

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

7

Walter Binni

Ariosto

Scritti 1938-1994

Il Ponte Editore

I edizione: aprile 2015
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore
via Luciano Manara 10-12
50135 Firenze
www.ilponterivista.com
ilponte@ilponterivista.com

Fondo Walter Binni
www.fondowalterbinni.it
lanfrancobinni@virgilio.it

INDICE

7	Nota editoriale
11	INTRODUZIONE A «LUDOVICO ARIOSTO» (1938-1940)
35	CONSIGLI PER UNA LETTURA DELL'«ORLANDO FURIOSO» (1940)
	METODO E POESIA DI LUDOVICO ARIOSTO (1947)
45	I. Una vita per la poesia
55	II. Le liriche e l'esercizio stilistico
71	III. Il tono medio delle «Satire»
83	IV. L'esperienza teatrale
103	V. Il problema critico dell' «Orlando furioso»
115	VI. Introduzione alla poetica ariostesca
127	VII. Metodo e poesia nell'«Orlando furioso»
	STORIA DELLA CRITICA ARIOSTESCA (1951)
151	Premessa
153	I. Dai commenti del Cinquecento all'incomprensione dell'età barocca
167	II. Il «Furioso» e la critica settecentesca
179	III. Dal Foscolo al Gioberti
195	IV. La critica desanctisiana
203	V. Il periodo del «metodo storico»
211	VI. L'interpretazione crociana e la critica contemporanea
223	Conclusione
	APPENDICE
	ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI, <i>Linee della critica ariostesca dal 1950 ad oggi</i> (1996)

LUDOVICO ARIOSTO (1968)

Parte prima

La VITA E LE OPERE MINORI

- 259 I. Biografia di un poeta
265 II. Fra vita e poesia: l'epistolario
273 III. Le opere minori: le liriche latine e italiane
279 IV. Le commedie
287 V. Le «Satire»

Parte seconda

IL CAPOLAVORO

- 295 I. Il problema critico del «Furioso»
303 II. La poetica ariostesca nel «Furioso»
309 III. Il ritmo narrativo-poetico del poema
319 IV. L'unione del naturale e del meraviglioso
327 V. Il paesaggio ariostesco
333 VI. Carattere e funzione dell'ironia ariostesca
343 VII. Elementi epici ed elegiaci della poesia del «Furioso»
349 VIII. Le novelle del «Furioso»
355 IX. Il lavoro dello stile e le tre redazioni del poema
- 367 LE «LETTERE» E LE «SATIRE» DELL'ARIOSTO NELLO SVILUPPO E
NELLA CRISI DEL RINASCIMENTO (1978)
- 411 PREFAZIONE AD ANTONIO DE LUCA, «IL TEATRO DI LUDOVICO
ARIOSTO»(1981)
- 417 PREMESA A WALTER BINNI, «METODO E POESIA DI LUDOVICO
ARIOSTO, E ALTRI STUDI ARIOSTESCHI», A CURA DI ROSANNA
ALHAIQUE PETTINELLI (1994)
- 421 Indice dei nomi

NOTA EDITORIALE

Nel 1994 Binni riuniva in un unico volume, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto, e altri scritti ariosteschi*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli (Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996), il celebre *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto* (1947), la *Storia della critica ariostesca* (1951) aggiornata dalla curatrice agli anni Novanta, il profilo storico-critico *Ludovico Ariosto* (1968) e lo studio *Le «Lettere» e le «Satire» dell'Ariosto nello sviluppo e nella crisi del Rinascimento* (1974). In questa edizione «genetica», ai testi curati da R. Alhaique Pettinelli nel volume del 1996 e disposti in ordine cronologico abbiamo aggiunto due scritti che precedono *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, significativi del primo «incontro» di Binni con l'Ariosto nel 1938-1940 (la collaborazione ai «Classici italiani» diretti da Luigi Russo con un *Ludovico Ariosto*, introduzione e scelta antologica che dal 1942 sarebbe stata ampliata, con la stessa introduzione, in volume separato: L. Ariosto, *Orlando Furioso e opere minori scelte da Walter Binni*, Firenze, Sansoni) e un articolo pubblicato su «Leonardo» nel 1940, sulla stessa linea interpretativa, nel «periodo della mia [scriverà Binni nella premessa al volume del 1996] maggiore partecipazione alle poetiche dominanti fra “Solaria” e “Letteratura”». Abbiamo inoltre aggiunto una prefazione binniana al volume di Antonio De Luca *Il teatro di Ludovico Ariosto* (1981) e spostato cronologicamente in chiusura la premessa del 1994 a *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto, e altri scritti ariosteschi*, che costituisce un importante bilancio di percorso critico.

Il volume ariostesco del 1996 fu dedicato da Binni alla compagna della sua vita: «Ad Elena, “perché non viene/cosa da Voi che non mi sia soave”, L. Ariosto, *Sonetto XI*». Quella dedica accompagna anche questa edizione.

Come tutti gli altri volumi delle Opere complete di Binni, questo *Ariosto* è disponibile in edizione a stampa, distribuito dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabile dalla sezione “Biblioteca” del sito www.fondowalterbinni.it.

Lanfranco Binni (Fondo Walter Binni)
Marcello Rossi (Il Ponte Editore)

Ludovico Ariosto (1938-1940)

Introduzione a una scelta antologica, essenzialmente dall'*Orlando Furioso*, per il vol. II de «I classici italiani», opera scolastica in tre volumi diretta da Luigi Russo, Firenze, Sansoni, 1938-1941. L'introduzione sarà riprodotta senza variazioni, e datata 1938-1940, in L. Ariosto, *Orlando Furioso e opere minori scelte a cura di Walter Binni*, ivi, 1942, 1969⁶. Omettiamo la scelta antologica commentata. A questo primo scritto ariostesco Binni dedicherà riflessioni autocritiche nella sua *Premessa* a W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri scritti ariosteschi*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996, collocata in chiusura di questa edizione alle pp. 415-418 sia per ragioni cronologiche sia perché costituisce una sorta di bilancio del complessivo percorso di studi dedicati alla poetica e alla poesia di Ariosto a partire dal primo «incontro» del 1938-1940.

LUDOVICO ARIOSTO

Questa scelta dalle opere ariostesche si riduce quasi esclusivamente ad una scelta dall'*Orlando Furioso*, perché di pochi scrittori come dell'Ariosto si può dire che tutta la loro grandezza è fiorita in un solo libro e che le altre opere solo con sforzi intellettualistici e per disegni a tesi possono essere ammesse nel cerchio della vera realtà artistica.

In questa scelta dell'*Orlando* si vuole dare non tanto l'intelaiatura del poema quanto i brani di vera grandezza, i brani di più pura ispirazione: e perciò vi sono accolte quelle speciali novelle di Norandino, di Marganorre ecc., che comunemente non arrivano così distinte agli studenti di scuola media, cui per tradizione vengono piuttosto presentati i brani contenutisticamente centrali del poema. Ed invece nel mio commento, pur tenendo conto delle esigenze narrative del poema (e perciò le parti mancanti sono state sunteggiate), ho voluto insistere sulla natura tutta poetica dell'opera, ho voluto lumeggiare il carattere musicale e visivo della poesia ariostesca, ho voluto insegnare a leggere la poesia come poesia, l'Ariosto come Ariosto e a far coincidere nella lettura gli intenti e i risultati della fantasia. Si noterà perciò una certa scarsità di riferimenti storici e di note illustrative, e ciò ho voluto perché gli scolari non siano distratti verso intricate genealogie, verso lunghi precedenti contenutistici se non quanto basta per comprendere il valore poetico dell'espressione .

Ludovico Ariosto nacque a Reggio Emilia l'8 settembre 1474 da Daria Malaguzzi e Niccolò, capitano della rocca al servizio dei duchi d'Este. Trasferitasi la famiglia a Ferrara, iniziò nel 1488, per volere del padre, gli studi di giurisprudenza per i quali non aveva nessuna inclinazione e che fu poi ben lieto di abbandonare per darsi al perfezionamento della sua formazione umanistica, sotto la guida di Gregorio Elladio da Spoleto. Nel 1500, in seguito alla morte del padre, dovette occuparsi della amministrazione del patrimonio familiare e dell'educazione dei quattro fratelli e delle cinque sorelle, lasciare lo studio disinteressato delle lingue classiche, cercare un impiego per aiutare le scosse possibilità finanziarie della famiglia. Finisce così un periodo di facile agio e si apre nella vita dell'Ariosto quel caratteristico contrasto fra la sua aspirazione alla vita tranquilla e privata, lontana da ogni gara d'uffici, e la necessità di passare gran parte della sua giornata in attività non amate, continuamente assillato dal fastidio delle faccende che d'altra

parte, per la sua indole onesta e docile, sbrigava nel miglior modo possibile. Questo contrasto tra ideale e pratica di vita dava tanto più alle sue ore di libertà un'aura di felicità conquistata e sofferta e al suo gusto del sogno poetico un'apparenza di compenso divino. Dopo avere accettato nel 1502 l'ufficio di capitano della rocca di Canossa, venne chiamato, l'anno seguente, al servizio del cardinale Ippolito d'Este, fratello del duca regnante, e si trovò costretto a mansioni varie e assai disadatte alle sue qualità: qualcosa tra segretario, ambasciatore personale e cameriere privato di un uomo che non era in grado di apprezzarlo minimamente. Come appartenente alla famiglia dei duchi di Ferrara si trovò alla battaglia di Polesella, come segretario del Cardinale si recò a Roma in pericolose ambascerie presso Giulio II nel 1510, per ritornarvi poi nel '12 insieme al duca Alfonso a placare l'ira del papa contro gli Este e per fuggirne con un viaggio avventuroso attraverso gli Appennini. A Roma tornò nel 1513 nella speranza di ottenere un posto in curia dal nuova papa Leone X, che aveva conosciuto come cardinale dei Medici; e ne riportò una delusione che dové restare, accanto all'incomprensione sofferta costantemente a Ferrara, come base personale di una esperienza della vita «assai più triste che serena». Ma la sua docilità rassegnata trovava un limite invalicabile nel suo crescente fastidio per i disagi dei viaggi e per la lontananza da quella città di Ferrara dove aveva ormai riunito un amore tranquillo e sereno per Alessandra Bonucci vedova Strozzi, da lui conosciuta a Firenze nel '13, e la possibilità di ore libere da dedicare alla creazione del suo mondo poetico. Così che nel '17, quando il cardinale Ippolito partì per la sua nuova sede di Buda, il poeta si rifiutò risolutamente e passò ai servigi del duca Alfonso. Anche il nuovo padrone volle nel '22 allontanarlo da Ferrara, ma con l'impiego abbastanza onorevole di commissario in Garfagnana, provincia di montagna passata da poco sotto il dominio degli Este e piena di partiti rivali e di briganti che resero difficile e preoccupante il governo ariostesco durato fino al '25. Dopo questo ultimo episodio, il poeta si trovò più apertamente costretto a cure pratiche ben lontane dal suo ideale di vita, e in cui viceversa dette prova di senno e di energia, maggiori certo di quelli del duca Alfonso che lo impacciava continuamente nel suo governo ora richiedendo azioni severe, impossibili date le poche forze che gli metteva a disposizione, ora annullando giuste decisioni e deprimendo così la sua autorità. Ma da questo ultimo ufficio l'Ariosto poté ricavare una certa somma di danaro che gli permise finalmente di costruirsi una casa propria in cui passare gli ultimi anni della sua vita in quell'agio di quiete e di libertà dagli affari altrui che aveva prima inutilmente tanto desiderato. Nel 1532 pubblicò per la terza volta l'*Orlando* che aveva già edito una prima volta nel '16 e una seconda nel '21: nella prima redazione il poema constava di quaranta canti e la lingua era molto simile a quell'emiliano illustre che era stato autorizzato soprattutto dal Boiardo, mentre nella seconda, mantenendo intatto il disegno generale, operava spostamenti e tagli e liberava la lingua da molti degli abbondanti dialettalismi avvicinandosi senza pedanteria alla

forma toscana della grande tradizione italiana. Nella terza edizione il poeta invece apportò un sostanziale rinnovamento del poema: aggiunse l'episodio di Olimpia, il racconto della rocca di Tristano, la novella di Marganorre, e infine le vicende complicate di Leone e Ruggero, le quali ultime danno, esse sole, il senso di un affaticarsi della divina fantasia ariostesca. Anche la lingua viene condotta ancor più vicino all'ideal tipo bembiano, ma sempre con un tal senso di libertà e di ossequio più al gusto che ad un'astratta coerenza, che è una prova di più della singolare e fortissima originalità dell'Ariosto. Dopo quest'ultimo grande lavoro, il poeta venne sopraffatto da un'infermità che lo condusse alla morte il 6 luglio del 1533.

La posizione umana dell'Ariosto ha sempre suscitato in rapporto alla «saggezza» dell'*Orlando* le intenzioni più varie e pur coincidenti: carattere debole e cortigianesco, accomodante con la vita; dramma dell'uomo libero e costretto alla soggezione, dell'uomo pacifico costretto a un'attività per lui fastidiosa. Noi nella vita dell'Ariosto, a parte la sua esemplarità («sic me contingat vivere, sicque mori» disse lo Harington), troviamo una vita di poeta puro (nel senso più alto e umano della parola), istruttiva per i rapporti vita-poesia. Quell'attaccamento alle cose comuni e agli affetti essenziali, quel saper dare una dirittura alle proprie azioni senza portarle mai su di un piano programmatico, volontaristico, quel fastidio delle cose pratiche pur vivendole e gustandole in quanto costituiscono abitudini e clima della nostra giornata, quel lamentarsi oltre misura delle faccende che però si compiono con nettezza e senza ribellione, sono caratteri che allontanando l'Ariosto dal «genio» romantico lo avvicinano invece ad un'umanità intensa e istintiva nella sua apparente mediocrità, che ci appare essenziale in uomini che con modestia di artigiani fanno dell'arte la propria vita mantenendo le loro azioni nella misura più semplice e primaria.

Ci sono poeti vistosi ed essenzialmente retorici, che hanno bisogno di rivelarsi sul piano umano e di imprimere i loro monogrammi fastosi su ogni minima azione, mentre i poeti più intimi riservano ai loro vizi e alle loro virtù uno stadio di sincerità e di sobrietà intatte da ogni moda e da ogni cultura. Non ci interessa tanto la tranquillità ariostesca («Lodovico della tranquillità») quanto questo atteggiamento primitivo, senza gusto di primordialità, che distingue coloro che del tempo hanno un sentimento interiore che li sottrae alla rovina dei programmi e degli impegni. Questa vita umana e poetica dell'Ariosto ci rimanda comunemente alle *Satire*, al documento che l'Ariosto ci ha lasciato per farci entrare nella sua esperienza ancora calda e immediata, E insieme alle *Satire* testimoniano di lui le lettere e quanto egli scrisse di privato. È naturale che, dopo quanto abbiamo detto del temperamento umano dell'Ariosto, le *Satire*, espressione appunto di tale temperamento, leghino più direttamente che non i suoi esercizi poetici

di scuola l'Ariosto uomo all'*Orlando Furioso*, e ci possano quindi servire a ritrovare non tanto quel contenuto poetico che solo l'*Orlando* stesso ci dà, ma la sicurezza della sua sincerità intatta da ogni possibile sovrastruttura ideologica e culturale. Il suo ideale di vita modesta e raccolta è la premessa naturale dell'attenzione che egli ebbe per il ritmo della vita, dell'attenzione con cui realizzò il suo sogno in zone che solo il silenzio caldo di affetti, non l'astrattezza gelida, può offrire all'artista.

Le *Satire* riescono dunque a darci (sia pure investite a loro volta dalla suggestione potente del capolavoro e soprattutto dalla moralità espressa nelle sentenze iniziali dei Canti) l'immagine dell'autore dell'*Orlando Furioso* nelle sue inclinazioni, nella sua geografia sentimentale, non schematizzata, ma sentita nei tratti più veri e nel suo particolare senso della vita. In certo modo, rispetto all'*Orlando Furioso* esse inibiscono ogni minuta ricerca sull'Ariosto uomo, tanto in esse ci si prospetta un carattere tutto fuso con le più istintive esigenze dell'uomo naturale e dell'uomo poetico.

Qual è il valore artistico delle *Satire*? Complessivamente non si va oltre il gustoso e raramente, se non nella fiaba della luna, l'esempio, che del resto non vuole essere liberazione poetica, riesce a esulare dall'atmosfera narrativa, quasi aneddótica della satira. E si può notare, sempre circa la fiaba della luna, che sulla strada della Satira l'Ariosto non poteva incontrare che la fiaba, non la divina soprarealtà che lo libera dal mondo e dai suoi limiti nell'*Orlando Furioso*. Da un'impostazione non puramente oraziana, ma certo illuminata dall'esempio dei *Sermones* e dal loro andamento volutamente prosastico, le *Satire* si staccano per una decisa autobiografia avviata non al pittoresco (il viaggio per Brindisi di Orazio), ma semmai alla risoluzione ironica ed autoironica della fiaba. Così nella Satira III, dopo la narrazione dell'insuccesso alla corte di Leone X, così misurata ed essenziale (il bacio sorridente del pontefice, il ritorno attraverso la Roma papale all'osteria del Montone, col giubilo eroico del gabbato), i sentimenti tra sdegnati e bonari sfociano nella consolazione dell'apologo che canta le sue qualità smaglianti di brio e di evidenza, ma senza staccarsi dalla sua natura, senza arrivare a quella piena meditazione fantastica che esalta ogni minimo episodio anche apparentemente parentetico e diversivo dell'*Orlando*. Anche l'attaccamento ai motivi pratici, che ci ricorda la natura epistolare delle *Satire*, arriva a quel limite di apparente grettezza che non vuole né far ridere, né coprirsi di letteratura e pure dà a questa poesia minore, prosastica un suo tono inconfondibile di volontaria testimonianza della validità dei valori istintivi primari:

E non mi nocerebbe il freddo solo
ma il caldo de le stufe, ch' ho sí infesto,
che più che da la peste me gl'involò.

Così che senza preziosismi le parole sono calate, pregne della loro praticità

(Bisogneriano pentole e vasella
di cucina e di camera e dotarme
di masserizie qual sposa novella),

entro un giro che della prosa assume gli aspetti di sintassi piú nuda, non per far rifulgere, come Orazio, la perizia somma di una rozzezza apparente e di una perfezione sostanziale, ma per un istintivo bisogno della piú empirica espressività. C'è il ritmo di una oggettività appassionata cui l'uomo poeta riferisce anche gli elementi socievoli della vita nella loro funzionalità, nel loro schema primitivo. Solo raramente quel tanto di polemica con i padroni che scorre sotto l'esposizione delle necessità e dei disturbi della vita alza il tono stilistico a linguaggio violento e il discorso della Satira ad eloquenza fluida e impetuosa:

è perché alcuna volta io sprono e sferzo,
mutando bestie e guide, e corro in fretta
per monti e balze e con la morte scherzo,

dove si assiste quasi all'epica immaginaria e pur risoluta dell'uomo strappato alle occupazioni sue, alla vita intima e per cui il ritmo della vita esteriore diventa un martellare vertiginoso e convulso fino alla presunzione di un eroismo non desiderato.

Anche la natura è qui né stilizzata né deliberatamente assunta a motivo pittorico, ma agisce come senza intenzione, attutita in accenni utilitari, in riferimenti di cose e perciò tanto piú adatta a creare non atmosfera, ma realtà di paesaggio geografico:

da questi monti
che danno a' Toschi il vento di rovaio ...
La nuda Pania tra l'aurora e il noto,
da l'altre parti il giogo mi circonda
che fa d'un pellegrin la gloria noto ...
Questa è una fossa, ove abito, profonda,
dove non muovo piè senza salire
del silvoso Appennin la fiera sponda.

Un paesaggio cosí poco fantastico e ricreato che forma come il sostrato affermato, sicuro dei grandi paesaggi favolosi dell'*Orlando*, come i sentimenti limitati ma tutti umani ed sperimentati delle *Satire* formano la libertà assoluta, su di una base vitale, dei grandi sentimenti del Poema. L'attacco al sogno geografico dell'*Orlando* è infatti nei famosi versi 66 ss. della Satira III in cui già si gustano i paesaggi fantastici, ma pure umani, appunto per la loro aria di uscire da un atlante amorosamente seguito e diventato guida ai sogni, in un ambiente di affetti e di intenzioni totalmente umane e concrete.

L'importanza delle *Satire* è dunque soprattutto in questa base sicura, con-

creta alla soprarealtà dell'*Orlando*, e d'altra parte in questo discorso in cui agevolmente si insinuano, come punto di liberazione senza enfasi, le fiabe, siano esse piú ad apologo come quella delle bestie al pozzo, siano piú aneddotiche come quella dell'anello miracoloso che assicura della fedeltà delle donne, siano piú assolutamente fiabesche come quella della luna:

Quei ch'alti li vedean da' poggi bassi,
credendo che toccassero la luna
dietro venian con frettolosi passi.

Se le *Satire* riescono a indicarci la via che può condurre dal contenuto psicologico ivi espresso nella sua immediatezza al suo superamento in esigenze di alta spiritualità, a indicarci la forte elementarità ariostesca e come la vocazione al sogno si svolga solamente in fiaba finché si resti sul piano del temperamento e dei suoi sfoghi, le *Rime*, i *Carmina*, e le *Commedie*, prodotti piú visibilmente letterari, offrono scarsissima presa ad un'indagine sulla formazione del poeta, sui problemi estetici che egli si avvia, prima dell'*Orlando*, a risolvere, sulle forme a cui si indirizza la sua sensibilità. Astrattamente si potrebbe creare una sorta di parallelismo fra le *Satire* e le *Rime* e cercare nelle seconde la formazione artistica, la scuola poetica dell'*Ariosto*, ma in realtà esse resistono ad ogni desiderio di ricavarne quelle movenze caratteristiche, magari quei preziosi errori, che indicano la presenza della personalità indirizzata a nuove soluzioni letterarie e poetiche.

Le *Commedie*, a parte la natura cortigianesca e occasionale, appartengono alla sua cultura latina, all'ossequio per la moda di commedie classiche, ma non ci dicono nulla né per sé stesse né per l'*Orlando*: sono semmai l'esempio di quel realismo astratto da cui in esse l'*Ariosto* si liberò e di quella ricerca della comicità ad ogni costo che nella situazione del poema è completamente abolita, dato che essa nasce da un'impostazione nettamente contenutistica e dalla fiducia in un particolare pettegolo, fotografato e fonografato. E anche quel cinismo che abbonda soprattutto nella «Lena» non ci significa se non che il poeta di corte non sapeva applicare una censura coerente a quanto non rientrava nella sua ispirazione, che non conosce lo sdegno morale di un Machiavelli.

E se le *Commedie* non possono dirci nulla del gusto comico dell'*Ariosto*, proprio perché non c'era in lui quella liberazione della comicità della vita pratica se non nel sogno e nella musica, lontano dal pregiudizio teatrale cui egli aderiva solo per quel tanto di cultura meno originalmente assorbita dai contemporanei, le *Rime* risentono di un simile pregiudizio e si aggravano della natura di lirica interiore, non esplicita, propria della poesia dell'*Ariosto*.

La natura convenzionale dei *Carmina* e delle *Rime* è chiarita dall'adesione totale agli schemi e dal mutamento di tono a seconda degli schemi osservati: il *De Sanctis* aveva già detto: «I suoi amori in italiano sono platonici, alla petrarchesca; in latino sono sensuali, alla oraziana». Solo gli

epigrammi indicano la linea che l'Ariosto doveva seguire sulla strada della saggezza poetica, solo la precisione degli epigrammi riesce a coincidere col bisogno di disegno netto se pur tenue che l'intelligenza ha sempre imposto nella scoperta del ritmo conduttore: ad esempio l'epigramma per la propria tomba.

O semmai nel testo petrarchesco è un'irruzione dell'impeto di canto a sviluppare inatteso un concetto e a sconfinare, a fiorire oltre la sua funzione. Così illuminata che sembrerebbe quasi grottesca, squilibrata rispetto ai limiti che sorpassa:

occhi miei belli mentre ch'io vi miro,
per dolcezza ineffabil che ne sento,
vola come falcon ch'ha seco il vento,
la memoria da me d'ogni martiro.

Intuizioni frenate dal clima petrarchistico cui egli concedeva una nobiltà di genere e di tradizione e in cui non mancava quel bisogno rinascimentale di nobilitare gli affetti umani in forma: e forma dell'affetto amoroso sembrava esclusivamente quella petrarchistica, sorretta dalla speculazione contemporanea dei platonici fiorentini. Anche alla bellezza solo più tardi, nel grande fuoco cristallino dell'*Orlando*, il poeta saprà consacrare una poesia aderente e visiva, una trasfigurazione (Olimpia), non un'astrazione programmatica.

Senza insistere qui sulla vitalità del petrarchismo e sulla sua funzione rinascimentale basterà osservare che l'Ariosto rendeva qui l'omaggio ai canoni del suo tempo come il Boccaccio nelle ballate e nella cornice del *Decameron* aveva reso omaggio allo spirito cortigiano del suo secolo, ma che, come in quello un'atmosfera di gentilezza riannoda la cornice al grande senso delle virtù cavalleresche, potenziate modernamente nelle novelle, così in questo il petrarchismo come nobilitazione degli affetti e ossequio allo spirito poetico del tempo si riannoda alla più seria, istintiva e lirica trasfigurazione degli affetti essenziali dell'Ariosto nella poesia del poema.

Ma se il petrarchismo forma il motivo deteriore dell'*Orlando* giustificabile come modo tradizionalmente lirico che a distanza porta il suo tono alla vita del poema, noi sentiamo che l'*Orlando* è tutto fuori dell'ambito specificatamente petrarchistico, mentre vive di una larga ispirazione rinascimentale nel suo lato più concreto e più poetico: creazione di quella soprarealtà poetica, di quel mondo di perfetta agevolezza, cui tutte le formule critiche hanno cercato di avvicinarsi, arrivando sempre più ad una sorta di vicinanza che è prova dell'individuazione sempre più sicura del bersaglio. Si potrebbe fare una storia della critica ariostesca a ritroso risalendo alle doppie soluzioni: realismo da un lato, arte epicurea dall'altro fino a ritornare al giudizio dei contemporanei che si adattava alle leggi della imitazione della natura e quindi degradava la creazione ariostesca a puro fatto ornamentale. Si vedrebbe in complesso che più si è acquistata coscienza del pensiero, della

civiltà rinascimentale e piú l'Ariosto si abbandona al suo canto, e che il suo vero carattere si è venuto svelando soprattutto dopo che i poeti non han piú detto di voler insegnare.

Lo sviluppo del problema critico ariostesco aiuta ad intendere, piú che non avvenga per ogni altra opera di poesia, la vera natura della poesia dell'*Orlando* e la sua reale inattaccabilità ad una coscienza critica che non abbia superato le prove del fiabesco, del meraviglioso, dell'epico ecc. ecc., che non abbia saputo risalire fino alla sorgente unica delle caratteristiche di quel mondo senza isolarla in un contenuto o in un'astratta idea. Vogliamo dire che la coscienza critica ed estetica moderna per quanto non abbia insistito molto sull'Ariosto, come invece ad esempio sul Leopardi, ha indubbiamente preparato per l'Ariosto una comprensione totale. (Sia detto fra parentesi che l'Ariosto è rimasto per troppa gente autore scolastico o al massimo pretesto di fiaba e di adolescenza, perché è così povero di attacchi romantici, è così spiritualmente rinascimentale, che solo una aggiunta coscienza storica può riaffermarlo in tutto il suo valore eterno).

Quando l'*Orlando* uscì, l'atmosfera era ancora o polizianesca o petrarchistica e la precedenza del Boiardo era adatta a sviare la comprensione dell'*Orlando* sulla strada facile delle somiglianze e del paragone con la scuola cavalleresca; e subito dopo, l'aristotelismo della controriforma portava l'*Orlando* a paragoni con il reale naturalistico e con la coerenza logica dei fatti. È da questi commentatori cinquecenteschi che si è formata tutta l'aneddotica ariostesca delle sue distrazioni e incongruenze di racconto (eroi morti che rinascono a combattere) e poi coerentemente anche sulla vita ariostesca (l'Ariosto che va fuori di città in pianelle ecc. ecc.) come quella di un uomo acchiappanuvole che il periodo razionalistico accetterà con un certo sorriso di indulgenza per la fiaba che il preromanticismo comincia a vedervi. Si azzarda la valorizzazione complessiva di quella divina realtà come in Galileo non per comprensione cosciente, ma per amore istintivo del canto senza ostacoli e della multiformità sempre attraente del racconto poetico. In questo senso l'*Orlando* ha avuto sempre una grande fortuna di amatori, di entusiasti, ma troppo spesso per le stesse ragioni per cui può averli non un Mozart, ma un Rossini.

L'omaggio di Voltaire può essere piú di quello di un Galilei, l'omaggio ad un intervento della ragione ordinatrice, interna nella creazione della fantasia, un gusto della miniatura nella nitidezza ariostesca e d'altra parte un preannuncio di quel gusto dell'ingenuo che un esame superficiale può accertare nel candore di quella poesia.

Mentre la battuta del Tasso di Goethe, superando i problemi dei commentatori cinquecenteschi sulla natura seria o giocosa del poema e cioè sulla sua interpretazione naturalistica («ride o parla sul serio?»), che si ripresenta

poi subito per altre ragioni nei romantici, avvicina invece la natura dell'*Orlando*, oltre che nella personalità dell'autore goethianamente sentito (Saggezza serena), anche nel suo carattere di tempio rinascimentale, di *Divina Commedia* del rinascimento, delle virtù rinascimentali. Con il romanticismo e la nascita della critica letteraria i termini del problema ariostesco si avviano, attraverso la rinverdità disputa sul serio o giocoso, epico o ironico, all'accentuazione dell'ultimo termine «ironico», per indicare da un lato che l'Ariosto assume il mondo cavalleresco come puro materiale disgregato e dall'altro che si libera dal tragico di questa morte con il riso di chi appartiene a un nuovo mondo. Ironia che poteva apparire venata di malinconia come nel famoso lamento ambiguo: «O gran bontà dei cavalieri antiqui!», ironia che assumeva agli occhi delle due schiere reazionarie e antireazionarie un tono di beffa condannato o lodato su ogni istituzione sacra e profana; e quindi sorgeva un lato ideologico, di satira o di indifferenza che ha semmai il suo colore non nella valutazione estetica dell'*Orlando*, ma nella posizione umana del suo autore.

Un vecchio problema di origine contenutistica sulla unità o meno del poema veniva ripreso da un punto di vista più interno e ci si avviava alla conclusione che l'unità c'era, proprio nell'apparente dispersione, e che le leggi del viaggio fantastico non sono che quelle della libera fantasia e si arrivava a concedere una bizzarra libertà che poi si riconobbe come tutte le vere libertà, organizzata e articolata in mezzi di solida struttura. Quando già le affermazioni romantiche avevano trovato la loro parziale conclusione nel De Sanctis, la scuola filologica convergeva la sua attenzione su l'*Orlando* come su di una miniera solo parzialmente e non scientificamente esplorata di reminiscenze, di imitazioni, di debiti verso i poeti precedenti. È il famoso lavoro del Rajna sulle Fonti dell'*Orlando Furioso*, che, a parte le meschine conclusioni basate su un presunto razionalismo ariostesco di fronte alle fonti più romanzesche, assume un positivo valore se lo si considera come una raccolta di materiale offerto a chi voglia con gusto estetico ricercare e precisare l'origine e il carattere di quell'atmosfera romanza che circola sotto la precisazione rinascimentale come un'allusione continua a un motivo caro del ricordo e della fantasticheria di un uomo e di una cultura (dopo il lavoro dello Huizinga, si può accennare anche alla mediazione della corte borgognona di una rinnovata cortesia cavalleresca sulle soglie del mondo moderno). Non si è ancora fatto un lavoro sul come il poeta risentisse questi ricordi in modi cari del cuore e non si è abbastanza sentito quanto la grande civiltà cavalleresca romanza sia stata assunta dall'Ariosto a creare una patina di sfumatura e di lontananza alle sue grandi visioni rinascimentali. Basti qui accennare a come questo senso del mondo romanzo apre la strada e concretizza in regioni e in stagioni concrete e sognate il bisogno di errare nel tempo e nello spazio che è alla base della costruzione del poema. E i nomi stessi romanzi cadono nei momenti più evocativi e paesistici del poema: Ginevra, la rocca di Tristano ecc.

Ma naturalmente lo stadio filologico inquisitorio rappresentava solo funzionalmente, a mezza coscienza, tale utilità delle fonti cavalleresche romanzesche e tendeva invece a invalidare la grande spinta romantica a considerare il *Furioso* in sé e per sé come creazione, come frutto di un'operazione tutta artistica, imparagonabile, almeno alla sua radice, con qualsiasi altra opera d'arte. E per critica romantica intendiamo le pagine del Gioberti e quelle del De Sanctis, non certo le esemplificazioni dei romantici tedeschi che appartengono semmai al primo stadio più ingenuo, tutte puntate sul *Furioso* come esempio della libertà creativa e dell'ironia.

Il Gioberti, le cui pagine possiamo dire le più interessanti prima di quelle del De Sanctis, a parte i giudizi tradizionali («principe della cantica eroica») accentuò, anche senza trarne le conseguenze, da un lato il senso delle cose come concretezza alleggerita, non astratta, dal servire ad una nuova vita musicale («il poeta della fisica»), e dall'altro una sorta di eclettismo, cioè di libertà fantastica per cui l'*Orlando* gli si trasforma in una specie di viaggio in cui l'Ariosto è «tirato, come ogni gran fantastico, dall'istinto cosmopolitico» e in cui la massima precisione geografica si mescola a creazione di località completamente immaginarie «sí che introduce quell'arcana perplessità di contorni, che tanto garba all'immaginazione, quando entra nel mondo ignoto o poco conosciuto». Certo biasima «i suoi trascorsi contro i costumi e la religione», «riflessi del secolo», e cerca di definire la sua intelligenza alla luce della sua posizione religiosa: «era uomo di un cervello troppo robusto e italiano per lasciarsi adescare alla misticità boreale e splenetica dei primi protestanti»; ma, pur nel trovare che l'unità del poema è data dalla cavalleria, la precisazione di questo contenuto come senso del vivere libero ed errabondo, eroico e fantastico, più forma e amore del multiforme che altro, indica una scoperta che sarà ripresa più tardi, come l'insistere su «l'acozzamento del naturale con lo strano e con l'improbabile» indica la strada sviluppata dalla critica più recente.

E la serrata sensazione dell'unico tono dell'*Orlando Furioso* spingeva il suo acuto ingegno a trovare sí due mondi: ironia e amore della cavalleria, ma uniti, «perché questi elementi rampollano da un oggetto unico, cioè dal tipo cavalleresco ridevole in quanto manca di condegno scopo, bello e attrattivo in quanto abbonda di forza, di spirito, ed è sprigionato dalla prosaica realtà della vita odierna, sí che ne nasce quella fusione intima dei due componenti, quella armonia e unità di concetti, quella fluttuazione dilettevole fra la gravità ed il riso, che si risolve per chi legge in un'impressione di gioia pacata e sorridente, per chi scrive in un'ironia dolce, arguta, socratica, leggiadramente maliziosa». E si avvicinava così alle intuizioni fondamentali del De Sanctis, più profonde ed assolute, ma più divise e inconciliate: alla affermata totale esteticità del *Furioso* e alla sua oggettività quasi impersonale, alla satira e alla indifferenza. Diciamo subito che, pur se questi possono essere errori da un punto di vista critico più cosciente, il De Sanctis ha veramente segnato per l'Ariosto il punto di partenza della critica moderna e il punto di arrivo

della critica romantica. Nel piú romantico dei suoi scritti sull'Ariosto, quello sulla poesia cavalleresca come genere, il De Sanctis era ossessionato dallo schema concezione-situazione come contrapposto di astratto e concreto e, servendosene come passaggio dal Boiardo all'Ariosto, faceva di quest'ultimo il poeta delle situazioni concrete in cui ogni carattere (Fiordiligi ad esempio) viene calato volta per volta in una particolare situazione. Ma questa determinazione in sé generica e contenutistica doveva servire nel capitolo della *Storia della Letteratura italiana* per affermare la sostanziosità dell'arte ariostesca, fino ad una forma di realismo in cui la situazione è così piena, la naturalezza così vitale da sembrare che le cose, non il poeta, si esprimano.

E dalle pagine delle lezioni di Zurigo scendeva la constatazione di un elemento affermativo, umano accanto a quello meraviglioso del cavalleresco. Così egli cercava le leggi per cui il poema era un mondo e non un cumulo di episodi o l'esemplificazione di una idea, cercava l'esistenza di una poesia dell'umano (Zerbino ad esempio) che gli faceva esclamare «sentite quanto cuore aveva l'Ariosto!». La complessità dei problemi avvertiti dal De Sanctis mal si riduce sotto l'unica formula dell'«arte per l'arte», che il grande critico napoletano mutuava dal Gautier, dalla tendenza parnassiana e decadente ormai sviluppata in Europa, ma con una ingenuità piú romantica e priva del carattere polemico e programmatico che quella formula aveva per le nuove scuole.

Egli quasi per uno schematico parallelo con il Machiavelli (panpolitico) e in seguito alla nota caratteristica rinascimentale vedeva nell'Ariosto il trionfo dell'interesse artistico sopra ogni altro ideologico o psicologico, e costretto dal suo dissidio contenuto-forma e poeta-artista a dichiarare un contenuto a quella forma perfetta e senza pieghe, senza squilibri, senza abissi di ansie sentimentali o di tormenti intellettuali, arrivò a dare alla forma per contenuto la forma stessa e all'artista il predominio sul poeta che dalla tradizione foscoliana manteneva il suo tono di vate.

L'intelligenza di un Croce poteva facilmente trovare errate le formule de-sanctisiane («arte per l'arte», la distinzione tra artista e poeta e l'oggettività ariostesca), ma è indubitabile che gli errori ricchi del De Sanctis indicavano la mancanza di volontà programmatica nell'Ariosto e se, attirato dalla sua forma sentenziosa e pittoresca, il De Sanctis dalla contrapposizione di Dante e Ariosto arrivava ad una descrizione del mondo morale di quest'ultimo come di mediocrità borghese e di indifferenza bonacciona, egli aveva liberato l'Ariosto da ogni sentimento di pro e contro l'astratta cavalleria, e se aveva toccato un assurdo scambiando estrema soprarealtà naturalistica con impersonalità («è tutto obliato e calato nelle cose e non ha un guardare suo proprio e personale»), aveva però indicato il sorgere del mondo ariostesco come da parte di chi si è reso padrone, secondo l'espressione di Poe, della *natura naturans* «che presuppone un legame fra la natura nel piú alto senso e l'animo dell'uomo». Perciò la chiarificazione crociana, se portava il problema ariostesco nei limiti della coscienza critica moderna, al riparo da

pseudo-problemi e da giuochi (come quello del Canello per cui l'Ariosto avrebbe messo in burla il mondo contemporaneo perso dietro l'amore nelle sembianze dei paladini in corsa dietro ad Angelica!), o riprendeva i motivi desanctisiani o li lasciava ai critici che con maggiore unilateralità e piú diretta sensibilità li ripresero dopo di lui.

Se la conclusione desanctisiana è inaccettabile («questo mondo dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia e non sentimento della natura, e non onore, e non amore; questo mondo della pura arte, scherzo d'una immaginazione che ride della sua opera e si trastulla a proprie spese, è in fondo una creazione umoristica profondata e seppellita sotto la serietà di un'alta ispirazione artistica»), i motivi vitali sono molti e una frase sola («si è così avvezzi a questo soprannaturale, che ci si sta dentro come in un mondo ordinario») sarà ripresa e sviluppata nel massimo sforzo di definizione del mondo ariostesco compiuto dall'Ambrosini con la formula del «naturale-meraviglioso» e vitalizzata, nella massima ricreazione moderna dell'*Orlando*, nel saggio del Momigliano.

Il Croce avanzò la formula «amore dell'armonia» per integrare ed inverare quella desanctisiana nella sua esigenza di una passione estetica per la bellezza. La formula va bene per l'indole ariostesca, per il clima rinascimentale, per le proporzioni di quel mondo, ma lascia aperto il problema del tono poetico ariostesco, del tono della armonia ariostesca. È ad ogni modo la maggiore chiarificazione che l'intelligenza abbia dato dell'ideale ariostesco ed ha avuto anche il grande merito che nella sua generalità e ampiezza ha escluso qualsiasi particolare contenuto degradandolo automaticamente a materia per l'armonia ed escludendo così da una seria considerazione quei pochi studi che hanno ancora voluto trovare un primo contenuto all'*Orlando* (la selva dell'amore, ad esempio, sarà solo un accenno al simbolo che la selva assume nell'errare della fantasia ariostesca e nella multiformità incontentabile della vita).

Subito dopo la sistemazione crociana, si prospettava la tesi dell'Ambrosini che mirava non a definire il nome dell'intento ariostesco, ma la forma del suo mondo realizzato: un terzo regno fuori della storia del tempo, detto comunemente cavalleresco, ma in realtà «regno del naturale meraviglioso». In questa formula cui la coscienza critica andava variamente anelando da tempo, viene ripreso dal De Sanctis il problema dell'atteggiamento ariostesco verso la vita («egli di problemi d'anime profondi non vive», «è il sublime poeta del luogo comune e del senso comune e del comune aggettivo») e viene posto l'Ariosto alla creazione di un mondo né mondano né celeste, la cui natura non implica nessun atteggiamento morale. Ma soprattutto questa formula ha il merito di trovare l'equivalente della magia ariostesca, operante la creazione di mondi senza enfasi, naturali e pure librati in una potenza di sogno piú audace di quella di qualunque «visionario». A quelle pagine, fondamentali nella loro sobrietà, si avvicina il Saggio del Momigliano che rappresenta il tentativo di commentare e ricreare, apparentemente secondo

esteriori schemi ideali (Atlante, Orlando, Rodomonte, Angelica, Fiammetta), ma in verità secondo questo motivo della realtà magica, della naturalezza del sogno e più ancora della realtà musicale, tutto il mondo dell'*Orlando*. Mondo però che per il Momigliano è ricco di sfumature sentimentali, di affetti appassionati e perfino tragici (quasi per far sentire il «cuore» dell'Ariosto), il che individua meglio certi episodi sottraendoli al comune denominatore del fiabesco, ma d'altra parte, anche se il Momigliano insiste sempre sulla trasfigurazione di tali affetti mediante l'illusione del sogno e della musica, porta spesso un certo languore, un romanticizzamento che intenerisce arbitrariamente la vita limpida dell'*Orlando*. Questa esuberanza di rilievo psicologico confluisce inevitabilmente con un certo preziosismo di sfumato, di sospeso che, non appena tocca l'effettivo aereo ariostesco, lo soffonde di una tenuità non sua.

La critica idealistica ha dunque interpretato la poesia ariostesca nei suoi motivi costruttivi e nella vita della sua armonia, mentre può ancora essere sviluppato il compito di guidare a una minuta lettura, di far sentire la ricchezza piena di questa poesia senza residui non poetici, così pura e così profondamente intellettuale, così nuova nella trasformazione intima delle comparazioni tradizionali in vere e proprie analogie, così varia ed unitaria, fuori cioè dai preconcetti di una rigida coerenza esteriore.

Si constaterà intanto come ogni interpretazione basata sui personaggi, intesi drammaticamente più che come semplici nuclei di incontri, di pretesti alle avventure della fantasia, sia destinata a fallire, poiché i personaggi ariosteschi sono lontanissimi da una vera coerenza che li isola e li faccia figure complete e riconoscibili nel ricordo come persone viventi: donde la nostra cura di eliminare ogni spiegazione psicologica che prolunghi arbitrariamente la vita dei personaggi fuori della musica che li trasporta. Angelica così, per dare un esempio di educazione alla lettura dell'*Orlando*, è soprattutto la «bella donna», una forma di femminilità, di bellezza che trascorre per il poema, scatena fughe e inseguimenti e già nella pazzia di Orlando svanisce per ricomparire nell'episodio di Medoro tenera e materna, completamente cambiata. Al poeta basta una prima intuizione (una forma di bellezza suprema da tutti agognata) e subito comincia ad arricchirla, a svilupparla non psicologicamente, non drammaticamente, ma musicalmente, poeticamente senza che con ciò si perda in una astrattezza fredda ed inumana: quegli spunti di paura femminile, di astuzia, di egoismo, di vanità che coesistono con la grazia del suo riposo nel bosco fiorito, pur così concreti ed umani, non sono dati di un carattere da legare in una coerenza psicologica, ma sono inizi di svolgimenti fantastici, di avventure poetiche. Che quella creatura reagisca e si comporti nel senso che veristicamente ci si aspetterebbe non importa affatto al poeta, che guarda il suo mondo senza la passione

drammatica di altri poeti. Per spingere quanto diciamo ai suoi estremi, se la tendenza alla creazione del personaggio arriva alla ingenuità del romanziere Dumas che confessa di aver pianto quando è stato costretto a far morire il suo personaggio Porthos, la passione dell'Ariosto, che va tutta al disegno sinfonico dell'opera, non si altera in nulla quando un personaggio viene lasciato, quando una avventura si spegne senza un risultato palese. Anche in Orlando a volte c'è solo il «conte», il magnanimo paladino chiuso nella sua severa missione, nella sua amarezza di uomo superiore, a volte il pazzo scatenarsi di una mostruosità senza limiti, a volte una figura comica che sgambetta e provoca tanti bei giuochi di fantasia, tante rovine gustose, tante morti acrobatiche.

Se questo carattere musicale vive in tutto il poema, va però spiegato non come quella vaga musicalità di cui si parla a proposito di tutti i poeti, ma come una particolare esigenza dell'Ariosto nel creare il suo mondo. Questo suo mondo rappresenta il risultato più alto e completo delle aspirazioni rinascimentali, così che lo possiamo vedere come un sopramondo rinascimentale, l'al di là del naturalismo umanistico. Come la *Divina Commedia* esprime le idealità medievali nella trasfigurazione poetica di Dante, l'*Orlando* sembra quasi l'unico paradiso che il rinascimento poteva sognare, paradiso che è la forma aerea e metafisica della esperienza personale dell'Ariosto, la forma della sua conoscenza dei motivi essenziali della vita. Una visione complessa ed unitaria della realtà e dell'uomo ormai affermata pienamente, libera dalla polemica antimedievale dei primi umanisti, una visione armonica che pure si basava su di una esperienza anche dolorosa e sulla comprensione intelligente delle bizzarrie, delle irrazionalità, dei contrasti della vita. Questa irrazionalità, che trova il suo canto esplicito nell'episodio del vallone della luna dove Astolfo trova il senno degli umani, non portava ad una soluzione pessimistica e logica, ma anzi avvivava la serenità che di contro e di sopra ad essa nasceva dalla bellezza, dalla perfezione armonica della bellezza. L'Ariosto, coerente nella sua posizione di uomo che vive e che sogna, non ricorse ad astratte allegorie per esprimere quella forma ideale del suo mondo, non si rifugiò nella fiaba che libera da ogni seria lotta con la sua fatuità e con la sua facile gustosità, non creò un sogno con il rammarico di un escluso dai beni pratici: creò la sua poesia sui motivi essenziali della vita che egli aveva concretamente sperimentato, ne trasse mediante la sua intelligenza profonda il senso della vita e della natura, lo offrì alla fantasia come filo conduttore affinché il suo errare divino non perdesse mai quel calore che è proprio delle opere dell'uomo completo.

In questo sopramondo l'Ariosto entrava agevolmente, lo iniziava quasi senza farcene accorgere, rinunciando ad ogni inventività esteriore: donde l'atteggiamento di cantastorie e la ripresa apparentemente pedissequa dell'*Orlando innamorato*.

Quando noi entriamo in questo regno poetico, ci troviamo in un'atmosfera metafisica, soprareale e pur calda ed umana, ci troviamo in un tempo

e in uno spazio fusi insieme nella loro prima qualità di dimensioni umane, di fronte a colori presi nella loro intrinseca purezza, senza il tono sentimentale che avranno, ad esempio, nel Tasso. E appena ci avvediamo di essere in questo mondo di proporzioni nuove e pure umane nella loro origine più pura, comprendiamo che non c'è né satira né esaltazione della cavalleria, che non vi si trattano istituzioni o costumi, che non vi si pongono problemi particolari e determinati, ma che l'Ariosto vi ha trasportato una esperienza libera della vita sul ritmo di avventure della fantasia. Allora ci liberiamo per sempre da tutte le vane richieste che all'*Orlando* sono state fatte e ripetute di patriottismo o di precisi sentimenti morali. Dove fioriscono azioni poetiche dai sentimenti più essenziali dell'anima umana, è inutile cercare delle risposte importanti a questioni che anche storicamente non hanno senso. Così, ad esempio, le invettive contro gli stranieri che coesistono con le lodi equamente ripartite fra gli avversari in campo, spagnoli e francesi, hanno un valore puramente convenzionale e non indicano, né possono indicare, quando si tengano presenti i tempi e il carattere dell'Ariosto, una vera coscienza nazionale. Hanno lo stesso valore delle lodi del cortigiano ai suoi padroni che sono ad ogni modo decorazione di sentimenti solo nella vita pratica biasimevoli. Tutte le possibili contese su questo contenuto ideologico e moralistico dell'*Orlando* cedono quando si sia capito che il poema va letto con la stessa ispirazione con cui si guarda un quadro cui non chiediamo nulla circa i problemi ideologici del suo autore.

L'Ariosto mirava dentro la sua mente divina alla costruzione di un mondo che non fosse solamente una semplice idealizzazione del mondo reale e tanto meno la rappresentazione di una tesi o di un programma, ma di un mondo assoluto, basato sul ritmo, sulla coerenza stilistica, sul puro fluire della visione.

Allora, non per operare un'assurda trasposizione da un linguaggio critico di un'arte a quello di un'altra, ma per indicare con maggiore chiarezza la purezza tutta estetica della costruzione dell'*Orlando*, ci si offrono facilmente le equivalenze pittoriche e musicali, si pensa che quella poesia è fiorita con lo stesso disinteresse al soggetto con cui i grandi pittori del tempo concepirono i loro quadri, in cui l'occhio esperto non cerca una madonna, un Ercole, una storia di flagellazione, ma l'accordo dei colori e delle linee, l'armonia visiva che su quei pretesti anche amati l'artista ha creato esprimendo il suo animo più profondo, la sua forza o la sua grazia, a volte malgrado l'indicazione empirica del soggetto. Si pensa alla civiltà decorativa rinascimentale e si vede in essa la vera cultura ideale dell'Ariosto, il suo clima più omogeneo, tra quattrocento e cinquecento, tra Paolo Uccello, Piero della Francesca e Raffaello.

E, pur sapendo il limite di tali indizi, chiameremo surrealistico (nel senso apollinairiano della parola) il metodo ariostesco per accentuare più chiaramente il carattere libero del poeta sia dal realismo che da un gusto ornamentale, surrealismo eterno che consiste nel prendere un lato della realtà (colore puro, geometria, ritmo di un'azione errabonda) e poi crearne con la fantasia

una soprarealtà in cui gli oggetti dell'artista vivono una loro nuova coerenza in un tempo ed in uno spazio nuovi.

Questo sopramondo ariostesco si svolge così sul ritmo di un viaggio senza fine, ritmo che l'intelligenza ha estratto dalla esperienza della vita. Perciò le sue leggi sono musicali e le sue proporzioni quelle di una geografia sterminata, ma non indefinita, perciò l'Ariosto costruisce non indugiando su di un punto culminante, non cercando un grido poetico, ma una linea melodica che si muova non nel vuoto dell'astrazione intellettuale, ma in un'aria scaldata dalla presenza totale del poeta.

Il viaggio ariostesco (si ricordi il viaggiatore sul mappamondo della terza satira) presuppone nella maniera più chiara il senso soprareale dello spazio: illusorio e pure concreto, fatto di misure gigantesche e di lontananze rapidamente accorciate, cui collabora un tempo ora rallentato ora fugace, intimo alla libertà della memoria e pure chiaro come la divisione delle giornate reali. Questo sopramondo vive in questa geografia ricca e sfumata, a volte preciso paradiso naturalistico, come il giardino di Alcina, a volte favolosa nostalgia di un'Europa medievale che all'Ariosto veniva dalle epopee cavalleresche: le brume settentrionali, i deserti aridi della Spagna, la dolce terra di Francia. Bisogna sentire che l'epica medievale romanza è stata come la cultura generale europea, quasi il presupposto della formazione fantastica dell'uomo moderno, il riferimento più sicuro ai suoi sogni, al suo bisogno di errare e di evadere fantasticamente e che l'Ariosto traeva dai racconti cavallereschi il sapore, il clima romanzo, e in esso faceva vivere quel ritmo strappato alla vita e diventato musica. Per prendere un esempio moderno, l'Europa medievale, cercata non come preciso paesaggio storico, è per l'Ariosto quello che Parigi e la spiaggia atlantica furono per Proust, e come questi frugò nei Gotha per le sue genealogie nobiliari così precise e inesistenti, così l'Ariosto riporta nella trama della fantasia più libera le tradizioni dei cavalieri dell'epopea.

È un paesaggio quello ariostesco concreto e soprareale, chiaro e suggestivo insieme, perché il poeta lo evoca con estrema semplicità, ma su misure irreali e mai pretende di farne, come molti artisti fanno dei loro personaggi, un protagonista dichiarato del poema. Non insiste cioè a definirlo come valore a sé stante, non ci indica la sua natura di estrema opera della intelligenza e della fantasia, e anche quando siamo di fronte a paesaggi precisi e definiti (l'isola di Alcina, il castello di Atlante ecc.) essi non ci vengono imposti come fine ultimo di una descrizione, ma sono sempre pronti a sfarsi, a dileguare in quella specie di carta geografica fantasiosa e pur non strampalata, che rende metafisici, sopreali gli spazi, le proporzioni della terra, appunto perché deformano la realtà prendendone il senso più intimo e nutrendone ogni particolare.

In questo paesaggio grandioso tanto da aver le proporzioni di una carta geografica, ma sempre fatto di punti più veri di ogni paesaggio di natura, si stabilisce l'unità più evidente delle avventure centrali del poema, e delle novelle che si incastonano episodicamente nel ritmo generale.

Queste bellissime novelle che incontriamo nel corso del poema, e che potremmo estrarre solo per polemica contro chi vede unicamente la linea del racconto e l'importanza dei personaggi principali come in un ordinario schema di romanzo, meritano una attenzione, che loro di solito non è concessa appunto per il preconetto di una loro secondarietà e quasi di una loro minore serietà rispetto alla trama centrale del poema. Se si vuole una spiegazione della funzione di queste novelle, che ci fanno pensare per la loro bellezza e la loro importanza alle grandi novelle inserite nel viaggio di Don Chisciotte, si tenga presente che esse vivono come contrappeso alle sentenze sull'esperienza della vita che l'Ariosto ferma ogni tanto non in esempi moralistici, ma per trovare una precisione maggiore della linea poetica generale. In esse confluisce con trapasso più immediato la saggezza ariostesca, la sua sapienza amorosa, che non volendo creare una casistica o una precettistica (il che non avviene neanche nelle sentenze poste all'inizio dei canti, le quali vivono in verità della agevolezza poetica con cui un problema morale vi appare risolto), si trasforma in pretesti più determinati e romanzeschi per giuochi fantastici più raffinati e particolari. Chi sente nella novella di Marganorre una condanna contro il misoginismo? Chi nel racconto di Olimpia una condanna contro il tradimento coniugale? Ma la presenza di quella situazione più particolare ed autonoma dà al poeta la possibilità di un lavoro più minuto e gustoso. La saggezza è stata presa nella sua forma pura ed è diventata armonia. Certo spesso vi si potrà cercare anche una funzione immediata di racconto; come nella novella di Fiammetta, narrata prima della morte di Isabella, si potrà vedere l'intento di far risaltare la sublime fedeltà della gentildonna dopo l'affermazione della infedeltà di tutte le donne (come se l'autore volesse contraddire subito una legge generale e perciò ingiusta con un caso concreto di virtù), o meglio per fare sbocciare quell'atto generoso dal pieno della leggerezza ed istintività della vita. Ma oltre a questa esistenza funzionale, le novelle hanno una loro vita che andrebbe rilevata più di quello che di solito non si faccia. Spesso si rifugia in esse quel tanto di fiabesco e di miniaturistico e di melodrammatico da opera buffa cui l'Ariosto poteva arrivare spingendo avanti il suo gusto di movimenti leggeri e affrettati, di accorciamenti minuti ed organici, di sentimenti stilizzati in tutta la loro complessità. È allora che certe novelle hanno l'aria quasi della *Chartreuse de Parme*, è allora che rivediamo delle figurine sottili, dei paesaggi scarnificati come nelle novelle di Marganorre o di Norandino. Se quest'aria più da opera buffa circola in alcune novelle, nell'aria generale del poema ogni gustosità è però rapidamente investita dal vento sano della musica che la rende più vera ed universale.

Un'altra considerazione da tener presente nella lettura dell'*Orlando* consiste nel non cercare dappertutto l'ironia e il famoso sorriso ariostesco e nello stesso tempo nell'evitare di vedere dappertutto il fiabesco, il gusto di avventure comiche e tenui. Quando ci si eleva alla considerazione veramente estetica dell'*Orlando* come di un'opera dove la psicologia ha la funzione

che può avere in un grande quadro o in una grande opera di musica, e si ha coscienza di accedere ad un mondo senza riferimenti pratici, cade ogni discussione sull'ironia, e se il limite possibile di questo mondo è la fiaba, la miniatura, il giuoco, non si può non avvertire quanto sia stonato l'insistere sul riso, sulla burla, sul poeta che gode e si frega soddisfatto le mani. Si sente invece che l'ironia non è che la disinvoltura descrittiva, spesso un espediente per agevolare un trapasso, spesso un ghiribizzo gustoso come gli artisti più sereni si permettono, spesso l'opera dell'intelligenza che allontana ogni possibile abbandono sentimentale, ogni affermazione che non interessa la poesia, ogni tentazione di canto esuberante. E ricordiamoci anche che, tranne alcuni casi limite che noi noteremo, la sopra-realtà ariostesca non ha nulla a che fare con la fiaba di Disney, è l'opera di una trasposizione divina del ritmo approfondito della vita in condizioni e proporzioni musicali.

Esclusa la fiaba e l'intento comico che si fondono in una visione della poesia troppo puerile ed edonistica, a confermarci in questa precisa valutazione del mondo dell'*Orlando* serve anche l'analisi del metodo che il poeta ha trovato pur permanendo nel pieno della tradizione classica.

È da notare anzitutto la presenza della «deformazione» (e possiamo adoperare la parola sia pure cautamente per quanto c'è di quattrocentesco ancora nell'Ariosto e per il permanere eterno di essa in ogni vera anche cinquecentesca trasfigurazione), cioè la riprova della libertà dell'artista dalla pretesa copia della natura, l'alterazione apparente di misure comuni non per bizzarre trovate, ma per riferirsi a misure più intime che con la realtà non hanno nulla a che fare. La sua presenza si avverte anche dove il poeta sembrava esaminare accademicamente un nudo o scientificamente un oggetto di natura sí che anche un semplice verso di determinazione:

quello ippogrifo grande e strano augello

fa vedere all'occhio esperto un che di favoloso ed enorme, di deformato rispetto ad una indicazione precisa delle cose che risulta dalla posizione staccata, quasi goffa delle parole.

E tutto ciò entro una chiarezza cristallina, nel trionfo del naturalismo cinquecentesco, senza alterare materialmente le cose nel loro ordinamento normale. Perché i trasformatori più veri son sempre quelli che agiscono più in profondo e meno visibilmente. Allo stesso modo che la deformazione del volto della *Primavera* di Botticelli ha un significato più eterno delle deformazioni fisionomiche di molte creature della pittura moderna.

Così è nuova, anche se poco appariscente, l'abolizione della maniera tradizionale dei paragoni basati su di un parallelismo logico o su di una semplice illuminazione dell'immagine nuova all'idea più scura, e nuova la sostituzione di implicite analogie che si liberano dalla servitù del paragone e cantano il senso più intimo di quella affinità poetica pur mantenendo all'esterno la massima chiarezza ragionativa:

languidetta come rosa,
rosa non colta in sua stagion, sí ch'ella
impallidisca su la siepe ombrosa.

Cosí non appena l'Ariosto si trasforma (ed è raro) in puro descrittore, in rivestitore poetico di motivi non elevati intimamente dal nuovo metodo, diventa letterario, infelice, mentre d'altra parte, per la prevalenza della musica generale nella costruzione del poema, anche questi momenti deteriori, di tradimento alla sua patria ideale, non ci urtano, sono sollevati dalla continuità del ritmo. Il metodo nuovo di cui parliamo è evidente anche esteriormente come nell'episodio del servo col girifalco e il cane alla caccia di Ruggero (VIII, 4); ma sempre, scopertosi in quelle occasioni, noi possiamo osservare l'incanto che opera in ogni parte del poema alleggerendo le cose dal loro peso senza renderle letterarie, senza privarle di un certo sapore di naturalità: e noi allora non pensiamo piú a notare una distinzione fra illusione e realtà, fra musica e profondo senso umano che si sono fusi nel mondo ariostesco.

In seguito a questo metodo di costruzione artistica, l'attenzione dell'Ariosto non si restrinse alla parola come grumo di sensazioni, di pensieri, di tradizione, ma si distese soprattutto nella linea melodica in cui parole e versi interi soggiacciono ad una fluida unità che non cerca accenti isolati in isolate espressioni. Vi sono poeti per cui ogni parola è un poema e testimonia il loro sforzo ad esaurirvi tutte le proprie capacità; vi sono poeti per cui una parola è l'inizio di un getto sensuale ed irriflesso: ma vi sono poeti come l'Ariosto per i quali la pasta musicale è cosí compatta e continua che le parole vi si sfanno senza risalto, quasi desiderose di contribuire ad un unico colore dominante. Continuità musicale che è stata avvertita implicitamente anche da tutti i critici che hanno constatato l'agilità ariostesca, quel divino prendere, interrompere, riprendere i diversi motivi senza la minima durezza, senza l'apparenza di un calcolo compositivo. Cosí anche le notazioni piú importanti si celano in parole senza pretese di originalità e spesso, piú che in parole, in frasi di pura misura musicale.

Per esempio, quando Pinabello induce Bradamante ad affidarsi alla pertica che egli tenderà nell'abisso, pronto a lasciarla cadere, tutta la vita di quella compiacenza delittuosa sembra ridursi nella semplice parola «sorride», ma poi fluisce nell'agevolezza della frase che segue:

sorride Pinabello e le domanda
com'ella salti, e le man apre e stende
dicendole...

Cosí anche la sintassi logica sembra vivere parallelamente a quella musicale, ma in realtà essa non vivrebbe da sé ed un ghiribizzo di assurdità dal punto di vista veristico è sempre pronto a verificare la sua illusorietà rispetto

all'estremo risultato artistico di un sopramondo reso tale non da bizzarri capovolgimenti. ma dalla sottile e costante sostituzione dei rapporti nuovi entro le apparenze della vecchia realtà.

Tutto ciò che si è detto non faccia pensare che si voglia diminuire l'umanità dell'*Orlando*, la sua completezza spirituale: non si confonda umanità con interesse psicologico, si veda bene come all'Ariosto non interessa di motivare i risultati poetici di un atteggiamento e che solo a ritroso egli poteva determinarne il movente psicologico.

È questo soprattutto che si deve considerare leggendo l'*Orlando*, e cioè che alcuni gridi, alcuni trionfi di passione (Olimpia, Zerbino ed Isabella, Fiordiligi) non sono né dramma, né freddezza; vivono il loro giro musicale senza seguire il processo psicologico per cui a quegli scoppi di passione potrebbe arrivare un artista meno fantastico. Nel leggere quindi l'*Orlando* è da raccomandare ai lettori inesperti di non prolungare mai la vita della poesia fuori delle sue leggi musicali in raffronti razionali, di realtà empirica. E d'altra parte si deve raccomandare di non sentire troppo isolatamente le singole ottave. L'ottava ariostesca è certo dotata di quell'incanto che una misura base sapeva assumere nei classici, ma in realtà l'Ariosto ha asservito quella unità metrica al rapido svolgimento della propria linea musicale che richiede quella sorta di caduta e di ripresa che c'è fra la chiusa e l'inizio di due ottave e spesso ne ha superato i limiti con gioia, quasi a provare che la sua regolarità era legge intima, capace di spezzarsi e costretta solo ad una multiforme varietà di movimenti che l'ottava inquadra e raccoglie nella sua apparente monotonia.

Ho voluto così far leggere l'*Orlando* poeticamente, liberandolo non solo dagli pseudoproblemi da cui già la critica l'aveva liberato, ma insistendo sull'atteggiamento spirituale che esso impone al lettore. Quando si parla di sorriso, di letizia, di facilità si crede ad un fine epicureismo estetico, e ugualmente quando si vuole romanticizzare, drammatizzare quella vicenda tutta poetica, ci si accontenta di restare alle soglie di un mondo complesso in cui siamo posti a contatto di risultati tra i più sublimi che l'arte possa raggiungere, in cui proviamo quel senso di benessere completo e serio che si prova entrando in Santo Spirito o nell'aria costruita dal convergere delle due ali del palazzo ducale d'Urbino.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per l'*Orlando* ho seguito l'edizione critica di S. Debenedetti, Bari, Laterza, 1928.

Per i *Cinque Canti*: A.G. Baldini, Lanciano, Carabba, 1915.

Per le *Satire*: edizione di G. Tambara, Livorno, Giusti, 1903.

Per le *Rime: Lirica*, a cura di G. Fatini, Bari, Laterza, 1924.

BIOGRAFIA E CRITICA ESSENZIALE

- M. Catalano, *Vita di L. Ariosto*, Firenze Olschki, 1931.
- G. Agnelli e G. Ravegnani, *Annali Ariosteschi*, Bologna, Zanichelli, 1933.
- G. Carducci, *La gioventù di L. Ariosto e la poesia latina in Ferrara (Opere, vol. XV, Bologna, Zanichelli, 1905)*.
- H. Hauvette, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI siècle*, Paris, Champion, 1927.
- G. Bertoni, *L'«Orlando furioso» e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, Orlandini, 1919.
- V. Gioberti, introduzione alla edizione dell'*Orlando*, Firenze, Le Monnier, 1854.
- F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Cap. XIII, Bari, Laterza, 1912.
- F. De Sanctis, *L'Orlando furioso*, in «Scritti varî inediti e rari», Napoli, Morano, 1898.
- G. Carducci, *Su l'«Orlando» (Opere, vol. XV già citato)*.
- P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1900.
- B. Croce, *Ariosto*, Bari, Laterza, 1927.
- L. Ambrosini, *Teocrito, Ariosto ecc.*, Milano, Corbaccio, 1926.
- A. Momigliano, *Saggio su l'Orlando furioso*, Bari, Laterza, 1928.
- G. Raniolo, *Lo spirito e l'arte dell'«Orlando furioso»*, Milano, Mondadori, 1929.
- A. Scolari, *Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 1930.
- G. Fumagalli, *Unità fantastica dell'«Orlando furioso»*, Messina, Principato, 1933.
- G. Bertoni, *Il linguaggio poetico di L. Ariosto*, in «Lingua e pensiero», Firenze, Olschki, 1932.
- T. Spoerri, *Renaissance und Barocco bei Ariost und Tasso*, Bern 1932.
- A. Baldini, *Ludovico della tranquillità*, Bologna, Zanichelli, 1933.
- M. Bonfantini, *Ariosto*, Lanciano, Carabba, 1933.

Consigli per una lettura dell'«Orlando furioso» (1940)

«Leonardo», a. XI, n. 5-6, Roma, maggio-giugno 1940, pp. 145-148.
L'articolo è una sintesi dell'introduzione alla coeva scelta antologica ariostesca nel vol. II dei «Classici italiani» diretti da L. Russo.

CONSIGLI PER UNA LETTURA DELL'«ORLANDO FURIOSO»

Se la critica idealistica ha dato una approssimazione potente della poesia ariostesca, desta ora sorpresa come la critica nuova sorta sui presupposti simbolistici non abbia considerato l'Ariosto e non abbia sentito la ricchezza totale di questa poesia senza residui, senza limiti oggettivistici e pur così profondamente intellettuale, così valorizzante il tempo interno e la facoltà della memoria, così inconclusa ed unitaria (in ogni episodio è poema), così mossa da un amore allusivo che spezza la vecchia sillogistica del paragone.

Si constaterà intanto che ogni interpretazione basata sui personaggi intesi drammaticamente più che come semplici nuclei di incontri, di pretesti alle avventure e alla gioia della fantasia, è destinata a fallire, tanto i personaggi sono lontani da una vera coerenza interna che li isola e li faccia centri di poesia: donde la nostra cura di eliminare ogni spiegazione psicologica che prolunghi arbitrariamente la vita funzionale dei personaggi rispetto alla musica che li trasporta e che in loro si rifugia quel tanto che basta per coordinare e serrare i suoi movimenti. Angelica così, per dare un esempio di educazione alla lettura dell'*Orlando*, è soprattutto la «bella donna», una forma di femminilità, di bellezza che trascorre per il poema, scatena fughe e inseguimenti e già nella pazzia di Orlando svanisce per ricomparire nell'episodio di Medoro tenera e materna, completamente cambiata. È una prima intuizione quella che basta al poeta e l'arricchimento di essa è musicale non psicologico, umano sí ma non drammatico, e sono inizi di svolgimenti fantastici, di arabeschi musicali quegli spunti di paura femminile, di astuzia, di egoismo, di vanità coesistenti con la grazia del suo riposo nel bosco fiorito, non dati di un carattere da legare in una coerenza psicologica. E così in Orlando a volte c'è solo il «conte», a volte il pazzo scatenarsi di un subconscio dopo tanta padronanza di sé, a volte una figura comica che sgambetta e provoca tanti bei giuochi di fantasia, tante rovine gustose, tante morti acrobatiche. Se questo carattere musicale vive in tutto il poema, va però spiegato non come quella vaga musicalità di cui si parla a proposito di tutti i poeti, ma come una particolare esigenza dell'Ariosto nel creare il suo mondo. Questo mondo infatti è un sopramondo rinascimentale, quasi l'al di là del naturalismo umanistico, la forma aerea e metafisica della esperienza personale dell'Ariosto nella conoscenza dei motivi fondamentali, primordiali della vita. Un sopramondo unitario, appoggiato su di un senso della vita non più in polemica antimediievale, ma avvivato da un implicito problema dell'irrazionalità del reale e contemporaneamente dai valori umani essenziali.

Un sopramondo in cui l'Ariosto entrava, scivolava senza rinunce e senza astratte allegorie, senza la fatuità della fiaba e senza il compenso di un escluso. In questo sopramondo che l'Ariosto tiene aperto da tutti i lati e che viene attaccato quasi senza inizio, perché noi ci troviamo subito dentro senza sbalzi per additare ogni rifiuto alla tentazione della inventiva romanzesca (dove l'atteggiamento di cantastorie e la ripresa apparentemente pedissequa del fatto dell'*Orlando Innamorato*), la poesia nasce sui motivi essenziali della vita concretamente sperimentata da cui l'intelligenza enuclea come filo conduttore della creazione il senso della vita e della natura per poi lasciarvi correre, in un'atmosfera soprareale, la fantasia. È così che il casuale, l'errare, che fa pensare contenutisticamente all'errare degli uomini nella selva intricata della vita, sono il prodotto della musica sull'offerta dell'intelligenza.

È così che il tempo e lo spazio, sentiti nella loro qualità più intima all'uomo, vengono fusi in una visione che del movimento naturale ha solo l'addeventellato dell'energia. È così che i colori sono presi nella loro intrinseca purezza, nel loro valore metafisico, senza il tono sentimentale che avranno, per esempio, nel Tasso. È così che non c'è né satira, né esaltazione della cavalleria, in un piano in cui non si trattano istituzioni o costumi, ma si trasporta un ritmo di vita libera e avventurosa nel ritmo di avventure ingiudicabili, musicali e visive (e perciò ogni richiesta o di patriottismo o di più complicati sentimenti morali diventa sciocca, a parte ogni considerazione storicistica che infirma le invettive contro gli stranieri, più letterarie che politiche), dove fioriscono azioni poetiche dal germe dei sentimenti essenziali dell'anima umana. E se qualche volta i bisogni pratici del cortigiano spingono l'Ariosto a parti interessate, in generale la cortigianeria è qui decorazione di sentimenti solo nella vita pratica biasimevoli.

Quando si sia allontanata ogni richiesta psicologica, realistica, ideologica, ogni posizione combattiva e anche ogni posizione di indifferenza umana, quando si sia sentito che la poesia ariostesca è al disopra della distinzione gioia-dolore, si vede che tutto ciò è possibile perché l'Ariosto mirava dentro la sua memoria divina alla costruzione di un mondo che non fosse solamente un sogno o una semplice idealizzazione del mondo reale, e tanto meno la rappresentazione di una tesi o di un programma comunque profetico, ma di un mondo assoluto, basato sul ritmo, sulla coerenza stilistica, sul puro fluire della visione.

Allora le equivalenze pittoriche e musicali vengono facilmente a indicare non assurde trasposizioni, ma reali somiglianze di metodo artistico per la maggiore evidenza di purezza che quelle arti offrono nel loro procedere. Si pensa alla civiltà decorativa rinascimentale e si vede in essa la vera cultura ideale dell'Ariosto, il suo clima più omogeneo, ed è magari la idealità raffaellesca o d'altra parte i puri schemi di Piero della Francesca e la bizzarria di Paolo Uccello. Questo mondo di puri valori estetici e d'altra parte non macchiato di calligrafia e di rinuncia, lo chiameremmo sopramondo rina-

scimentale quasi rappresenti l'al di là di quel naturalismo, che il Machiavelli invece sognava nella sua potente presenza politica. E potremmo chiamare per un momento surrealistico (pur sapendo il limite di tali indizi) il metodo ariostesco nel senso apollinairiano della parola, per accentuare il carattere libero dell'Ariosto sia dal realismo che da un gusto ornamentale, surrealismo consistente nel prendere un lato della realtà (colore puro, geometria, ritmo di un'azione errabonda) e poi crearne con la fantasia una soprarealtà in cui non forme astratte, ma le cose stesse in uno spazio e in un tempo nuovi vivono una loro nuova coerenza. A volte si può notare una concretezza ed una minuziosità di descrizione che ha fatto pensare ad un realismo oggettivistico, ma in realtà in questo mondo la natura è solo la riprova della fede ariostesca, una natura fatta surreale seguendo le sue leggi, adorandone l'organicità.

E questo sopramondo naturalistico si svolge sulla trama di un rabesco dell'intelligenza, sul ritmo di un viaggio senza fine che l'intelligenza ha liberato dalla rappresentazione che essa si è fatta della vita e dei sentimenti dell'uomo. Perciò le sue leggi sono musicali e le sue proporzioni quelle di una geografia sterminata e limitata insieme, di un paesaggio animato dalla corsa e variato di sfumature pittoresche.

Perciò la nascita della situazione ariostesca non è la meditazione su di un punto del nostro tessuto visivo e intimo, la riprova degli echi che un pensiero o una visione suscitano nel sentimento, ma piuttosto il trasferimento di una volontà ordinatrice dal piano dell'intelligenza a quello della fantasia. Perciò si esclude il tono fiabesco come costante nell'*Orlando* e si sente che il disegno melodico non si muove nel vuoto o nei limiti della miniatura, ma in un'aria scaldata dalla presenza totale, umana del poeta.

Il viaggio ariostesco (il viaggiatore sul mappamondo della terza satira) presuppone nella maniera piú chiara il senso soprareale dello spazio: illusorio e pure concreto, fatto di misure gigantesche e di lontananze rapidamente accorciate, cui collabora un tempo ora rallentato ora fugace, intimo al desiderio della memoria e pure presente come la divisione delle giornate reali. Questo sopramondo vive in questa geografia ricca e sfumata, a volte preciso paradiso naturalistico come il giardino di Alcina, a volte favolosa nostalgia di un'Europa medievale che all'Ariosto veniva dalle epopee cavalleresche: le brume settentrionali, i deserti aridi della Spagna, la dolce terra francese. Bisogna sentire che l'epica medievale romanza è stata come la cultura generale europea, quasi il presupposto della formazione fantastica dell'uomo moderno, il riferimento piú sicuro ai suoi sogni, al suo bisogno di errare e di evadere fantasticamente, e che l'Ariosto enucleava, dai racconti cavallereschi, il sapore, il clima romanzo e in esso faceva vivere quel ritmo strappato alla vita e diventato musica. Per prendere un esempio moderno, l'Europa medievale cercata e rifatta non come medievale, ma alleggerita e resa suggestiva, allusiva appunto per la sola presenza di un paesaggio evocativo e non di una storia precisa, è per l'Ariosto quello che Parigi e poi la spiaggia atlantica furono per Proust, e come questi frugò nei Gotha per le sue genealogie nobiliari così

precise ed irreali, così l'Ariosto riporta nella trama della fantasia le tradizioni dei suoi cavalieri.

Un paesaggio, quello ariostesco, la cui concretezza e la cui surrealtà stanno proprio nella semplicità di evocazione con cui l'Ariosto ce lo presenta senza mai farne un protagonista voluto del poema. Anche quando si coagula in precisi aggregati di natura (l'isola di Alcina, il castello di Atlante ecc.), il paesaggio non ci è imposto come fine ultimo di una descrizione, ma è sempre pronto a sfarsi in quella specie di mappa fantastica che, in quanto tale, rende metafisici gli spazi, le proporzioni della terra. È in questa mappa bizzarra e allusiva che si stabilisce l'unità più evidente delle avventure del poema e anche delle novelle che si incastonano episodicamente nel ritmo generale.

Diremo subito che queste bellissime novelle, che incontriamo nel poema e che potremmo estrarre solo per polemica contro chi vede unicamente la linea del racconto e l'importanza dei personaggi principali, vivono anche come contrappeso alle sentenze sul ritmo della vita che l'Ariosto sviluppa musicalmente, ma che ogni tanto ferma non in esempi moralistici ma per trovare una precisione più minuta di quella grande linea. In queste novelle, che ci fanno pensare anche alle grandi novelle inserite nel viaggio di Don Chisciotte, confluisce con trapasso più immediato, ma più minuzioso, la saggezza ariostesca, la sua sapienza amorosa che non volendo creare una casistica o una precettistica (il che non avviene neanche nelle sentenze all'inizio dei canti, che vivono proprio della leggerezza non cui un problema morale vi appare risolto) si sottomette al servizio di particolari giuochi melodici. Chi sente nella novella di Marganorre una condanna contro il misoginismo? chi nel racconto di Olimpia una condanna di un tradimento coniugale?

La saggezza è stata presa nella sua forma pura ed è diventata armonia. Certo spesso vi si potrà cercare anche una funzione immediata di racconto; come nella novella di Fiammetta, narrata prima della morte di Isabella, si potrà vedere l'intento di far risaltare la sublime fedeltà della gentildonna dopo l'affermazione della infedeltà di tutte le donne (come se l'autore volesse contraddire subito una legge generale e perciò ingiusta con un caso concreto di esaltazione della virtù), o meglio per fare sbocciare quell'atto generoso dal pieno della leggerezza ed istintività della vita. Ma oltre a questa esistenza funzionale le novelle hanno una loro vita che andrebbe rilevata più di quello che di solito non si faccia. Spesso si rifugia in esse quel tanto di fiabesco e di miniaturistico e di melodrammatico da opera buffa cui l'Ariosto poteva arrivare spingendo avanti il suo gusto di movimenti leggeri e affrettati, di accorciamenti minuti ed organici, di sentimenti stilizzati in tutta la loro complessità. È allora che certe novelle hanno l'aria quasi della *Chartreuse de Parme*, per quanto su di un ritmo sempre più fantastico dell'intrigo stendhaliano, è allora che rivediamo delle figurine sottili, dei paesaggi scarnificati come nella novella di Marganorre o di Norandino. Se quest'aria più da opera buffa circola in alcune novelle, nell'aria generale del

poema ogni gustosità è però rapidamente investita dal vento sano della musica che la rende più vera e universale. Quando ci si eleva alla considerazione veramente estetica dell'*Orlando* come di un'opera dove la psicologia ha la funzione che può avere in un grande quadro o in una grande opera di musica e si ha coscienza di accedere ad un mondo senza riferimenti pratici, cade ogni discussione sull'ironia e se il limite possibile di questa realtà è la fiaba, la miniatura, il giuoco, non si può non avvertire quanto sia stonato l'insistere sul riso, sulla burla, sul poeta che gode e si frega soddisfatto le mani: si sente invece che l'ironia non è che la disinvoltura descrittiva, spesso un espediente per agevolare un trapasso (è ormai pacifica la constatazione della agilità ariostesca, di quel divino prendere, interrompere, riprendere i diversi motivi senza la minima durezza, senza l'apparenza di un calcolo compositivo che è per noi la riprova delle misure musicali che abbiamo rilevato nel costruire ariostesco), spesso un ghiribizzo gustoso, spesso l'intelligenza che taglia ogni possibile abbandono, ogni piega facile, ogni canto esuberante.

Non c'è perciò ambiguità umana nel suo costruire, ma solo il coraggio di una immediata trasposizione, di un approfondito ritmo della vita in condizioni e proporzioni di sopra-realtà.

In questa poesia che adopera la «deformazione» (e possiamo adoperare la parola sia pure cautamente per quanto di quattrocentesco c'è ancora nell'Ariosto e per il permanere eterno di essa in ogni vera, anche cinquecentesca trasfigurazione) non per bizzarre trovate, ma per bisogno di proprie misure, si fa avvertire l'intima sua presenza anche dove il poeta sembra esaminare accademicamente un nudo, o scientificamente un oggetto di natura, la fantasia ariostesca limita ed apre le sue precisazioni musicali oltre la semplice idealizzazione della realtà:

quello ippogrifo grande e strano augello ...

Così l'abolizione della maniera tradizionale dei paragoni basati su di un parallelismo logico o su di una semplice illuminazione dell'immagine all'idea più oscura e la sostituzione di implicite analogie che si liberano dalla servitù logica del contesto e ne decantano il senso più intimo pur nella massima chiarezza ragionativa

(languidetta come rosa,
rosa non colta in sua stagione sí ch'ella
impallidisca su la siepe ombrosa)

indicano l'intento ariostesco di creare un mondo senza riferimenti, senza compensi, senza equivalenze, un mondo di autonomia assoluta e pure non di astratta e maniaca solitudine.

Così non appena l'Ariosto si trasforma (ed è raro) in puro descrittore, cronista, quasi dimenticando di quale alta storia è interprete, diventa let-

terario, infelice, ed è anche perciò che pure questi momenti deteriori, di tradimenti alla patria ideale, sono sollevati a zone neutre dalla continuità del ritmo, anche là dove la musica è più meccanica.

Il metodo nuovo è a volte evidente anche esteriormente, come nell'episodio del servo col girifalco e il cane alla caccia di Ruggero (VIII, 4), ma sempre, scopertosi in quelle occasioni, opera l'incanto che non ci fa più chiedere distinzione fra illusione e realtà e alleggerisce le cose dal loro peso senza renderle letterarie, senza privarle di un certo sapore di naturalità.

È per questa cura, che l'Ariosto dedicò alla totale compattezza estetica di un mondo naturale, che la sua attenzione non si restrinse alla parola come grumo di sensazione, di pensiero, di tradizione, ma si distese soprattutto sulla linea melodica in cui parole e versi interi soggiacciono ad una fluida unità senza pretese di profondità successive e staccate. Vi sono poeti per cui ogni parola è un poema e testimonia il loro sforzo ad esaurirvi tutte le proprie capacità; vi sono poeti per cui una parola è l'inizio di un getto sensuale ed irriflesso; ma vi sono poeti come l'Ariosto per i quali la pasta musicale è così compatta e continua che le parole vi si sfanno senza risalti, quasi desiderose di contribuire ad un unico colore dominante. Così anche le notazioni più importanti si celano in parole senza pretese di originalità e spesso più che in parole in frasi di pura misura musicale. Per esempio, quando Pinabello induce Bradamante ad affidarsi alla pertica che egli tenderà nell'abisso, pronto a lasciarla cadere, tutta la vita di quella compiacenza delittuosa sembra ridursi nella semplice parola «sorrìde», ma poi fluisce nella agevolezza della frase che segue:

Sorrìde Pinabello e le domanda
com'ella salti, e le man apre e stende
dicendole...

Se dunque la sensibilità del poema vive anche di attente luci umane, esse servono però appunto a conservare al colore la sua tonalità non assiderata, alla musica la sua pastosità, la sua liquidità. Così anche la sintassi logica sembra coincidere con quella musicale, ma in realtà essa non vivrebbe da sé ed un ghiribizzo di assurdità è sempre pronto a verificare la sua illusorietà e la sua funzionalità rispetto all'estremo risultato artistico di un sopramondo reso tale non da bizzarri capovolgimenti, ma dalla sottile e costante sostituzione dell'anima nuova, dei rapporti nuovi entro le apparenze della vecchia realtà. E ciò che deve bene rilevarsi è che all'Ariosto non interessa di motivare i risultati poetici di un atteggiamento e che solo a ritroso egli poteva determinarne il movente psicologico. È questo soprattutto che si deve considerare leggendo l'*Orlando*, e cioè che alcuni gridi, alcuni trionfi di passione (Olimpia, Zerbino ed Isabella, Fiordiligi) non sono né dramma, né indifferenza al dramma, vivono il loro giro musicale senza seguire il processo psicologico per cui a quegli scoppi di passione potrebbe arrivare

un artista meno fantastico. Nel leggere quindi l'*Orlando* è da raccomandare ai lettori inesperti di non prolungare mai la vita della poesia fuori delle sue leggi musicali in raffronti razionali, di realtà empirica. E d'altra parte si deve raccomandare di non sentire troppo isolate le singole ottave. L'ottava ariostesca è certo dotata di quell'incanto che una misura base sapeva assumere nei poeti classici, ma in realtà l'Ariosto ha asservito quella unità metrica al rapido svolgimento della propria linea musicale che richiede quella sorta di caduta e di ripresa che c'è fra la chiusa e l'inizio di due ottave e spesso ne ha superato i limiti con gioia, quasi a provare che la sua regolarità era legge intima, capace di spezzarsi e costretta solo ad una multiforme varietà di movimenti che l'ottava inquadra e raccoglie nella sua apparente monotonia.

Il mondo ariostesco è dunque così estremamente realizzato da sembrare misurabile con illusoria esattezza: in esso siamo posti a contatto di risultati tra i più sublimi che l'arte possa raggiungere e vi proviamo quel senso di beato benessere che si prova entrando in Santo Spirito o nell'aria costruita dal semplice convergere delle due ali del palazzo di Urbino. Così che si parla di sorriso, di letizia, di facilità, si crede quasi ad un fine epicureismo estetico e ci si accontenta di restare alle soglie di un mondo di una libertà ricca e multiforme.

Metodo e poesia di Ludovico Ariosto (1947)

Walter Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina-Firenze, D'Anna, 1947, 1961, 1970, poi in W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto, e altri scritti ariosteschi*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996. Dalla prima edizione il testo rimane «sostanzialmente invariato anche se corretto e aggiornato quanto alle citazioni dei testi ariosteschi (e di libri critici sull'Ariosto) sulla base delle edizioni più recenti», come scrive Binni nella premessa alla terza edizione (1970) qui riprodotta. Nel volume del 1947 confluiscono, a costituirne altrettanti capitoli, tre articoli pubblicati precedentemente: *Introduzione alla poetica dell'Ariosto*, «Aretusa», a. II, Roma, dicembre 1945, pp. 5-17; *Le Satire dell'Ariosto*, «Belfagor», a. I, Firenze, 15 marzo 1946, pp. 193-203; *Metodo e poesia nell'«Orlando Furioso»*, «Letteratura», a. IX, Firenze, marzo-aprile 1947, pp. 3-19.

UNA VITA PER LA POESIA

«Sic me contingat vivere sicque mori»: è l'insegna alla quale, sulle orme dello Harington, i devoti dell'Ariosto possono affermare la loro aspirazione ad una vita di fuochi tranquilli e costanti, di silenzioso sviluppo di sogno entro una cornice di atti quotidiani senza pretese, e il loro sguardo ad una vita trasposta in un ritmo medio di poesia dalle *Satire* può struggersi di fronte a quegli interni pacifici, a quei gesti essenziali e negletti, a quel beato viaggio sul mappamondo, al cruccio dolcemente egoistico di comodità sobrie e rapite da una sorte maligna ma non spietata. E il baldiniano «Lodovico della tranquillità» (in cui passa la suggestione del boccaccesco *Iohannes tranquillitatum*) accentua il calore tra ferrarese e romano dell'antiascetico lodatore di bellezze femminili o del seccatissimo ed eroicomico governatore della Garfagnana. Ma queste grazie, sottolineate da calligrafie ben più grosse e carnose di quella genuina, finiscono per sfarsi in discutibile pittoresco come riducono e deformano il vero valore di una costatazione preliminare: la vita dell'Ariosto è una vita che si sottrae al romanticizzamento avventuroso, che è difficilissimo trasformare in una qualsiasi «storia di un'anima», in dramma ideologico e spirituale (un Tasso, un Dante, un Petrarca), che è priva di ansie eppure non priva di quella tensione e attenzione pensosa, di quella cognizione della rugosa realtà («in questa assai più oscura che serena / vita»¹) che altrove sfociano in dramma, problema, rivolta.

È possibile invece vedere questa vita esemplare, estremamente istruttiva per i rapporti vita-poesia ed estremamente coerente con il tono poetico che nella sua maggior purezza raggiunge l'esperienza dell'Ariosto, senza forzature indebite e ricercandovi non tanto linee di caratterizzazione gustosa (presi troppo dalla trasfigurazione volontaria delle *Satire*) quanto la giusta situazione di un atteggiamento umano ed estetico che non implica alcuno scambio estetizzante dei due termini e la loro reciproca falsificazione. È possibile indicare, ad esempio, come luogo d'incontro di vita e poesia, quel fondo di serietà semplice, di gusto delle cose che perfino i poeti romantici affidano al loro epistolario: sí che la faccia corruciata dell'Alfieri si spiana in un idillio insospettato in certe lettere che parlano di stufe, di cioccolato, di appartamenti. O quell'attaccamento alle cose comuni ed agli affetti essen-

¹ *Orlando Furioso*, IV, 1, vv. 7-8. Cito dall'edizione a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976.

ziali, quel saper dare una linea alle proprie azioni senza portarle mai su di un piano programmatico (senza farsene un programma di azione e di moralità esplicita), quel certo fastidio delle cose pratiche pur vivendole e gustandole in quanto costituiscono abitudine e clima della nostra giornata, quel lamentarsi, che si sente già da sé esagerato e poco drammatico, di faccende che però si compiono senza ribellione: sono caratteri che allontanano l'Ariosto dal «genio» scattante e dolente come l'Ottocento ce lo ha rappresentato e lo avvicinano ad una umanità intensa e semplice, istintiva nella sua apparente mediocrità e che ci appare essenziale in uomini, che con modestia di artigiani vivono l'arte senza boria, senza gesti, senza giustificazioni a ritroso, mantenendo le loro azioni nella misura più istintiva e civile. Ci sono poeti vistosi e spesso retorici che hanno bisogno di rivelarsi sul piano pratico e di imprimere i loro monogrammi fastosi su ogni minima azione, mentre poeti più intimi riservano ai loro vizi e alle loro virtù uno stadio di sincerità e di sobrietà intatte da ogni moda esteriore. Tanto che questo atteggiamento semplicemente umano ed assorto (e senza gusto di falsa primitività) pare distinguere proprio coloro che del tempo hanno un sentimento interiore che li sottrae alla rovina dei programmi e degli impegni e che più si conservano in una condizione poetica che non è lo stato di *trance* della pitonessa, ma piuttosto una profonda attenzione ai movimenti dell'intima fantasia, una lettura costante e piena di un testo di sentimenti e di impressioni. Un atteggiamento che si può sentire in un Boccaccio, in un Orazio, e che se naturalmente non può indicarsi come *sine qua non* di ogni vita poetica, si ritrova essenzialmente anche nei più allucinati, nei più «visionari», e si impianta bene e in modo caratteristico nel clima umanistico-rinascimentale, in un clima di armonia non ricercata ad ogni costo, ma vissuta in concrete forme di civiltà.

Ma è pur chiaro che questo tentativo di riconoscere nell'atteggiamento ariostesco uno *speculum* di vita di poeta si limita poi in concreto all'illuminazione più larga di una particolare individualità, vista sempre dalla parte dell'opera nella sua vita intera. Anche l'accenno fatto ad Orazio va subito limitato per non calcare su di una linea della fisionomia ariostesca che neppure nelle *Satire* è completamente ritrovabile se non con una volontaria falsificazione. Orazio, che certo l'Ariosto amò e risentì nella sua formazione, è troppo esplicitamente e programmaticamente maestro di saggezza poetica e di sobrietà edonistica e nel suo sguardo pacato c'è una lentezza di buon senso poco sollevato da un primato della fantasia, il suo ricorso alle cose nella loro concretezza è troppo gustato e si traduce facilmente nella sua poetica del verosimile e dell'*utile dulci*. Mentre l'attacco ariostesco fra vicenda umana e storia poetica è più spontaneo, mai moralistico e mai programmatico sì che i fatti, gli avvenimenti si sciolgono facilmente in modi di vivere, in apprensioni di realtà assunte nel loro significato più vasto di accenti del ritmo vitale di cui pochi poeti han sentito l'unità e la preminenza al pari dell'Ariosto sapendo mantenere alla poesia la sua destinazione di alleggerimento, di

astrazione stilistica che diventerebbe gusto di decorazione calligrafica se non fosse calda di una sua umana contemporaneità.

Così se si indaga nell'Ariosto la nascita della poesia, attraverso le prove dirette e le testimonianze dei biografi, ci si accorge che non di conformismo ossequente si può parlare, ma certo di un bisogno di innovazione solo in forme «contemporanee», di ricerca di originalità solo nel tono poetico, non in schemi esterni accettati senza superbia². E perfino la legittima impressione che alcune liriche avessero lo scopo di una suasionе amatoria impegna ancor più a sentire la nascita alla poesia nell'Ariosto non come sconvolgente rivoluzione interiore, ma come naturale e familiare consenso della fantasia a motivi vitali e viceversa dell'esperienza ai diritti di una superiore realizzazione autorizzata dalla salda presenza di forme artistiche contemporanee. Prime prove che d'altra parte non ci individuano precise esperienze sentimentali e che ci indicano solo con la loro presenza numerosa una gioventù felice e senza cure nel clima di una città passata da uno stadio di ricca libertà comunale a sede di una signoria rinascimentale ancor permeata di un gusto cavalleresco e feudale: in un clima meno florido della Roma papale, meno raffinato di quello della Firenze medicea, meno tardivamente feudale di quello di altre corti del Nord. Tutti i nomi femminili che compaiono nelle liriche latine, a parte la loro convenzionalità classicistica (*Philiroes*, *Phillis*, *Lyda* ecc.), sono piuttosto simboli di un motivo edonistico, vivo come guida di un esercizio stilistico che spesso non viene neppure minimamente coperto da preoccupazioni di verosimiglianza (il rapido bisticcio, ad esempio, a cui si presta un nome nel suo pretesto di giuoco di abilità: «Es Veronicane? an potius vere unica? quae me / uris ecc.?»³), sì che gli «amori» dell'Ariosto possono risolversi in un esercizio classicistico dietro cui siano umilissime avventure legate a quell'espressione dal loro stimolo di letizia, giovanile tensione e appagamento. Nel libero mondo dei sensi di cui egli sempre ci parla con una libertà che non è cinismo e senza quell'accentuazione di cupidigia che è divorante in certe lettere del Machiavelli, l'amore, l'avventura amorosa mantengono sempre nell'Ariosto un senso di letizia edonistica che può salire ad un platonismo rapidamente calato in adorazione sensuale e scendere a un immediato trionfo del più casuale godimento.

Vivissimo ispiratore di tanta poesia dell'*Orlando*, e precisato secondo il modello petrarchistico nelle *Rime*, l'amore è per l'Ariosto del periodo giovanile, alla nascita della poesia, l'elemento integrante di una vitalità gioiosa, quasi il simbolo lieto dell'armonia vitale, di quella edonistica serenità che è

² Si pensi, come ad esempio estremamente probativo, alla ripresa del poema boiardo al punto in cui fu abbandonato, quasi che il *Furioso* ne fosse una scolastica e poco vistosa continuazione secondo i metodi dei cantastorie. Riprova anche dell'alto disprezzo di una originalità solo di contenuto e di racconto.

³ *Liriche latine*, XXXI (*De Veronica*), vv. 1-2, in *Opere minori*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 66.

al fondo del suo carattere senza privarlo della sua complessità. Così che nella elegia *De diversis amoribus* il motivo della volubilità del suo carattere si appoggia sulla sua volubilità amorosa in un motivo di piacevole armonia, quasi di simbolo estetico di amore per l'onda incessante e mutevole della vita lontana da ogni schematizzazione di carattere moralistico e programmatico.

Est mea nunc Glycere, mea nunc est cura Lycoris,
Lyda modo meus est, est modo Phillis amor.
Prima Glaura faces renovat, movet Hybla recentes,
mox cessura igni Glaura vel Hybla novo⁴.

Esperienza varia e non drammatica dell'amore e delle donne (che nella Satira V saranno considerate con un equilibrio molto italiano, non privo di sfumature galanti e di comprensiva simpatia virile:

S'in cavalli, se 'n boi, se 'n bestie tali
guardian le razze, che faremo in questi,
che son fallaci piú ch'altri animali?)
(vv. 100-102)

che permane nella maturità e si accompagna a quella meticolosa discrezione di amoroso non casanoviano con cui l'Ariosto velò i suoi amori (il famoso amorino con il dito sulle labbra, del leggendario calamaio), che spesso dalla cronaca spuntano come umili avventure di domestiche e di popolane anche se motivo di petrarchesche trasfigurazioni (la nota gatta del Petrarca come ne parla l'Alfieri!) e riprova dell'attacco fresco e semplice con cui la fantasia ariostesca prende contatto con la realtà senza preordinati sogni estetici.

Attacco diretto fra vita e visione artistica in cui la cultura non costituisce diaframma di soprastrutture e di pregiudizi boriosi. E se l'Ariosto aderisce alla mentalità del suo *milieu*, non ne nutre le esagerazioni conformistiche. Così va giudicata la sua cortigianeria: non come condizione spirituale di cui certi umanisti sono lieti e orgogliosi («il cortegiano»); né d'altra parte si deve, sulla falsariga del ritratto troppo coerente delle *Satire*, far di lui quasi un romantico sdegnoso di ogni obbedienza, geloso della sua assoluta indipendenza personale, quasi nel senso di quel letterato di *Del principe e delle lettere* che l'Alfieri vien proprio a contrapporre ai letterati cortigiani tra cui include lo stesso Ariosto. Si tenga conto che i numerosissimi lamenti contro la vita di corte e il servizio dell'«Erculeo prole», contenuti nelle *Satire*, risentono in parte di una tradizione letteraria e in parte nascono da un fastidio non convenzionale in uno spirito schiettamente poetico per un'attività che lo distraeva dal suo gusto di una vita tranquilla come vestibolo indispensabile al regno della fantasia, come punto di vista e di partenza per il suo viag-

⁴ *Liriche latine*, LIV (*De diversis amoribus*), vv. 1-4, ed. cit., p. 88.

gio poetico. Se il problema della cortigianeria non era sentito nell'epoca se non come mancanza eventuale di misura o come stimolo a vane ambizioni, l'Ariosto sentì il suo servizio come una limitazione seria della sua libertà in quanto possibilità di quiete, di attenzione tranquilla, condizione dell'aprirsi della fantasia dai beati vestiboli del silenzio e dell'immobilità. Non c'era in lui umiliazione morale o disagio nell'approfittare di un mecenatismo che anzi lamentava troppo avaro e mal disposto. E viceversa le sue adulazioni vanno prese alla stessa stregua delle invettive contro i tiranni (e artisticamente quasi un fregio sontuoso di uno stemma che non impegna moralmente l'artista cinquecentesco) e contro gli adulatori, che, mentre esprimono risentimento contro l'eccesso, la mancanza di misura entro schemi oraziani, vanno considerate non come ritrattazioni delle espressioni cortigiane, ma come altri motivi di arricchimento estetico: non come impegnative rivolte, ma al massimo come momentanei sfoghi facilmente rasserenabili nel fondamentale interesse di conoscenza poetica di un sopramondo fantastico in cui vive veramente l'animo «tutto umano» dell'Ariosto.

Né sdegni brutiani né viltà cortigiane e mescolanza di satira e adulazione sullo stesso piano decorativo (sí che nelle liriche latine ad un distico irrispettoso, il LVI, sugli Este, segue uno sperticato elogio di Ippolito), e piuttosto una serietà in un altro piano di coerenza personale e di dignità poetica.

Certo può colpire che l'Ariosto nell'Ecloga I sanziona l'orribile violenza di Alfonso e di Ippolito contro i fratelli Ferrante e Giulio, ma è ingenuo inserire l'Ariosto in un giudizio storico a posteriori e volerlo rendere estraneo allo spirito cinquecentesco del diritto della forza e del signore. Era l'epoca in cui il *Principe*, pur nella sua rivoluzionarietà, doveva apparire non in contrasto con il piú generale modo di sentimento e di giudizio, e la tenace ragione per cui le Signorie si erano impiantate e resistevano, il desiderio cioè delle forze borghesi e aristocratiche di non essere disturbate da sussulti comunque originati, teneva alto posto nell'«ordine» di quella civiltà. Ragione di vita di un'epoca storica di cui l'Ariosto si faceva eco nell'ecloga citata con una esagerazione tendenziosa che rivela però il suo istintivo e storico conservatorismo:

Prima ai nimici, e poi veniano a' ricchi,
fingendo novi falli e nõve leggi,
perché si squarti l'un, l'altro s'impicchi [...].

Qual cosa non faria, qual già non fece
un popolar tumulto che si trove
sciolto, ed a cui ciò ch'appetisce lece⁵?

Fedeltà intima a certi motivi essenziali del suo tempo e fedeltà al suo bi-

⁵ *Egloghe*, I, vv. 211-213, 220-222. Cfr. *Opere minori*, ed. cit., p. 233.

sogno di un ordine civile per la sua elaborazione del ritmo vitale colto sotto le forme della civiltà e nel moto delle cose e degli affetti essenziali. Figlio di una aristocrazia borghesizzata, ancora capace di prendere la spada in pugno nella guerra sotto le insegne del signore, ma piú lieta di una vita agiata e tranquilla, l'Ariosto è pur lontano dal modello di un Sancho, e ricco di impeti generosi e combattivi. «Che cuore aveva l'Ariosto!», ma d'altra parte se la frase desanctisiana coagula e liricizza l'impressione dell'animo ariostesco, della sua altissima possibilità di adesione su piano umano e poetico a motivi di intensa commozione, non si può arrivare alla precisazione di certi atteggiamenti pratici che una critica deteriore potrebbe prendere anche a spiegazione dell'*Orlando*. Così il preteso patriottismo dell'Ariosto che ha fatto fremere qualche vecchio trombone provinciale, così la satira anticclesiastica tanto comune nel poema. Inutile insistere sul primo, tradizionalmente basato sulle invettive antistraniere quanto mai volubili e fugaci: sin dal '94, ad esempio, in occasione della discesa di Carlo VIII, il giovane poeta scrisse due componimenti dello stesso argomento (*Ad Philiroën*, *Ad Pandulphum*) in cui lo stesso accenno alla calata del re francese serve in un caso ad un contrasto sanato in edonistica indifferenza, nell'altro ad una brusca interruzione dell'idillio amoroso: «me nulla tangat cura»⁶, «Hic est qui super impiam / cervicem gladius pendulus imminet»⁷.

E accanto alla famosa invettiva del XXXIV («Oh famelice ecc.») si trovano nel poema le lodi di Francesco I e di Carlo V, l'esaltazione dei vari signori che erano la causa della disunione e della debolezza italiane. Mentre il lamento per le sciagure italiane nasce coerentemente dal senso rinascimentale di una catastrofe di condizioni di vita civile, della perdita del «bel vivere».

Il bel vivere allora si sommerse;
e la quiete in tal modo s'escluse,
ch'in guerre, in povertà sempre e in affanni
è dopo stata, et è per star molt'anni.
(XXXIV, 2, vv. 5-8)

Né molto di piú possiamo trovare circa un preciso sdegno ideologico o di un voltairiano disprezzo nei riguardi della religione tradizionale. Chi

⁶ *Liriche latine*, I (*Ad Philiroën*), v. 6, ed. cit., p. 6.

⁷ *Liriche latine*, II (*Ad Pandulphum*), vv. 43-44, ed. cit., p. 12. Già sbagliata ci pare l'eccessiva attenzione posta da alcuni studiosi alle due composizioni citate come prova di passione nazionale e spunto di nazionalistici *plaidoyers*. Si ricordi intanto che nella *Ad Philiroën* c'è un chiaro riflesso oraziano (*Odi*, II, XI) e che, tenendo conto che la corte ferrarese era filofrancese, nell'ode *Ad Pium* l'accenno alla battaglia del Taro non porta alcuno sdegno nazionalistico ed anzi presenta una formula di impassibile ossequio per il re francese: «Magni Caroli generosa propago», *Liriche latine*, XIV, v. 101, ed. cit., p. 36. Tanto poco valgono le osservazioni di stati d'animo puntuali e collegabili a necessità artistiche, a formule tradizionali.

legge certe ottave contro la corruzione del clero e specialmente contro i frati (per esempio la scintillante descrizione del convento dove viene ritrovata la Discordia, nel canto XIV) o certe espressioni di unzione ironica, potrebbe credersi di fronte ad una precisa posizione ideale.

Ma piú che una posizione combattiva bisogna accertare le condizioni di una interessante coerenza ariostesca. Vi era una tradizione letteraria specialmente novellistica antiecclesiastica e soprattutto antifratesca e il Cinquecento, portando a maturazione l'aspirazione umanistica ad un pieno e sincero possesso della vita, aveva esasperato ogni atteggiamento antiascetico e ridicolizzato ogni sforzo (come inutile od ipocrita) di inibizione al godimento dei beni mondani (l'eremita ed Angelica, mito del secolo). Ma ciò non implicava una rigidità riformatrice da cui gli italiani erano immunizzati proprio dall'eccessiva soluzione in ridicolo di vizi e difetti che apparivano frutti naturali di una costrizione innaturale e a cui non avevano da opporre un ideale religioso diverso da quello tradizionale per il quale sempre le invettive anche belliane hanno costituito una potente valvola di sicurezza.

Come l'Ariosto non discuteva l'autorità del signore pur con la sua ironia sui tiranni, così, nel suo atteggiamento di poeta infastidito di ogni ricerca lontana dalla sua accettazione dei motivi elementari della vita e delle linee essenziali della civiltà, egli si precludeva ogni via di eresia con quel gusto antiastrotto che italianamente si volgarizza nella distinzione di due piani, quello della vita pratica senza scrupoli e quello del culto accolto come indiscutibile.

Si legga la Satira VI dove il padre si preoccupa dei pericoli dello studio per il giovane Virginio. Sì, il filosofo può diventare eretico

perché, salendo lo intelletto in suso
per veder Dio, non de' parerci strano
se talor cade giù cieco e confuso.
Ma tu, *del quale il studio è tutto umano*,
e son li tuoi soggetti i boschi e i colli,
il mormorar d'un rio che righi il piano,
cantar d'antiqui gesti e render molli
con prieghi animi duri, e far sovente
di false lode i principi satolli,
dimmi, che truovi tu che sí la mente
ti debba aviluppar, sí tòrre il senno,
*che tu non creda come l'altra gente*⁸?
(vv. 46-57)

Nei quali versi è da notare questo senso di sdegno sincero contro quei letterati che vogliono allontanarsi dal modo di sentire comune, dalla tradizione, dalla concretezza di una mentalità che non viene discussa come non

⁸ L. Ariosto, *Satire*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987, pp. 55-56.

vengono discussi i motivi naturali, i sentimenti umani di cui il poeta deve farsi interprete. Non tanto un conformismo pauroso («parum de principe, nihil de Deo») che più si impadronirà dell'animo degli italiani con la Controriforma, ma un conformismo tradizionalistico, per amore di concretezza, per paura di uscire da una misura umana che appare all'Ariosto come essenziale base ad ogni espressione artistica.

Sulla misura umana si calcola anche il suo amore per una vita semplice e sedentaria e il risultato che egli traeva dall'esperienza delle preoccupazioni giornaliera, dei viaggi non amati e pure così pronti a passare come esperienza di disagio e di accettazione di movimento e di pittoresco nel tono medio delle *Satire* o come base concreta della geografia soprareale dell'*Orlando*. Viaggi ed esperienze che nel loro limite poco avventuroso e fastoso ci confermano l'immagine del viaggiatore sul mappamondo, dell'amante di una quiete casalinga e cittadina (quasi un umanistico e poetico travestimento di Kant) per una piena libertà poetica, in cui bene si inquadrano gli aneddoti del Pigna, del Fornari, di Virginio sulla sua distrazione, sulla sua sensibilità, sul suo carattere malinconico e pur festivo, che completano, fuori di figurini unilaterali, questa immagine così sensibile di uomo vivo per la poesia nel suo senso più istintivo e civile, avviato da una esperienza immediata e spregiudicata ad una conoscenza superiore tutta poetica e non perciò ingenua o miracolosa.

Altro che i D'Annunzio con la loro vita punteggiata di avvenimenti tutti grandiosi e da raccontarsi in biografie sonanti e rapite! «Appetiva le rape» dice sommariamente uno dei capitoletti di appunti di Virginio e, in quella sobria nota pittoresca collegata agli altri aneddoti di una vita senza maschera e a certe caste indicazioni del suo amore dell'armonia («senza il cor sereno»), ci sembra di udire il timbro giusto di una vita non ornata di fastosi emblemi, ma intrisa di continuo sapore poetico. In modo che come, su altro registro, il tentativo di fuga dalla casa paterna del Leopardi ha una intensità maggiore delle avventure fiumane di D'Annunzio o delle vicende furfantesche e principesche del Marino, anche l'ingrandimento di piccoli fatti di cronaca assume nella vita dell'Ariosto un'importanza e un rilievo ben maggiore di quanto avrebbe una cronaca umana meno raccolta ed assorta. Riprove ben chiare: il rifiuto di seguire Ippolito in Ungheria e l'epopea eroicomica del governatorato garfagnino.

Quando l'Ariosto si rifiutò decisamente di andare in un esilio ai suoi occhi terribile, egli compiva un gesto che non può essere sollevato ad espressione di rivolta anticortigiana, ma sí a chiaro indice della sua disperata disposizione a difendere le condizioni essenziali della sua vita sentimentale e poetica, le abitudini, gli affetti, l'agio domestico e cittadino entro cui nasceva la sua soluzione in poesia. Il timbro di questo rifiuto diventa nelle *Satire* eroicomica e quasi abbondiesco, ma fuori di quella ricerca speciale di tono medio sottolinea la sua virile, umana concretezza che, aliena da gesti retorici, reagisce però con un vigore che può richiamare perfino certe cadenze

dell'epistolario machiavellico, quando vengono messe in giuoco le ragioni piú elementari della sua condizione poetica. È su quella misura personale ed umana che i suoi rispetti cortigianeschi vanno valutati e il suo ideale di fedeltà tra feudale e rinascimentale è limitato da questa fondamentale spregiudicatezza che vibra profonda sotto il suo conformismo senza viltà. Tanto che il cortigiano Tasso nel suo *Minturno* ritagliava un ritratto negativo dell'Ariosto cortigiano: «l'Ariosto medesimo, che fu assai adoperato da' suoi principi e poté avere esperienza eguale al sapere, ne l'azioni del mondo riuscí freddo anzi che no: e, vinto da pusillanimità, si ritirò da' servigi di quel suo magnanimo cardinale»⁹.

Anche il periodo garfagnino fornisce elementi preziosi per la conoscenza dell'animo ariostesco, per il suo attacco fra vita e poesia. Non è la descrizione di un contrasto piacevole fra il sedentario, distratto, timido di avventure di viaggio e meditativo («per lo piú alla solitudine si dava e d'essere in continua contemplazione mostrava nell'effigie» dice il Pigna¹⁰) e il commissario incaricato di tenere a bada un paese turbolento e disordinato; ché la comicità, facilmente ottenuta con il rilievo delle preoccupazioni dell'Ariosto sull'avvio della stessa Satira IV, deriva anche da un atteggiamento voluto, artistico, non da una confessione immediata. Ciò che veramente offre questo periodo è l'accentuazione in contorni piú vistosi di quei caratteri di umanità superiore, ma concreta, di meditazione non libresca dell'uomo che non voleva cedere la «h» nobilitante e non voleva costruire sul vuoto. «Appetiva le rape» e in questa designazione di umile, commovente semplicità ci sembra ancora di ritrovare il segreto dell'umanità profonda, senza sovrastrutture filistee, che risentiamo anche nel fastidio dell'esilio garfagnino e nella cura con cui il poeta cercò di adempiere il suo ufficio di governatore: niente boria di chi d'altronde sente continuo il suo impegno poetico, niente letteratura come giustificazione precedente ai suoi atti (Petrarca e i posteri) che invece offrono integra una esperienza vitale al piú puro esercizio artistico. Questo periodo garfagnino è anche la stagione tipica dell'Ariosto epistografo.

L'epistolario dell'Ariosto non è ricco di movimenti appassionati, di pretese letterarie e ad una lettura poco paziente può apparire grigio, estraneo allo spirito di un grande poeta, attribuibile quasi ad un uomo medio qualsiasi di quell'epoca: mancano lettere amorose, lettere di confessione, prevalgono lettere di affari scritte per scopi immediatamente pratici senza affatto il pretesto di lettera-saggio che il Cinquecento prediligerà. Pure lo stimolo pratico che le esclude dalla ricerca letteraria dell'Ariosto non è sempre così assillante da divorare quella pace creativa essenziale a superare la piú immediata volontà di comunicazione, e spesso una lettura spregiudicata (e solo

⁹ T. Tasso, *Il Minturno ovvero de la bellezza*, in *Dialoghi*, ed. critica a cura di E. Raimondi, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, t. II, p. 916.

¹⁰ G.B. Pigna, *I romanzi*, Venezia, Valgrisi, 1554, p. 118.

così si può trovare la personalità ariostesca senza scambiarla con quella di un *Biedermann* dell'epoca) trova anche in queste lettere un tono di rapida discorsività equilibrata, accentrata intorno a nessi d'interesse non retorico, trova quel senso di realtà che non è una trasposizione assurda delle «cose», dell'empirica evidenza, ma un contatto ben più che impressionistico che si ritrova entro una volontà letteraria nelle *Satire* e che nel *Furioso* verrà sublimato in naturalezza fantastica, in soprarealtà luminosa e senza crepe, ma non liscia ed oleografica.

Spesso, in quelle più semplici e direttamente pratiche, il tono poco rifinito, quasi stentato di una lingua che si snodava e ingentiliva solo nelle espressioni poetiche, ci appare come il più facile e scoperto attacco alla realtà più comune e quasi un'ulteriore prova di quella mancanza di finitezza estetica che distingue l'Ariosto da letterati per cui la stessa «nota della lavanderia» si fa occasione di linda e agghindata scrittura. Ma a volte un uso rapido e poco insistente di mezzi schiettamente artistici ci mostra, in lettere come quella al principe Ludovico Gonzaga, dopo la fuga da Roma nel 1512 (distinta dal ritorno comico e incalzante delle citazioni latine in un ritmo da opera buffa), la capacità che l'Ariosto poteva svolgere in brevi rappresentazioni prosastiche di situazioni tra comiche e personali in una ricerca di tono non drammatico, non aulico, ma medio e desideroso di trapassare in ritmo più deciso pur di mantenere la propria organicità. Tanto che in certe lettere poco manca che si sviluppino motivi che fortunatamente trovano poi il loro tono più coerente nelle *Satire*. Così nel folto numero di lettere garfagnine quello che è un attacco pratico vita-condizione di poesia vive come volontaria rinuncia di gustosità preziosa e come prova di amore di espressioni immediate e grezze nella loro capacità di resa delle impressioni più empiriche e meno elaborate. Provvisto di una coscienza che sapeva graduare la propria tensione poetica, l'Ariosto sapeva portare la propria forza creativa non ad una esaltazione continua della propria personalità, sapeva dirigerla a precisi compiti in una organica scelta e riserva sapiente di un fresco contatto con una poeticità non libresca.

Non calligrafo, non allucinato veggente, l'Ariosto controlla anche nelle sue lettere questa sua sobria assicurazione contro i rischi di una fantasia senza riferimento vitale e contro la provvisoria soprastruttura di un mondo puramente letterario ed ideologico. Egli varcava da un'esperienza vitale (tradotta in toni medi nelle *Satire* o nelle *Commedie*) ad una superiore realtà senza scambi arbitrari e senza anticipazioni dannose. Tanto più libero nella creazione poetica e deciso in una ricerca di stile graduata e controllata, quanto più saldo nella sua sincerità, nella sua interpretazione non fumosa della propria sensibilità, nel suo ripudio di falsificazioni gloriose.

II

LE LIRICHE E L'ESERCIZIO STILISTICO

A parte le notizie incerte del Pigna e del Fornari sull'attività teatrale del fanciullo Ariosto, incerte quanto all'età e all'entità di quegli inizi poetici che potevano ridursi a puerilità senza alcun valore (cosa potremmo dire della precoce attività del Leopardi se non ne avessimo i precisi documenti?), e che dunque possono al massimo indicarci un'attitudine fanciullesca ad un esercizio di fantasia, nella sua manifestazione più fabulatrice e corposa, non abbiamo prove circa l'avvio poetico dell'Ariosto e possiamo solo astrattamente congetturare sulle «baje» studentesche di cui ci parla Virginio e sulla sua attività di attore-autore alla corte estense, finché non ci appoggiamo sul terreno solido delle liriche latine, le cui prime sicure testimonianze sono da riportarsi alla prima giovinezza dell'Ariosto. Non vogliamo con ciò accettare senz'altro la nota tesi carducciana di una gioventù tutta latina dell'Ariosto¹, perché l'accenno alle «baje» (che dovettero essere piccoli componimenti poco impegnativi e burleschi, di natura pratica e goliardica) è rafforzato dall'accenno ad una duplice esperienza volgare e latina giovanile che è ricavabile dai versi della quarta Satira, dove, riferendosi a un periodo giovanile di soggiorno reggiano, si allude alla prima condizione di serenità creatrice, di stato poetico, in cui sbocciarono le prime «iocunde rime» (poesie italiane) e «metri» (poesie latine²). Ma certo, senza entrare in una discussione inevi-

¹ In realtà il Carducci restrinse poi la sua affermazione a più accettabile conclusione: «L'Ariosto nella sua gioventù scrisse, se non solamente in latino, certo più spesso e meglio in latino che non in italiano» (*La gioventù di Ludovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, in *Opere*, ed. naz., Bologna, Zanichelli, 1942, vol. XIII, p. 141). Alla tesi estrema del Carducci si opposero l'Hauvette (*L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1927), il Salza (*Studi su L. Ariosto*, Città di Castello, Lapi, 1914) e il Fatini (*Di alcune recenti pubblicazioni sull'Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXVII, 1916, pp. 421 ss.).

² E nella stessa Satira parlando sempre degli anni giovanili si conferma (cfr. ed. cit., p. 38):

Cercando or questo et or quel loco opaco,
quivi in più d'una lingua e in più d'un stile
rivi traea sin dal gorgoneo laco.
(vv. 127-129)

Dove tra l'altro si deve notare la disposizione prevalentemente stilistica del poeta che rivede le prime prove poetiche come esercizi di stile più che come sfoghi incontrollati, con quell'accentuazione dell'*ars* che mai fu da lui assente.

tabilmente inconcludente perché priva di documenti, per le prove poetiche che possediamo e che possiamo quindi valutare ben al di là di pure ipotesi, possiamo pensare che, se non mancarono esercizi italiani (forse identificabili piuttosto con burle e satire studentesche e con allegre lodi femminili in tono del tutto immediato e scherzoso), negli anni della prima giovinezza l'Ariosto fu indubbiamente assorbito su di un piano letterario, tecnico dall'esercizio più adeguato a quella stagione di fiorente poesia latina ferrarese e più adeguato a quel canto di edonismo felice che tradizionalmente ormai richiedeva l'esempio di Orazio e degli elegiaci come Tibullo.

Le liriche latine ci si presentano con un valore generale di esercizio di costruzione più che con un valore di indicazioni particolari, e complessivamente ci dimostrano una prima (prima anche se cronologicamente intrecciata nel suo svolgimento ulteriore con altre prove³) esperienza stilistica, un primo tentativo del metodo costruttivo ariostesco in un ambito di particolare tradizione e di particolare angustia rispetto alla poetica che trionferà nel *Furioso*. Rappresentano anzitutto il tributo del giovane letterato ad una moda non solo largamente italiana ma particolarmente ferrarese: l'Ariosto è radicato profondamente nella cultura ferrarese, anche se ciò non importa in lui nulla di provinciale ed anzi accresce quel senso fondamentale di concretezza che è tipicamente ariostesco e che aiuta a precisare la sua figura artistica fuori degli estetizzanti ritratti del grande distratto⁴. Omaggio dunque ad una tradizione affermata nel suo tempo e nella sua città, attrazione di un giovanile motivo edonistico che ben poteva vivere nei modi dei lirici latini⁵ e nella loro trasposizione umanistica, e soprattutto bisogno in sede

³ Naturalmente si può tenere un conto assai relativo dell'asserzione della Satira VI che presenta il poeta come del tutto ignorante del latino ancora a vent'anni, mentre (anche se si accede alla tesi del Catalano che riferisce il *De laudibus philosophiae* al 1495 e non a prima del '94) è a quella età approssimativamente che si riportano le prime liriche latine presupponenti uno studio e una preparazione di lunga mano. La disciplina di Gregorio da Spoleto portò la conoscenza linguistica a capacità formale e ciò spiega l'importanza annessa dall'Ariosto a quell'insegnamento, che l'avrebbe ridotto da massa inutile e pigra a «gentile figura» («ab inutili / pigraque mole gratiorem / in speciem hanc [...] me redegit!», *Liriche latine*, IX (*Ad Albertum Pium*), vv. 30-32, ed. cit., p. 26) e l'avrebbe portato alla vera vita più del padre: «perché mi insegnò a vivere nobilmente, mentre quello solo mi insegnò a vivere tra le genti mortali» («qui dedit optime / mihi esse, cum tantum alter esse / in populo dederit frequenti!», *Liriche latine*, IX, vv. 34-36). Accentuazione tutta umanistica per cui «gentilezza», «nobiltà d'animo», sono viste soprattutto come capacità di esprimere, cioè di individuare una intima civiltà di sentimento, una vita di affetti composta dallo stile in superiore personalità che l'illetterato non possedrebbe.

⁴ E del resto, anche in questa prima vicenda poetica in cui originale bisogno di poesia e impegno umanistico-scolastico si fondono in un nesso poco facilmente risolubile, gli stessi modelli latini vengono notevolmente spostati dall'Ariosto rispetto alla scuola ferrarese, e in luogo di un predominante ovidianesimo (che pure ebbe la sua grande importanza nella formazione ariostesca e fu presente nella composizione del *Furioso*) si sente nel giovane lirico l'attenzione alle misure catulliane e, più in lontananza, properziane.

⁵ Esercizio che ci indica inoltre nella cultura latina dell'Ariosto solo scarse suggestioni

poetica di costruzione, di apprendimento a dar struttura a una immagine, a una intuizione, al rapido giro di un sentimento. Ecco i punti di movimento di queste liriche in cui l'Ariosto impegnò la sua giovanile vitalità poetica su di un piano chiaramente artistico, in una fase di noviziato stilistico, di formazione alla espressione.

E si noti come nella civiltà rinascimentale quell'esercizio avesse un'importanza ben maggiore di quanto, per un pregiudizio romantico, abbia avuto in altri momenti letterari a favore di convulse immediatezze passionali e autobiografiche. In quel mondo di composta ed intensa vitalità, l'esercizio stilistico era sentito come mezzo per salire ad un piano di dignità letteraria ed umana, irraggiungibile (pur fuori della gelata regolarità dello pseudoaristotelismo posteriore) mediante informi impeti di sensibilità, mediante originalità avventurose ed avulse dal solido tessuto di una tradizione tecnica che comprendeva in sé il carattere civilizzatore del primo Umanesimo, il suo tono di conquista di una umanità superiore, ma si era precisata sempre più come differenziazione artistica, come studio «tutto umano», tanto più quanto più storicamente individuato ed artisticamente determinato.

Che le liriche latine abbiano soprattutto lo stimolo di una attenzione di prima poetica tutta grammaticale e formativa, ce lo provano immediatamente alcuni componimenti, variazioni di uno stesso tema, in stesure più diluite e in riprese più formate e precise. Così le due redazioni dell'ode *Ad Philiroën*, così l'utilizzazione dell'epitafio paterno (quale orrore per chi crede la poesia immediato documento di sola sincerità psicologica!) per un'altra epigrafe di donna, del resto immaginaria, di nome latino: variazione sullo stesso tema in un tono di lontananza archeologica, in elaborazione di sintassi poetica attenta ai legamenti, alle pause, alla struttura. Diceva nell'epitafio X:

donec, decurso spatio vitae, ossibus ossa
aeternum at animam miscuerint animae,
(vv. 5-6)

e nell'XI varia con gusto più simmetrico e conclusivo:

donec, decurso spatio vitae, ossibus ossa
miscuerint charis atque animas animis.
(vv. 5-6)

Esercizio di stile che corrispondeva, anche a suo modo (e lo accresceva e colorava di nobiltà e di eleganza), a un motivo edonistico, di giovanile sen-

della letteratura greca. Del resto lo stesso Ariosto, pur rimpiangendo la sua ignoranza del greco, considerava nella maturità suo dovere di letterato italiano la priorità assoluta della conoscenza del latino (*Satire*, VI, vv. 178-180, ed. cit., p. 59).

sualità, lieta, senza complicazioni, simbolo di una esperienza fresca e non corruciata della vita nella sua mobilità piacevole e che ben si conciliava a sua volta con il bisogno di una dorata maturità, di frutti saporosi, di una conclusione appagante e gustata, di uno stile nitido e non arido, di una cadenza precisa, ma non secca, ricca di un'eco molle, calda, un po' come la cadenza tra rude e languida di certi dialetti padani.

E quindi la pratica della poesia latina voleva dire per il giovane Ariosto accogliere insieme l'offerta di una tradizione letteraria imperante a Ferrara e in tutta Italia, e trovare una espressione adatta a un motivo di esperienza e di aspirazione vitale, portandolo, ben al di là di immediatezze scherzose, ad una serietà elegante, a un tono formato, alla sua più vera e decorosa realtà. Il che ci mette in guardia dal voler cercare nelle liriche latine delle precise avventure pratiche tradotte realisticamente in poesia; piuttosto un'esperienza più generale, già vista in una dimensione fra pratica e poetica indiscriminabile, ma in cui predomina indubbiamente l'urgenza di chiarificazione formale, di capacità espressiva.

Ciò spiega anche come il petrarchismo posteriore (che tanto risentirà di questa prima scuola di costruzione e di una sensibilità un po' pigra ed edonistica che rende particolarmente interessanti le rime dell'Ariosto) fosse accettato quale momento ulteriore non solo per ragioni di moda letteraria, ma anche per una coincidenza, in parte scolastica in parte tutta personale, fra un motivo di esperienza e un motivo di esercizio stilistico. E quindi anche l'osservazione desanctisiana circa la volubilità del giovine Ariosto che cantava in latino amori sensuali e in italiano amori platonici, viene a spostarsi in momenti, più che cronologicamente, idealmente diversi per adesione a poetiche diverse e distanziate, nella seconda delle quali vennero ad intrudersi come residuo ancor vivo certe direzioni della prima e la generale chiarificazione stilistica, ottenuta attraverso la prima.

Se le liriche latine ci servono a individuare il primo atteggiamento letterario dell'Ariosto al di là delle «baje» studentesche, delle puerili favole teatrali (soggetti di pura supposizione), e ce lo chiariscono come lo sviluppo di un atteggiamento scolastico divenuto bisogno di formazione stilistica e di prima precisazione di un tono letterario e vitale, scendendo a vedere che cosa in concreto ci offrono circa la poetica in atto del giovane e i suoi primi risultati di poesia, ci pare ovvia la limitazione da farsi in ogni esame di queste liriche. A parte i dubbi carducciani limitati al *De laudibus philosophiae* circa presenza e correzioni del maestro Gregorio, questi componimenti sono per lo più in uno stadio di adeguazione ed elaborazione di modelli, ed è con difficoltà che riusciamo a trovarci la rivelazione di un preciso anticipo di stile ariostesco che il critico cerca magari in quei preziosi errori tipici delle prime prove dei poeti: quelle rotture del modello, quelle deviazioni magari stonate che nel carduccianesimo del primissimo D'Annunzio indicano le tendenze e la natura del poeta decadente. Qui tale studio è reso più difficile dalla vicinanza eccessiva della scuola e di una tradizione perfetta: eppure ad una

attenzione replicata ci rivela non solo una tendenza formale che non aspira a marmorea lapidarietà, quanto ad una maturità sensibile e conclusa, limpida e calda al di là del frequentissimo gusto dello scherzo e del bisticcio prezioso, che è un primo indizio ancora assai pesante (e poco consapevole del proprio sviluppo) di quel giro stilistico, di ironia e bizzarria di apparenze perfino barocche (complicato dal petrarchismo, dalla suggestione del lambiccato lirismo del Tebaldeo e del Cariteo), che servirà nella poesia del *Furioso* a bordature frizzanti, a contorni a volte lucidi (l'ironia e la satira) a volte teneri e preziosi (la metafora e un primo bagliore di nuovo concettismo).

Al di là del periodare abbondante, ma poco sciolto e mosso più a risultati oratori che poetici, raggiunti in alcuni componimenti di maggior mole (come nell'ode al Pio, nell'epitalamio per Lucrezia e Alfonso d'Este), l'esercizio delle liriche latine tende a conclusioni più discorsive che intensamente liriche, in scene di abbandono appagato o di lamentosi rimproveri poco convinti, sensuali, ma non languidi (come in certi poeti latini rinascimentali tipo Navagero), tende ad una costruzione snodata, a passaggi facili ma ritmicamente sostenuti, in cui la mobilità ovidiana si appoggia su di una attenzione ritmica più ferma e precisa. In questo senso più di documento stilistico che non documento umano di precise situazioni (che indica già genericamente una tendenza non psicologica, contro l'opinione del Croce che vede nei *Carmina* soprattutto «palpiti», una tendenza ad esperienze letterarie sia pure su temi e in stati d'animo giovanili e abbondanti che possono scambiarsi per palpiti e fremiti stimolati realisticamente da situazioni pratiche determinate), i risultati poetici sono tenui specialmente se non si va alla ricerca del quadretto, del ritrattino gustoso, del valore illustrativo (la «leggiadra persona femminile», le «delizie campestri», le imprecazioni «contro la femmina traditrice e venale»⁶), ma se, entro questi risultati inferiori raggiunti con notevole lucidità (tanto che molte di queste poesie lasciano un breve ma sicuro risultato mnemonico), si cercano veri valori lirici a cui pure il giovane Ariosto certamente pensava, anche se su di un piano più di adeguazione ritmica che di piena fusione poetica.

L'impegno a raggiungere il tono «delli latini miei» (impostazione umanistica e confermata fiducia nel valore superiore di lingua poetica del latino) supera spesso e travisa ogni altra intenzione (così ad esempio nella XIX, *De vellere aureo*, in cui lo stesso ritmo esterno è compassato per eccessiva mimesi, così lo scherzo catulliano sulla cagnola della fanciulla, XX), e certo la vicinanza dei modelli (a parte i veri e propri rifacimenti) rende evidente spesso una ricerca di perfezione esteriore stilizzata, più che di profondi accordi interiori che caratterizza nel *Furioso* anche le riprese e i modelli poetici. Donde il bisogno di una chiara impressione di classicità resa magari con l'uso scherzoso di versi e detti latini («nil alienum a me mulier muliebre putavi» – XLVI, 3), la concisione perfino sforzata degli epigrammi che l'A-

⁶ B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, Laterza, 1961⁵, p. 16.

riosto migliore non amava (ma che pure spesso sottende l'agevolezza dell'ottava come un voltairiano e secco ritmo di battute prosastiche). Ma questo bisogno di perfezione classica non portava a toni raggelati e marmorei come in certi classicisti duri e crucciati per troppa dignità, e lo stilizzamento di scherzi come il XXX e XXXI, delle poesiole come la XXXIII e XXXIV⁷, è a suo modo disteso, piano, dolcemente gustoso, colorito da un rapido moto di sensualità, di senso di gioia vitale: ne nasce un tono medio tra gustosità di stilizzamento e gustosità di calore vitale, di impeto gioioso che in altri momenti più alti il metodo ariostesco riprenderà e trasformerà nell'esistenza di un ritmo vitale trasposto in musica, in cui il calore umano si scioglie tutto in superiore realtà stilistica; ma questa vive di una concretezza che non è più la gustosità saporita di un puro esercizio di costruzione.

Il giovane Ariosto così sviluppava, coerentemente al suo bisogno di costruirsi come forma, quel tono offertogli dai lirici latini, accentuato in senso gustoso e piano, adeguandolo ad una esperienza gioiosa, non drammatica. Tanto che anche nella XV, per la morte del poeta Marullo, lungi da una semplice effusione sentimentale (come penserebbe il Croce in questo ambito di opere minori in cui altrimenti cerca il quadretto, il risultato illustrativo) troviamo la volontà di un tono dignitoso, classico eppure mosso, rapido, gioioso quasi, malgrado l'argomento che solo esternamente sembra eccitare un'ansia che è piuttosto dolcezza e snodata rapidità nel distico che ritorna incalzante.

Sci verum, quaeso? scin tu, Strozza? eia age, fare;
 maior quam populi, Strozza, fides tua sit.
 (vv. 21-22)

O la VII *Ad Petrum Bembum* sull'infedeltà dell'amata, in cui come nella elegia *De diversis amoribus* conta non un «palpito» realistico di sdegno, ma un pretesto ad un ritmo facile, esplosivo e gioioso che non deriva da una particolare situazione psicologica realistica (come cercherebbe un desanctisiano in ritardo: la donna infedele, lo sdegno con l'amico che consiglia a sopportare), ma da una generale disposizione a costruirsi artisticamente in un tono letterario, appoggiato da una ispirazione giovanile entusiasticamente epicurea che il poeta rivede in sede poetica come base alla sua costruzione guidata dal modello dei classici.

⁷ Si noti la cura di distensione sempre più gustosa con cui il poeta atteggia i suoi brevi ritmi scherzosi e pur ben formati, in doppie stesure.

Hasne rosas, an te vendes, an utrumque, puella,
 quae rosa es, atque inquis vendere velle rosas? (XXXIII)

Vendere velle rosas, inquis, cum sis rosa: quaero
 tene, rosasne velis, virgo, an utrumque dare. (XXXIV)

Sentite dunque dal giovane Ariosto come esercizio di costruzione e come espressione di un movimento di accettazione gioiosa e indiscriminata della vita, le liriche latine, scritte nella maggior parte nel periodo piú giovanile (prima dell'ingresso al servizio del cardinale), ben rappresentano la prima esperienza poetica di questo costruttore attento e cosciente entro un mal discriminabile avviamento scolastico: prima esperienza perché in queste liriche l'Ariosto provò i primi accordi di parole, le prime costruzioni di grammatica e sintassi poetica, e perché vi si pone, nella forma piú sterile e approssimativa, un tema essenziale del metodo ariostesco. Il tema di uno stilizzamento che altrove diverrà coerenza musicale e di una traduzione di ritmo vitale che è qui ancora incerta, poco impegnativa e poco ricca (ma che pure anche in componimenti un po' a mosaico tende a prevalere al di sopra del ritratto e della scenetta in sé e per sé): piú tardi e soprattutto nel *Furioso* il poeta troverà ben piú in alto che su di un piano di esercizio un'espressione unitaria che rispecchia esigenze accennate da questi primi tentativi lirici, che fanno così già parte della storia poetica dell'Ariosto.

Esclusa dopo le indagini del Catalano⁸ l'autenticità del lamento in morte di Eleonora d'Este del 1493, l'attività di rime italiane documentabile si può far risalire ad un periodo di notevole maturità, sulla trentina, pur non escludendo ed anzi supponendo un esercizio precedente che a noi non ha lasciato testi, forse per la sua provvisorietà e il suo carattere occasionale e burlesco (le «baje»). La tradizione petrarchesca non era assente a Ferrara (si pensi al Boiardo, al Bendedei⁹), anche se superata dalla moda latina e dalla poesia cortigiana alla Cariteo e Tebaldeo in cui il petrarchismo si sviluppa, prima della precisazione bembesca, in tono di divertimento e di facile riuscita canora, in pretesto di bravura improvvisatrice.

Tradizione che doveva tener conto di questa influenza piú chiaramente concettistica e che venne a prendere un piú grande impulso dal movimento bembesco e proprio dalla dimora del Bembo in Ferrara nel 1498-1499 e nel 1502-1503. A parte le relazioni personali con l'Ariosto, il Bembo veniva ad influire su tutto il circolo letterario ferrarese e vi portava il risultato estremo della cultura letteraria rinascimentale, il petrarchismo regolarizzato e rinforzato (diremmo quasi classicizzato e insieme reso contemporaneo, espressione di direttive nate dalla società letteraria ed esemplare dell'epoca) dalla teoria linguistica (*Prose della volgar lingua*) e dalle indagini sull'amor platonico (*Asolani*) e che, con la sua precisazione e il suo riferimento a un motivo di costume esemplare, costituiva uno strumento di poetica ben superiore alla base data da una sporadica ripresa di temi petrarcheschi durante

⁸ M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki, 1930, vol. I, pp. 129 ss. Si veda anche del Fatini, *La fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto*, «Supplemento» 22-23 del «Giornale storico della letteratura italiana», 1924.

⁹ Ricordato nel *Furioso*, XLII, 92.

il Quattrocento. Anche se la teorizzazione bembesca è complessivamente posteriore, quelle intuizioni, applicate già nelle sue prime rime, possono ritenersi già vive ed attive nel periodo (specie il secondo) di vita ferrarese ed è facile immaginare l'enorme influenza di un atteggiamento letterario così coerente, sostanziato integralmente da unicità di lingua poetica e di motivi lirici rappresentativi, precisato in un modello e sensibile alle esigenze più squisite di una società vigorosa e creativa.

Venivano a cadere le obiezioni degli umanisti, e la tradizione lirica italiana riprendeva una dignità di perfezione esemplare che la poneva accanto a quella latina con cui veniva a condividere la regolarità, l'aulicità, il carattere di formazione non casuale e non popolare, arricchendosi vantaggiosamente di una possibilità di variazioni, di adeguazioni vitali, portate sul piano del tecnicismo più assoluto, ma riscaldate da una fiamma più continua, da una musica più controllata su riprove viventi, su di un giuoco formale più intenso e spazioso; sempre sottilissimo, ma meno musivo ed aleatorio. Tanto più che nella sua vitalità più ardita il petrarchismo di quei primi anni del secolo non escludeva un riflesso di quel colorismo boiardo o di quel tono più madrigalesco che, pur nel loro lambiccato ed esteriore intellettualismo, mantenevano i poeti cortigiani, poiché, costituita una nuova classicità italiana al riparo dall'invasione di quella latina e non in contrasto, il petrarchismo bembesco finiva per consacrare, attraverso la regolarità dell'imitazione petrarchesca e una larga concezione spiritualistica dell'amore, anche gran parte della tradizione letteraria italiana passata, nelle sue comuni origini provenzali, nella presenza del Petrarca: la differenziazione e l'epurazione più rigida non ebbero luogo d'altronde che di fronte alle forme più rudemente popolari, e il petrarchismo fu soprattutto inizialmente vivo nella costituzione di un modello o di una larga base di sicurezza letteraria.

Sicché l'Ariosto, consumata quasi interamente la sua esperienza latina e i primi tentativi a noi ignoti di «iocunde rime», ricevè dal bembismo una sollecitazione viva a portare la sua volontà di poesia italiana su di un piano di poetica, di dignità tecnica senza tuttavia adeguarsi completamente e scrupolosamente ai più minuti precetti che la poetica petrarchista venne sviluppando in seguito e che già nell'opera del Bembo trovavano pratica attuazione. Non è dunque un'esperienza giovanile come quella latina, anche se raccoglie il frutto di tentativi precedenti, e viene a interferire cronologicamente almeno con la prima e seconda redazione del poema, portando ad autonoma maturità motivi che viceversa nella loro maggioranza rappresentano un momento funzionale e idealmente precedente al *Furioso*, dato che in questo il petrarchismo trova un impiego ulteriore integrato dal rapido canto delle ottave in un senso musicale più intero, di origine più profonda e complessa¹⁰.

¹⁰ Si pensi, ad esempio, ai lamenti di Bradamante nel XXXII, 18 ss. Si veda sul petrarchismo ariostesco il saggio omonimo di E. Bigi in *Da Petrarca a Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

A parte questa utilizzazione entro il *Furioso*, le *Rime* hanno nello sviluppo ideale della poesia ariostesca un loro valore anzitutto iniziale notevolissimo: dopo l'esperienza latina di generica conoscenza umana, gioiosa e giovanile, trasposta in misure decorose e costituite come prima conquista di forma, le *Rime* implicano un accrescimento nella esperienza poetica ariostesca in quanto nuovi toni vengono ricercati coerentemente a un approfondimento intimo, nel senso di piú attento sviluppo di una esperienza sentimentale piú individuata e affinata, di maggiore precisazione dall'interno di un movimento vitale visto a volte con maggiore schematismo intellettuale. Rischio questo che, insieme all'esempio di stilizzazione eccessivo delle liriche latine, ha però un suo valore formativo se si pensa all'insegnamento di precisione e di lucida impalcatura che nel *Furioso* è superato in musica, ma è presente come linea arguta e sottile che sorregge tanto fluido colore, tanta sovrabbondanza narrativa.

Bisogna poi notare che se l'esperienza del Petrarca e di alcuni petrarchisti (certo il Bembo e a suo modo il Boiardo) è essenziale per le *Rime* e per il motivo orlandesco che ne deriva, le prove di estremo petrarchismo nell'Ariosto non sono molte e vanno come esempi ultimi da un esercizio volutamente imitatorio (il centone petrarchesco del Capitolo XXVII concepito evidentemente come divertimento culturale e prova semmai, se ce ne fosse bisogno, di una conoscenza molto precisa del Petrarca) ad alcune canzoni, come la II, fredda e insipida, come le due del 1516¹¹ (IV e V) intonate solennemente, in oratoria petrarchistica. E in queste piú che «qualche bel tratto di elevata commozione», come dice il Croce¹², si può trovare una maturità costruttiva in una direzione di alta retorica che nel *Furioso* diviene spesso incantata esaltazione e spesso decade a gustoso vaniloquio tutto decorativo. Ricche di precise reminiscenze petrarchesche, mosse da un'intenzione platonica che raggiunge la massima serietà (la seconda strofa della prima), le due canzoni di Filiberta e Giuliano raggiungono indubbiamente il culmine dell'adesione ariostesca al petrarchismo, e segnano insieme l'acme di un tono che nelle *Rime* e nel *Furioso* ha bisogno di fondersi con altri toni, di vivere in una aria piú calda, meno severa (come intonazione psicologica, non come dignità umana ed artistica), nel calore di una esperienza non moralistica e retorica, non nudamente spiritualistica.

Al punto opposto di questo tono alto e solenne, piú vicino al modello della canzone petrarchista cinquecentesca, è accertabile entro l'esperienza delle *Rime* un tono largamente realistico sensuale che si realizza soprattutto in molti *Capitoli*¹³. Così alla lettura di un esempio limite, il famoso Capi-

¹¹ Secondo il Fatini, *Opere minori dell'Ariosto*, Firenze, Sansoni, 1915. In contrario l'edizione Polidori le riferiva al 1518.

¹² B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille* cit., p. 16.

¹³ Naturalmente la divisione in *Canzoni*, *Sonetti*, *Madrigali*, *Capitoli*, *Egloghe* corrisponde latamente ad una diversificazione di toni secondo un'adesione tecnico-psicologica a diversi schemi precostituiti: cosicché le *Canzoni* tendono a toni piú oratori e spirituali, i *Sonetti* sono piú definitorii e intellettuali, i *Madrigali* piú cantati e leggeri, i *Capitoli* piú discorsivi e realistici.

tolo VIII, in cui il poeta descrive una perfetta notte d'amore («O piú che 'l giorno a me lucida e chiara»), non devono tanto colpire certe immagini di estrema evidenza realistica per il loro riferimento sensuale, ma piuttosto il loro tono giocondo, fuso, senza intoppi, senza schematismo intellettuale, e pure non frutto di assurda fotografia o di volontà pratica, di passione che cerca immediati compensi fantastici. Deve colpire il ritmo che già notammo in alcune liriche latine piú riuscite, una agevole vitalità che travolge un petrarchismo e una misura classica non assenti, che pare pronta a traboccare anche nelle piú gelide strutture in piana scorrevolezza, in una specie di riso rapido e maturo, gustato e musicale:

mirar le ciglia e l'aurei crespì crini,
mirar le rose in su le labra sparse,
porvi la bocca e non temer de' spini [...].
(vv. 46-48)

Ma anche questo tono che rappresenta la punta estrema della sensibilità ariostesca verso un moto di letizia gustata, di edonismo soddisfatto ed acceso, non vive che raramente isolato, alla stessa stregua del tono piú petrarchistico, solenne, e la poetica dell'Ariosto delle *Rime* (certo poetica non unitaria, ma tesa ad esperienze in vista di un piano comune lirico) si propone, sotto influenze momentanee e spesso con esigenze particolari, non una schematicità grandiosa e raggelata, una nobiltà classicistica in cui svolgere puri discorsi di decoro spirituale e di contemplazione ideale, né strutture di lunghi svolgimenti psicologici entro una generica trama petrarchistica, ma piuttosto un tono sorretto ed ampio, dignitosamente discorsivo, in cui petrarchismo e sensibilità piú realistica tendono a fondersi, senza sempre riuscirvi, scendendo a volte a un tono madrigalesco concettistico, o raggiungendo piú raramente un piano di risultati piú concreti e pienamente estetici in cui queste esperienze liriche trovano una superiore unità.

Sono dunque esperienze diverse animate anche da presenze letterarie diverse, ma che nel loro fondo essenziale mirano ad una poesia che porti in lingua letteraria un sentimento di esperienza vitale che va da una concretezza realistica ad una raffinata sentimentalità, ma che non esce mai dal cerchio di una sensibilità sottilmente edonistica, capace di tendersi fino ad una idealizzazione, ma florida, antiascetica.

E in generale si può notare che una fusione gustosa si ottiene piú facilmente nei *Capitoli* amorosi che costituiscono come una scoperta ariostesca e adoperano modi petrarchistici mai parodisticamente, ma a meglio superare una rappresentazione puramente realistica, ad alleggerirla e soffonderla di nobile vaghezza senza far prevalere lo schema intellettualistico che da quei modi potrebbe derivare.

Cosí nel Capitolo XI in cui si esalta Firenze con una freschezza qua e là quasi impressionistica, lo schema intellettualistico è superato (la bellezza

di Firenze non vale a rasserenare il suo cuore perché lontano dalla donna amata), perché le immagini di quel paesaggio sereno continuano nelle immagini amorose con la stessa intonazione, e il finale largo e sognante nasce da un presupposto realistico e si sviluppa in una limpida immagine che pare il simbolo di una poesia raffinata e incantata, ma insieme concreta, lucida:

Oltr'a que' monti, a ripa l'onda vaga
del re de' fiumi, in bianca e pura stola,
cantando ferma il sol la bella maga
che con sua vista può sanarmi sola.
(vv. 73-76)

Così nel Capitolo IX una scenetta realistica raggiunge un ritmo così felice e largo che supera il suo puro significato impressionistico in un senso di agevolezza fantastica e di facilità costruttiva che l'Ariosto aveva cercato con altri mezzi e con minore padronanza nelle liriche latine. Facilità costruttiva e senso di concretezza risolta in poesia, anche se non alta, che ritroviamo nel Capitolo VII in cui lungi da generiche effusioni sentimentali risplende una chiara intuizione poetica che vuole adeguare una condizione interna, ridente e piena, anche se nel testo l'ultima parte fluisce più ragionativa e incapace di permeare ogni parola di quel senso gioioso, esplosivo:

convien che l'allegrezza si diffonda,
e faccia rider li occhi, e ne l'aspetto
ir con baldanza [...].
(vv. 15-17)

Ed è da questa fusione petrarchistico-realistica in un tono gustoso e sensibile, discorsivo ed eletto (in cui ricorre una certa somiglianza con le *Satire*) che nasce il capolavoro dei *Capitoli*, il V, scritto nella piena maturità¹⁴, nella

¹⁴ Capitolo composto secondo il Fatini (ediz. delle *Opere minori dell'Ariosto* cit., p. 359) in occasione del viaggio di andata in Garfagnana nel 1522 e «ideato e buttato giù durante una forzata interruzione, ché qui – osserva il Cappelli (Prefaz. a *Lettere di Ludovico Ariosto*, Milano, Hoepli, 1887, p. LXXXIX) – la passione è propria del primo e più forte distacco dalla donna amata»; mentre secondo il Catalano (*Vita di Ludovico Ariosto* cit., I, p. 538) fu composto nel 1509 quando Ludovico fu chiamato a Castelnuovo da Rinaldo Ariosto che lo pregava di un incarico di fiducia per il suo matrimonio. Pare accettabile a noi, anche per la piena maturità di questa poesia, la ipotesi più antica: a parte la precisazione eccessiva e realistica, l'argomento del Catalano, che si fonda sull'espressione della seconda terzina «a altrui preci», è tutt'altro che sicuro, dato che l'Ariosto poteva accennare alle preghiere del duca che avrà certo fatto pressione sul poeta perché andasse in Garfagnana, avendo questi chiesto sí un incarico remunerativo, ma potendo anche rimanere incerto di fronte a un compito grave e lontano da Ferrara. E del resto contro l'ipotesi del Catalano si vedano i vv. 10-13 che sarebbero stati offensivi per Rinaldo, i vv. 46-48 così simili ai vv. 133-135 della Satira IV scritta in Garfagnana, i vv. 64-65 che accennano ad una prospettiva di permanenza non di pochi giorni come fu quella del 1509.

vicinanza delle *Satire*, al culmine ormai di questa esperienza lirica che portava l'Ariosto ad una utilizzazione sempre piú unitaria dei suoi mezzi, dopo tentativi diversi ma tesi da un sostanziale stimolo comune. Qui la collusione fra petrarchismo e discorso energico realistico («Pentomi, e col pentir mi meraviglio / com'io potessi uscir sí di me stesso», vv. 16-17), fra modi eletti convenzionali e forza di rappresentazione piú immediata

(Altre piogge al coperto, altre tempeste
di sospiri e di lacrime mi aspetto,
che mi sien piú continue e piú moleste),
(vv. 55-57)

fra concettismo e immagine viva, intima al senso piú profondo del «cuore» ariostesco

(Duro serammi piú che il sasso il letto,
e 'l cor tornar per tutta questa via
mille volte ogni dí sarò costretto),
(vv. 58-60)

è feconda di risultato poetico, in un moto di canto tutto risolto, leggero e sostanzioso, brillante e sereno che fa ripensare a certe immagini di sensibilità tutta sorriso dell'*Orlando*:

ché, se a Madonna io m'appressassi quanto
me ne dilungo, e fusse speme al fine
del mio camin poi *rispirarle a canto*;
e le man bianche piú che fresche brine
baciarle, e insieme questi avidi lumi
pascere de le bellezze alme e divine,
poco il mal tempo, e loti e sassi e fiumi
mi darian noia [...].
(vv. 37-44)

Un'eleganza sollevata e nobilmente sensuale che nessun lirico cinquecentesco ha mai attinto e che nei *Capitoli* riscatta e utilizza uno sviluppo concettistico difficilmente isolato per puro gusto intellettuale, quasi sempre nutrito di una grazia vigorosa, non solo fredduristico e cervelotico come quello dei vari Tebaldeo, capace di echi musicali, adoperato spesso come esercizio di musica lenta e sostenuta da uno schema poco pedantesco, pronto a sfumare in tenerezza e sorriso madrigalesco.

È raro che interi componimenti si reggano su di un puro svolgimento concettistico ed anche là dove, come nel Capitolo XVI, il concettismo è piú scoperto (la visione di un campo di battaglia non può fargli dimenticare la sua ferita amorosa), anche lí non manca un senso di immagine piú legata

ad esperienza che a perfetta corrispondenza intellettualistica. Per lo piú il concettismo si scioglie in una effusività discorsiva e piacevole, forza sorridente come nel XXIV, scherzo poco impegnativo come nel XX, facilità da strambotto popolareggiante come nel XXI:

Tu vivi lieto ed in me abbonda il pianto;
tu altri godi ed io te sol aspetto;
di bianco vesti, ed io di negro ho il manto.
(vv. 16-18)

Intonazione questa di scherzo e di facile melodia, che si propone piú apertamente come meta di poetica nei pochi *Madrigali* che, anche nella loro maggiore libertà metrica, sembrano realizzare organismi piú labili, piú cantabili, e in realtà piú frivoli e poco consistenti¹⁵, capaci di fugaci impressioni, di immagini pallide e sfumanti. Esercizio anche questo utile sulla via di certi toni orlandeschi esangui e fragili, ma in sé e per sé incapace di rilievo e inverato piuttosto nell'esercizio piú solido dei *Sonetti*: disposto al massimo a traduzioni di brevi atti di sensibilità musicale poco complessa come che nel suo svolgimento, ricco di preziosi *enjambements* e di risonanze, assicura quella dolcissima frase di canto alla luna che compensa, come spesso avviene nell'Ariosto delle *Rime*, di musiche piú esteriori e approssimative:

qual è a veder, qualor vermiglia rosa
scuopra il bel paradiso
de le sue foglie, allor che 'l sol diviso
da l'oriente sorge il giorno alzando.
E bianca è sí come n'appare, quando
nel bel seren piú limpido la luna
sovra l'onda tranquilla
coi bei tremanti suoi raggi scintilla.
(vv. 9-16)

¹⁵ Ogni ricerca di volontà piú che scherzosa ed elegante è lontana da queste composizioni canore, e si misuri la lontananza perfino di letterale pretesto del Madrigale X da quegli esemplari (Basile, Valvasone) di tardo concettismo piú complesso che poterono esser presenti alla memoria letteraria del Leopardi per il tema di *Amore e Morte*. Alcuni vecchi critici (Barone, Arullani) lo proposero invece per questa assurda vicinanza:

Fingon costor che parlan de la Morte
un'effigie ad udirla troppo ria;
ed io che so che di summa bellezza,
per mia felice sorte,
a poco a poco nascerà la mia,
colma d'ogni dolcezza,
sí bella me la formo nel disio,
che 'l pregio d'ogni vita è 'l morir mio.

Nei *Sonetti*, che hanno tradizionalmente una loro particolare schematicità e un loro svolgimento a conclusione pregnante e rilevata (dove la loro grande utilizzazione petrarchistica e barocca fino al gusto ritrattistico del Carducci), il concettismo di rado predomina in maniera assoluta (semmai nel XXXI e nell’VIII che fa pensare all’influenza del Tebaldeo) e tende piuttosto a sottomettersi a un fine madrigalesco, a un uso di scherzo sorridente e cantato più che ad una conclusione di bizzarria o di perfezione schematica: e le parole, i modi petrarcheschi tornano fuori dell’intonazione più alta del modello, senza rilievo di tragedia intima, condotti piuttosto a mezzi letterari di una sensibilità soave e briosa, sollevata e calda, sottilmente sensuale.

O sicuro, secreto e fidel porto,
 dove, fuor di gran pelago, due stelle,
 le più chiare del cielo e le più belle,
 dopo una lunga e cieca via m’han scorto [...].
 O caro albergo, o cameretta cara,
 ch’in queste dolci tenebre mi servi
 a goder d’ogni sol notte più chiara [...].
 (Sonetto III, vv. 1-4, 9-11)

Non son dunque quelli più spirituali e severi (e si noti che di sonetti di pentimento, invocazione a Dio ecc., così frequenti nei canzonieri petrarchisti, ce n’è uno solo) che corrispondono all’intima spinta ariostesca, che perfino nelle *Canzoni* (ad esempio nella I così ricca di spunti visivi e concreti, di eleganza sensuale pur nel giro petrarchesco) porta un senso di finezza sensibile e sanamente morbida, un soffio di calore sensuale che nelle forme dell’esercizio petrarchistico dan luogo, più che a costruzioni completamente liriche, ad inizi di canto che superano la loro funzione di concetto o di madrigale riportando di questi il succo più gustato e secreto e superando anche il tono più realistico che in qualche sonetto (ad esempio il XIII) sembra riprendere in scorcio l’abbondanza ridente di alcuni *Capitoli*.

Così la lettura del Sonetto XI ci mostra come in un tessuto largamente petrarchesco la poesia coagula, quando una passionalità leggera ma non frivola e non drammatica, un senso vitale, pieno e sereno prevalgono sullo schema e si realizzano in canto agevole ed attento, in luce di sorriso, in levità sensibile, in ritmo preciso e alleggerito:

Ben che ’l martír sia periglioso e grave,
 che ’l mio misero cuor per voi sostiene,
 non m’incresce però, *perché non viene*
cosa da voi che non mi sia soave [...].
 (vv. 1-4)

L’esperienza di eleganza petrarchesca, che va al di là della sua pura costruzione latina adeguante in ritmo esterno un moto di gioia vitale, viene così a

servire l'essenziale bisogno di un impasto poetico aereo e concreto in cui le immagini si liberano senza incoerenza dal peso concettuale e dalla piú immediata base realistica (che pure è un modo di certezza vitale nell'*Ariosto*: i *Capitoli*), in cui si sollevano motivi di canto di altissima qualità che non riescono però a svolgersi completamente come avviene nell'*Orlando*, dove la base musicale è piú vasta e il calore fantastico piú continuo, piú assoluto, anche se nutrito da queste diverse esperienze umane e letterarie corrispondenti idealmente ai vari atteggiamenti tecnici delle opere minori. Si consideri come ultima riprova la prima quartina del Sonetto XVII, cosí ariosa, e pacata, improvvisamente allargata, senza crudezza di trovata intellettualistica, dal terzo verso (uno dei versi ariosteschi che piú resistono nella memoria) che, slegato dalla servitú di una giusta proporzione logica con l'altro termine di paragone e pure non arbitrario e retorico, induce alla massima leggerezza aerea il canto sereno con cui si apre il sonetto:

Occhi miei belli, mentre ch'í' vi miro,
per dolcezza inefabil ch'io ne sento,
vola, come falcon c'ha seco il vento,
la memoria da me d'ogni martíro;
e tosto che da voi le luci giro,
amaricato resto in tal tormento
che, s'ebbi mai piacer, non lo ramento:
ne va il ricordo col primier sospiro.
Non sarei di vedervi già sí vago
s'io sentissi giovar, come la vista,
l'aver di voi nel cor sempre l'imago.
Invidia è ben se 'l guardar mio vi attrista;
e tanto piú che quello ond'io m'appago
nulla a voi perde, ed a me tanto acquista.

Quel verso bellissimo che pare esprimere un senso di liberazione lieta-mente sensuale, di gioioso impeto naturale che non manca mai nel migliore platonismo ariostesco, segna l'altezza di un tono che si propaga piú stanco nel resto del sonetto, specie nelle terzine: riprova anche questa di come la poesia delle *Rime* indichi una via dell'arte ariostesca attuata piú pienamente nel *Furioso* accennando con esperienze diverse (quella piú realistica e discorsiva dei *Capitoli*, quella piú esteriore architettonica delle *Canzoni*, quella piú sonora dei *Madrigali* mediate spesso fra loro e a volta a volta piú o meno felicemente realizzate) ad un'intonazione lirica che, partendo dalla cultura petrarchesca (rinvigorita dall'influenza bembesca) e dalla moda cortigiana e reagendo ad esse con accettazione parziale e con intenzione di motivi piú realistici e narrativi, aspirava ad essere canto sollevato, ma non astratto, superiore ad una espressione di avventura, ma non schematicamente spirituale. Corrispondente a quella idealizzazione consistente e terrena che fa della poesia ariostesca la realtà piú profonda del paradiso mondano cinquecentesco.

III

IL TONO MEDIO DELLE «SATIRE»

Quando si parla delle *Satire* ariostesche, per allontanare subito il sospetto mutuato dalla critica romantica e postromantica di una loro documentarietà puramente autobiografica, di una immediatezza psicologica, occorre accertare la loro natura essenzialmente artistica, la loro vita su di un piano letterario, l'intenzione poetica che fece i suoi conti con una tradizione e portò una novità stilistica, non una semplice colorazione di contenuto. Ciò serve a nobilitare, non ad appesantire le *Satire*, serve a sottrarle ad un senso di inferiorità per cui troppo spesso vengono adibite a semplice surrogato di una biografia del poeta: alla quale poi offrono ben poco di sicuro al di là dei documenti che gli storici hanno messo in luce. Ed anzi la deformazione stessa di alcuni avvenimenti nelle *Satire* può confermare la tesi ragionevole che là non si trattava di pure «confidenze» epistolari o di seria autobiografia, ma di una costruzione poetica in cui gli elementi autobiografici sono utilizzati a fini estetici, rivivono in un'atmosfera, in un tono che non sono un loro semplice alone, ma che il poeta coscientemente elabora con un suo intento artistico, mediante quegli elementi, disponendoli, deformandoli, introducendoli saltuariamente e con luci diverse, impastandoli con fiabe e con pacati esempi di saggezza umana e di misura poetica. Tutt'altro che casuale riflesso qua e là luccicante di materia prosastica assunta nel suo valore documentario, la poesia, il tono medio poetico delle *Satire* è frutto di una intenzione, di una poetica che ha chiari i propri riferimenti culturali, la propria volontà formale.

La satira (e si noti che questo parlare di un «genere» presuppone naturalmente la svalutazione crociana, ma implica il riconoscimento storico di un atteggiamento cinquecentesco inevitabilmente calcolabile in una storia di cultura letteraria, in una storia di poetica entro cui non si può ignorare come gli artisti di quell'epoca sentissero vivo il genere e vi cercassero una particolare tradizione superandola se geniali, ma comunque tenendone il massimo conto) ci porta, come il teatro, ad indicare la novità ariostesca in un campo stilistico, nel classicismo volgare che vuol superare i tentativi più alessandrini e popolareggianti della letteratura quattrocentesca, e ci porta insieme a sottolineare la sua adesione a motivi letterari, a forme, a strutture espressive che si venivano concretando in quell'inizio di secolo. È noto che dopo un esercizio medievale di satira latina e volgare (Orazio era apparso soprattutto come «Orazio satiro»), antifemminile, antifratesca, antimperia-

le, o sentenziosa e profetica, nel Quattrocento un piú diretto contatto con i latini, Giovenale e Persio principalmente, aveva convalidato su di un piano piú tecnico (le imitazioni furono abbondanti anche in latino nella vicinanza maggiore possibile con i modelli umanisticamente riportati a modelli di vita solo attraverso la perfezione formale: cosí il ferrarese Tito Vespasiano Strozzi nel suo *Sermonum liber*) la tradizionale predilezione per un discorso poetico capace entro una suggestione generale di toni vari, tra burleschi e violenti, tra familiari e moraleggianti. Mentre per opera di poeti oscuri e prosastici la terzina veniva ripetutamente adibita a canzoni morali, a satire, a capitoli (Vinciguerra, Sasso, Sommariva, Accolti) che l'Ariosto dov  risentire, specie nell'ambiente ferrarese in cui operava il Pistoia, riallacciando un'esperienza piú popolare e burlesca con la tradizione oraziana e creandosi uno strumento adatto alla sua saggezza poetica, al suo gusto di esperienza vitale e di agio letterario. I *Sermones* oraziani (uno dei libri letterariamente piú validi nella tradizione italiana almeno fino al Settecento) lo impressionarono non tanto per il loro carattere di invettiva (piú forte semmai negli *Epodi*) quanto per il loro tono discorsivo, pieno di punte argute smorzate volontariamente, in un'atmosfera sorridente, ma non prosaica, in cui si operava una notevole conquista letteraria piegando la lingua ad uno stile come dice il Marchesi «ora familiare, ora solenne, mobile e vario, mordace e severo, e a quella affettazione di trascuraggine e alle volte di parlata volgare».

Certo quel gusto che va dall'amore della realt  nei suoi oggetti a una cadenza in cui l'esaltazione del «giusto mezzo» si traduce stilisticamente, quel passo poetico senza fretta ed ansia, misurabile magnificamente nel viaggio a Brindisi della V del I libro, quel sapore di umanit  che poi continua e si raffina nelle *Epistulae*, dovettero colpire l'Ariosto proprio nella sua ricerca di una saggezza umana, di una concretezza vitale tradotte in saggezza artistica.

Ma il poeta del primo *Furioso* (le *Satire* cominciano dopo la prima edizione del *Furioso* e quindi appartengono al periodo della piena maturit  ariostesca) doveva sentire anche l'insufficienza dell'impostazione oraziana troppo divisa tra il ragionativo, il pittoresco e il prevalere eccessivo di una saggezza che in lui vuol essere qualcosa di piú personalmente risentito, di meno distaccato dalla possibilit  di una soluzione fantastica, magari fiabesca ed ironica. Cos  nella Satira III, dopo la narrazione misurata ed essenziale dell'insuccesso alla corte di Leone X (il bacio sorridente del pontefice, il ritorno attraverso la Roma papale, col giubilo eroico del gabbato), i sentimenti tra bonari e sdegnati non rimangono su di un piano di querimonia o di consolazione discorsive, ma sfociano nell'apologo della gazza che canta le sue qualit  smaglianti di brio, di evidenza, di fiaba, senza d'altronde arrivare a quella piena meditazione fantastica che esalta il sopramondo rinascimentale del *Furioso*.

L'impegno ariostesco nelle *Satire*, nella lontana suggestione oraziana (o meglio nel suggerimento di un tono medio non totalmente lirico e non prosastico), si lega intimamente non solo ai termini della geografia senti-

mentale ariostesca (bonarietà, amore di quiete, antiintellettualismo), ma al suo problema generale di toni letterari e vitali che, fuori della piena soluzione orlandesca, andava cercando piú minutamente e perifericamente nelle *Commedie*.

Non basta certo, come fece il De Sanctis, sviluppare la ricerca comica incentrandola in una commedia della propria personalità per ottenere le *Satire*, ma l'avvicinamento delle *Commedie* può essere un indice del tono tra fantastico e realistico (di sviluppo medio non altamente lirico da saggezza di esperienza a fantasia di fiaba e di esempio gustoso) che sta alla base delle ricerche stilistiche delle *Satire*: piú in profondo, proprio a contatto con un'esperienza vitale che nelle altre opere minori solo frammentariamente si rivela con tanta vivezza.

Nelle *Satire* lo stesso atteggiamento epistolare (atteggiamento artistico, non immediatamente pratico, ché nulla ci conferma una loro vera funzione di missive¹) induceva piú facilmente ancora che nei *Capitoli* (alcuni dei quali possono essere considerati se non come satire mancate, come dei tentativi che non hanno trovato il loro tono migliore) l'autore ad un volontario attaccamento a motivi pratici fino al limite di una obbiettività che, al di là del cesello rinascimentale e dello scherzoso realismo quattrocentesco, è quasi la testimonianza volontaria dei valori primari istintivi delle cose come vivono nella nostra esperienza piú concreta e piú generale:

Bisognerieno pentole e vasella
da cucina e da camera, e dotarme
di masserizie qual sposa novella.
(I, vv. 64-66²)

Così che le parole, senza il preziosismo di una precisione esteriormente classicheggiante, vengono calate tutte pregne della loro praticità entro un giro poetico che della prosa assume gli aspetti di sintassi piú nuda, non tanto per far rifulgere, come in Orazio, la perizia somma di una rozzezza apparente e di una perfezione sostanziale, quanto proprio per il desiderio di un ritmo nutrito della piú empirica espressività. E certo non si tratta di immediatezza documentaria, ma della creazione volontaria di un tono di immediatezza che vuole adeguare, o meglio, essere il tono della vita nel suo tradursi in un ritmo poco complesso.

A questa presenza apparentemente oggettiva delle cose si accompagna la presenza semplice e concreta degli elementi socievoli e sentimentali della vita in un senso di civiltà, istintivo, non barbarico, ma sincero e primario

¹ Si veda la Satira al Bembo in relazione con la lettera allo stesso realmente spedita.

² Per l'ordine delle *Satire* seguo quello proposto da C. Bertani, *Sul testo e sulla cronologia delle satire di Ludovico Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVIII, 1926, pp. 256-281, e LXXXIX, 1927, pp. 1-36. Per il testo adottato ora l'edizione citata a cura di C. Segre.

che si rivolge con sdegno contro gli eccessi e contro gli astratti moralismi. Donde l'ironia generosa di questi versi essenziali per l'intonazione umana delle *Satire*:

Tu forte e saggio, che a tua posta muovi
questi affetti da te, che in noi, nascendo,
natura affige con sí saldi chiovi!
(IV, vv. 40-42)

Ironia che arricchisce e avviva il mondo delle *Satire* con l'evidenza di motivi di sottostruttura, messi a spiegazione dell'agire umano: interesse, ambizione, egoismo, sesso, considerati come naturali ed ineliminabili³.

Lungi così da un moralismo discorsivo o esemplare, un senso della vita non cinico e non credulo anima le *Satire*, le cui parti meno riuscite sono quelle in cui prevale un'intenzione puramente discorsiva e sentenziosa di riferimento libresco, di astratta saggezza convenzionale. Mentre la vera saggezza di esperienza si fonde facilmente con l'episodio personale, con la scenetta gustosa, acquistando un'evidenza che la fa svolgere coerentemente fino alle fiabe, fino a quegli autoritratti eroicomici che spesso rompono la possibile monotonia delle abbondanti terzine ed esaltano il tono medio delle *Satire* a punte ambiguamente drammatiche. E queste a loro volta contribuiscono a quel tono non puramente comico, di saggezza e di esperienza disillusa e sorridente, a quel ritmo che l'Ariosto volle creare fuori della trasfigurazione orlandesca:

gli è perché alcuna volta io sprono e sferzo
mutando bestie e guide, e corro in fretta
per monti e balze, e con la morte scherzo.
(I, vv. 112-114)

Dove si assiste ad una specie di epica comica dell'uomo strappato alle sue occupazioni, alla vita intima, e scagliato in un ritmo esteriore che lo turba col suo martellare vertiginoso e lo esalta fino alla presunzione di un eroismo non desiderato.

Anche la natura, i paesaggi nelle *Satire* non ambiscono a trasfigurazioni soprareali né a motivi puramente pittoreschi ed entrano, apparentemente senza intenzione, come accenno utilitario, non descrittivo, diventando capaci di una nuda evidenza geografica, in realtà gustosa nella sua sobrietà essenziale, a cui l'Ariosto rimase fedele in tutte le *Satire* mostrando una sua volontà ben precisa di tono di concretezza. Non illustrazione e non ancora alta decorazione:

³ Non è lontana da questo mondo, pur così bonario e sorridente, l'acuta luce realistica del Machiavelli, ed esempi tratti anche dall'*Orlando* ne renderebbero convinti, chiarendo e meglio colorando un mondo di altissima liberazione fantastica, ma estremamente concreto, partito da un'esperienza acuta e profonda.

La nuda Pania tra l'Aurora e il Noto,
da l'altre parti il giogo mi circonda
che fa d'un Pellegrin la gloria noto.

Questa è una fossa, ove abito, profonda,
dove non muovo piè senza salire
del silvoso Apennin la fiera sponda [...].
(IV, vv. 139-144)

Un paesaggio così sobrio che sembra formare come il sostrato sicuro dei grandi paesaggi favolosi dell'*Orlando*, come i sentimenti tutti umani e sperimentati delle *Satire* formano la base concreta della libertà sentimentale del poema. Si pensi, per esempio, all'attacco del grande sogno geografico dell'*Orlando* come è presentato nella Satira III (vv. 55 ss.), in cui si gusta quel nascere di un sogno senza limiti e pure alimentato da esperienze limitate e concrete in un mondo di affetti e calore totalmente umano.

Tanto che si potrebbe dire sempre da un punto di vista ideale, non temporale, che le *Satire* costituiscono quasi la base sicura della sopra-realtà fantastica dell'*Orlando* e la riprova della concretezza che sottende il più sublime volo dell'Ippogrifo, la più gratuita avventura musicale. Mentre d'altra parte le *Satire* segnano il punto più alto a cui potesse giungere l'Ariosto sul piano non pienamente lirico su cui mirò nei *Capitoli* e nelle *Commedie* ad un discorso poetico medio che qui è stato realizzato vivo, coerente, aperto, capace di accogliere come massima concessione al canto, ma agevolmente organizzate in tutto il contesto, le fiabe flautate e sorridenti in cui una lontana aria di sapienza popolare insapora ancor più la tipica saggezza, il ritmo facile delle *Satire*. Fiabe che vanno da gustosi apologhi come quello delle bestie al pozzo, a scherzi aneddotici come quello dell'anello miracoloso che assicura della fedeltà delle donne, fino a quelle fiabe perfette e divenute tutta immagine come quella della luna, il momento più sottile e fantastico delle *Satire*:

Quei ch'alti li vedean dai poggi bassi,
credendo che toccassero la luna,
dietro venian con frettolosi passi.
(III, vv. 226-228)

Tono di fiaba che viene appesantito spesso nel corso delle *Satire* quando subentrano situazioni troppo particolarmente documentarie, sfoghi, richieste, brighe legali (che pure sono introdotte sempre a posteriori, fuori di un intento pratico immediato, come esagerazione di quel gusto di pezzo realistico per un discorso di tono medio), ma che di solito coincide e facilmente si salda con il discorso familiare e modestamente lirico in cui si presentano le sette *Satire*. Rapidi cenni di lettura ci permetteranno, fuori di un commento continuo ed esauriente, di accertare le linee con cui, riprendendo gli scarsi contributi critici dal De Sanctis in poi, ho cercato di precisare la poetica seguita dall'Ariosto nel suo lavoro.

La Satira I (ad Alessandro Ariosto e Ludovico da Bagno) ha il suo centro narrativo nel mancato viaggio in Ungheria e nella polemica con il cardinale. In realtà piú che una preoccupazione pratica che si rivelerebbe soprattutto negli accenni ai benefici donati e tolti, lo stimolo chiaro è il bisogno estetico dell'Ariosto di accordare i pretesti di scusa ed accusa su di un unico tono di giustificazione vitale personale, in un autoritratto non episodico, ma fondamentale di abitudini e di esigenze di quiete, di pacata fruizione di agi ed attenzione agli essenziali valori umani e al mondo della fantasia, ricavandone (e questo è lo scopo piú vero del componimento) un tono di serenità bonaria e lenta, tesa da punte di sdegno e di ironia, una musicalità modesta, apparentemente una cadenza discorsiva, una pasta non perfetta, porosa in cui le parole si posano né troppo accese né troppo uniformi, senza pretesa di predominio e senza eccessiva assimilazione.

Sí che mosse piú scivolate e uniformi nel loro pretesto discorsivo («Io desidero intendere da voi», v. 1) vengono rilevate nella loro continuità da riprese energiche («Dunque voi altri insieme, io dal matino [...]», vv. 61-63), da stacchi di suono quasi dantesco⁴ («Io, per la mala servitude mia [...]», v. 85), da esaltazioni immaginose, pur sempre su di un registro poco clamoroso («se ben dicesse c'ha veduto il giorno / pieno di stelle e a mezzanotte il sole [...]», vv. 11-12), da versi scanditi con estrema nettezza; e d'altra parte ciò che prevale, al di là delle isolate vignette in cui a volte si coagula («È chi non ha per umiltà ardimento / la bocca aprir, con tutto il viso applaude / e par che voglia dir: anch'io consento», vv. 16-18), delle soluzioni movimentate da commedia in cui si precisa («Io mi riduco al pane; e quindi freme / la colera; cagion che alli dui motti / gli amici et io siamo a contesa insieme», vv. 79-81), è una diffusa e non esplicita comicità che conferma l'intenzione estetica dell'Ariosto che, mediante i dati di una polemica e di un'avventura sofferta, voleva creare un'atmosfera, un discorso poetico verificabile come tale nella sua costanza di intonazione, nei suoi particolari costruttivi.

L'intenzione di tono medio, di apparenza discorsiva, poco concentrato, dà poi luogo, come spesso nelle *Satire*, alla diluizione eccessiva dell'ultima parte che ritrova una finale conclusione, dopo un certo errare di orazione che non sa chiudersi, nell'apologo oraziano ed esopiano dell'asino di cui è soprattutto notevole l'attacco senza sforzo, l'introdursi agevole e cantato.

Nella seconda, al fratello Galasso, l'intonazione epistolare supera il giusto equilibrio della prima e la trama generale è piú pigra e dispersa, dando poi eccessivo rilievo allo spunto occasionale (la venuta a Roma per la bolla del beneficio di Sant'Agata) che non riesce a costruirsi un coerente sviluppo nell'atmosfera gustosa, troppo aneddotica, di satira dei costumi e delle ambizioni prelatizie che dovrebbe fare da sostegno a quel centro discorsivo.

⁴ L'Ariosto, che introdusse con effetti gustosi versi danteschi nell'*Orlando*, opera qui nelle *Satire* un'utilizzazione di energia dantesca a rilievo di ritmo, a movimento drammatico cui non è estranea la suggestione della terzina.

Tutta la satira risente troppo di uno schema di varietà, di contrappunto blando, ricco di trovate piacevoli piú che di veri motivi. E in certo senso tutte le *Satire* vivono in questa distensione piacevole, poco accentrata e impetuosa, ma in questa la dispersione discorsiva si accentua, difetta uno stacco che altrove movimentava il ritmo, e d'altra parte si può dire che questa poetica approfondisce qui un procedimento di lente variazioni, di accostamenti smorzati, di arguzia poco incisiva. Immagini guizzano con una rapidità velata, quasi nascosta da una funzione ironica («a guisa de le serpi mutan spoglia», v. 3), pretesti di sorriso si trasformano in operazioni di abilità poco vistosa, quasi rallentate e meccaniche, come quel gesto, sorridente e trasognato nella sua aria automatica, di Pietro che «l'orecchia / a Malco allontanar fe' da la chioma» (vv. 11-12), in cui non vi è solo uno scherzo, ma proprio la volontà di un effetto leggero, di realismo così semplice da divenir magico. E veramente in questo tessuto lento, bene si gusta quel sapore di «cose» senza trasfigurazione, che notammo in generale:

Provedimi di legna secche e buone;
di chi cucini, pur così alla grossa,
un poco di vaccina o di montone.
(vv. 25-27)

Quel sapore che fa pensare a certi versi belliani.

Antologicamente è la prima parte che è piú realizzata: piú debole è il brano dal verso 28 in poi, malgrado la caricatura di frate Ciurla con i vivaci particolari ferraresi, ed anche la scenetta romana di tinta patinata, giallastra, sottolineata nel suo carattere di stampa gustosa dall'introduzione della frase spagnuola, è slavata e le giunture fra pezzo e pezzo sono buona spia di una certa fiacchezza monotona anche se capace di una vaga, tenue suggestione. Fiacchezza monotona che si accentua man mano che si accrescono i particolari del duplice scopo del viaggio (gusto documentario che decade oltre il suo sano ufficio di sostegno concreto al tono delle *Satire*) e si rinsangua nella parte dal verso 142 in poi, nella esaltazione della libertà personale, nella satira delle ambizioni. L'andatura è al solito squisitamente stanca, ma resa piú sanguigna dai rapidi cenni di colore (la Roma fumosa), dai bonari scorci di avventure che danno quel senso superiore di esperienza tranquilla e sicura («La maggior cura che sul cor gli calchi / è che Fiammetta stia lontana, e spesso / causi che l'ora del tinel gli valchi», vv. 169-171) che può appena tingersi di toni piú decisi e combattivi («trionferà, del cristian sangue sozzo», v. 222) mantenendosi in una mancanza di rilievo che in parte è fiacchezza, in parte è volontario smorzamento di accenti lasciati vibrare brevemente e spenti in vista di un tono che in questa satira sembra sperimentarsi nel suo massimo limite discorsivo.

Certo questo tono di discorso poco impegnativo e variato un po' pigramente giunge spesso anche al suo grado deterioro quanto piú si nutre di intenzioni generiche di satira di costume e manca di quella cellula germinale

di esperienza limitata che è come la «situazione» indispensabile a questa costruzione ariostesca. Così quasi interamente nella Satira V, in cui la satira sulla vanità delle donne e i pericoli del matrimonio, pur avvivandosi di una sorridente saggezza tradizionale e della tipica misura non conformista dell'Ariosto, e della fiaba finale che suggerisce il ricordo di altre fiabe erotiche dell'*Orlando* nei brevi termini di un sogno condotto con estrema facilità realistica, si esteriorizza quasi pedantesca in un brio discorsivo e in un gusto caricaturale eccessivi e sfocati.

Esempio invece della più complessa ricchezza delle *Satire*, esempio di quella musica media che la II realizzava in un eccessivo smorzamento, è la Satira III che si svolge, attingendo nuovo sapore di freschezza e di fantasia da due fiabe, intorno ad alcuni nuclei di rappresentazione essenziali alla ispirazione delle *Satire*.

Vi è un'armonica presenza delle risorse più sicure di questo tono poetico: la possibilità del fiabesco, la possibilità del ritratto comico e saggio, si integrano nel tono misurato, intimo alla memoria di una esperienza non illusoria, lontano da ogni acredine moralistica o dal falso brio di una cicalata da divertimento. Già l'inizio mostra un periodare poetico complesso e concreto, rinforzato da mosse "di parlato", nutrito da richiami senza sforzo a favole mitologiche e popolari su di uno stesso piano di saggezza rivissuta e tradotta in stile. Donde tutto uno studio accurato di evitare urti pur senza ricercare una fluidità troppo rapida ed anzi attribuendo il carattere di svolgimento discorsivo ad uno sviluppo di tono che si regge, si varia, si scioglie, non appena sembra eccessivamente addensarsi, in canto tra fiabesco e popolare sempre pronto ed agevole: «Mal può durar il rosignuolo in gabbia / più vi sta il gardelino, e più il fanello; / la rondine in un dì vi mor di rabbia» (vv. 37-39).

Ricerche tecniche insospettate di solito in questa poesia apparentemente sciatta e documentaria (si noti, senza paura di bremondiane sottigliezze, l'insistere equilibrato sui suoni consonantici iniziali al v. 49: «E più mi piace di posar le poltre», o l'accordo fonico squisito dei vv. 69 e 72). Uso sapientissimo di sfumature sentimentali appena accennate a prolungare e sensibilizzare la eco di un momento gustoso, mosse energiche e rapide («io no, che poco curo questo e quello», v. 42), poste all'inizio di movimenti lenti di apparente mimesi realistica e di sostanziosa concretezza familiare («In casa mia mi sa meglio una rapa / ch'io cuoca, e cotta s'un stecco me inforco, / e mondo, e spargo poi di aceto e sapa [...]», vv. 43-45), detti popolari adoperati ad una maggiore festività («a chi piace la chierca, a chi la spada, / a chi la patria, a chi li strani liti», vv. 53-54), ingenuità di cantastorie che celano intenzioni di gusto di prospettive nude, poco colorite («Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna», v. 58), tutto concorre, e non certo per ingenua fortuna, a creare una poesia ricca e non confusa, senza pretese liriche, ma piena di una sobria suggestione, capace di impressionare entro una cerchia limitata di sensazioni familiari, concrete, nitide, vitali.

Impressione che, insistiamo, è effetto di ritmo, di calcolo, di poetica: e si

prenda ancora un particolare di questa satira, l'immagine dell'interno casalingo in cui il poeta curvo sulle carte crea viaggi di fantasia che si realizzano rapidamente in quel viaggio per mare, illuminato da un lampo che apre una rapida visuale sapientemente burrascosa in quella calma quiete evocatrice. Non è una generica facilità briosa di discorso in versi (come in tanti capitoli cinquecenteschi) che può dare questo risultato, ma un preciso impegno e precisi accorgimenti stilistici: la pacata intonazione popolareasca, la doppia rassegna geografica i cui ritmi enumerativi vengono interrotti da rapide conversioni affermative («a me piace abitar la mia contrada», v. 57), preparano la scena centrale così raccolta e suggestiva, precisa ed agile di cui il finale «volteggiando» sembra il simbolo sinuoso e disteso.

Chiusa questa parte con un verso di nostalgia sentimentale che prolunga l'eco di questa poesia intima più efficacemente di tanti *loci communes* petrarchistici («onde mai tutto partire / non posso, perché il cor sempre ci resta», vv. 71-72), si apre la parte di atmosfera romana e papale, iniziata con un motivetto di falsa solennità in cui i particolari dell'amicizia di Leone X si seguono con una certa lentezza ed unzione ecclesiastica:

mi disse che al bisogno mai non era
per far da me al fratel suo differenza.
(vv. 101-102)

Unzione che si scioglie più brillante in uno scherzo pure di intonazione ecclesiastica e si sfa nel preambolo modesto e sommesso alla favola della gazza. Ampia, suadente, scorrevole all'inizio, tanto da ricordare l'inizio flautato e soffice dell'episodio della valletta del silenzio nell'*Orlando*, la fiaba diviene poi più precisa, comicamente ansiosa fino al grido e alla decisione finali, senza perdere mai la conclusività facile e leggera che arieggia la divina musica del poema (il verso 114 sembra un finale di ottava: «tutti passar si potean senza ponte»).

Fuori del clima fiabesco, ma perfettamente coerente all'intonazione della satira è poi la scena di Leone X, iniziata con una potente ed ironica conferma di questa poesia di esperienza («Testimonio sono io di quel ch'io scrivo», v. 175) e svolta nel movimento gioioso della figurina papale che si piega e applica due baci in un'aria piena, pontificia, rotonda a cui una mimesi stilistica efficacissima (si noti la pienezza lenta di quel: «piegossi a me da la beata sede», v. 178) trova un esito perfetto. Come perfetto risultato di questa poetica di musica media è la seconda fiaba, aperta dopo battute più deboli e puntuali (come quella di Iona che colpisce per la sua episodicità pungente) ad esaurire la parte più vitale della satira. Questa favola della luna è più libera della prima, meno funzionale, più spaziosa con quello sfondo sottinteso di notte lunare (ma la suggestione non parte da un descrittivismo che abbiamo detto inesistente nelle *Satire*), con quell'aria di ingenuità favolosa, di mondo separato e pur così umano, resa dal giuoco delle grandi

ombre campite sullo sfondo della luna, dalla corsa fantastica terminata con la caduta burattinesca accentuata grottescamente dalle rime in *ú*.

Vedendo poi non esser giunti piú
vicini a lei, cadeano a terra lassi,
bramando in van d'esser rimasi giú.
(vv. 223-225)

Un senso di vita non fanatico e non distratto trova qui la traduzione sorridente e musicale della sua saggezza, in un risultato che s'inquadra in tutto un componimento continuo piú di quanto il tono stesso discorsivo delle altre *Satire* non sembrasse richiedere e non ottenesse.

Se prendiamo infatti la IV, tutta fondata su contrasti ampi e dotata quindi di uno schema strutturale assai forte ed unitario (contrasto fra il mondo agitato e inferiore della legge, degli affari e quello della poesia, fra quello del moralista e quello dell'uomo concreto, fra un paesaggio sereno e una realtà inamabile), troviamo tuttavia parti deboli connettive, di brio esteriore, macchiettistico, su cui si alzano momenti non eterogenei, ma diversamente alimentati: cosí la parte iniziale, tutta mossa da una linea arguta che sbocca nello scherzo dell'uccellino e nell'ampio accenno amoroso che sale in aria di madrigale canoro, dopo un verso che gode delle sue parole belle a pronunciare nella lettura poetica:

e da neve, alpe, selve e fiumi escluso
da chi tien del mio cor sola la briglia.
(vv. 23-24)

Cosí il canto del ricordo giovanile collegato al senso della poesia come serenità⁵ in un idillio di rinascimentale nitidezza che conferma la sorgente essenziale di questa poesia poco abbandonata o facilmente autobiografica. Nel giro creato da un primo verso piú nostalgico entrano, con il procedimento già osservato, le entità care, i luoghi della memoria lucida e appassionata, con la loro netta evidenza, senza aloni, perfetti ed armonici: la bella stanza, il fresco rio, il lucido vivaio, la ben posta torre: un paesaggio sobrio in cui l'occhio del poeta pacato, ma non freddo, contempla cose care e conosciute nella loro proporzione vitale senza l'ansia torbida di tante nostalgie romantiche, soddisfatto nel creare un giro di armonia che è armonia di esperienze organiche, non gusto pittoresco né piatta fotografia:

il fresco rio che corre,
rigando l'erbe, ove poi fa il molino
(vv. 122-123)

⁵ Passo di estrema importanza nella considerazione della poetica ariostesca del «cor sereno».

Erano allora gli anni miei fra aprile
e maggio belli [...].
(vv. 130-131)

E da sensazioni calde di movimento vitale, di pienezza umana, dirette a un ritmo gustoso e sereno nasce il terzo momento piú intenso: la movimentata sequenza di immagini di vita brigantesca e giudiziaria:

accuse e liti sempre e gridi ascolto,
furti, omicidii, odi, vendette et ire [...].
(vv. 146-147)

Tumulto avventuroso ed eroicomico di azioni affrettate, di trapassi rapidi di luci («or con chiaro or con turbato volto», v. 148) che sullo stesso piano delle fiabe prende un ritmo piú miniaturistico di opera buffa:

Qui vanno li assassini in sí gran schiera
ch'un'altra, che per prenderli ci è posta,
non osa trar del sacco la bandiera.
(vv. 157-159)

C'è dunque nelle *Satire*, in una sostanziale comunanza di origine, posto per sfumature diverse, ma coerenti e vive quanto piú lontane da toni generici o pettegoli di satira moralistica come avviene in gran parte nella VI al Bembo, ricca di interessantissimi indizi dell'atteggiamento umano e poetico dell'Ariosto (nei riguardi della cultura greco-latina, della religione tradizionale, della missione civilizzatrice della poesia), ma scarsamente capace di amalgamare la satira tradizionale di tipi umani e gli abbondanti riferimenti culturali con l'elemento piú vivo: l'affetto paterno per Virginio e il ricordo della gioventú, che vengono utilizzati saltuariamente in un tono discorsivo che riproduce per imitazione meccanica quel tono medio altrove realizzato con vera forza poetica.

Nella VII al Pistofilo, l'Ariosto volle reagire ad una dispersione orizzontale mettendo nel mezzo una favola e tenendo tutta la satira entro un numero di versi inferiori al normale. Iniziata con la brusca apparenza epistolare in un lungo periodo, e poi mossa soprattutto dall'accento tra popolare e proverbiale («se vuoi che l'augel caschi ne la ragna», v. 27) che suscita le qualità piú liete di questa poesia nell'ininterrotto movimento di felicità inventiva, di immagini festose come in un fuoco di scherzo sempre lucido che si supera nel *raccourci* piú musicale che visivo (si confronti con la III) del saluto papale. Sí che la favola della zucca e del pero è solo la continuazione piú libera e fantastica di un ritmo già felicemente avviato, di una esperienza già tradotta nel suo senso di saggezza provata. Dopo la favola che è la meno profonda delle fiabe delle *Satire*, ma la piú agile e scorrevole, con clausole ben levigate, con membri sciolti, snodati, con un discorso fluente e superficiale,

un nuovo motivo poetico giunge sino alla fine della satira trascolorando da una beata immagine rinascimentale di Roma a una nitida evocazione di Ferrara. Quanta cordiale semplicità, quale paesaggio riverberato di trionfale serenità in quei nomi di umanisti, in quell'immaginato girare per Roma (il meglio del mito romano di Baldini deriva da questi versi!), in quel fantastico e semplicissimo sorgere dei luoghi dell'antichità.

Qui – dica – il Circo, qui il Foro romano,
qui fu Suburra, e questo è il sacro clivo;
qui Vesta il tempio e qui il solea aver Iano.
(vv. 133-135)

Tono di nudità gustosa che continua nella limitazione del desiderato soggiorno ferrarese («più là d'Argenta, o più qua del Bondeno», v. 162) e che ben può dar luogo ad un finale di scherzo movimentato (l'immagine di madonna Ambra, la rapida favoletta del padre canonico): misurato sul passo di musica poco profonda, ma sincera e vitale, che distingue l'esperienza poetica delle *Satire*. Non grande poesia, non la musica dell'*Orlando*, ma una poesia calcolata e nutrita ben al di sopra degli altri tentativi ariosteschi.

IV

L'ESPERIENZA TEATRALE

Come l'Ariosto si trovò all'inizio del petrarchismo bembesco e vi condusse una sua esperienza lirica, anche importante in funzione di un motivo poetico presente nella complessa poesia dell'*Orlando*, così venne pure a trovarsi all'inizio della commedia italiana, e la sua esperienza teatrale riveste importanza in quanto avvio ad una pratica letteraria e in quanto esperienza di comicità, di movimento scenico utilizzata nel poema, collaborante con altre esperienze che precedettero e accompagnarono lo sviluppo del capolavoro.

E se nel giudizio di valore poco può contare la genesi tecnica della commedia italiana, nata sulla consumazione dell'esperienza di teatro religioso in cui nel Quattrocento affioravano esigenze realistiche atte a rompere lo schema agiografico e sul tentativo di riprodurre il teatro classico magari come semplice seguito di scene ornamentali, al di là della crociana svalutazione dei generi, non si può negare che al valore intrinseco delle commedie ariostesche si lega fortemente la loro importanza di novità nella storia letteraria di un secolo in cui certi schemi furono sentiti e sostenuti come vivi e tradizioni nacquero e si affermarono con presunzione di continuità e di nobiltà.

La stessa presenza di modelli classici, mescolata con influssi novellistici (specie boccacceschi), indica la ricerca del poeta di una ricchezza e di un appoggio in un'operazione che a lui sembrava nuova proprio nel distaccarsi da una semplice traduzione, nel sostenere un tentativo organico superiore alle semplici imitazioni in latino, ai volgarizzamenti pedissequi, alle favole sceniche prive di complessità teatrale.

Era il vero inizio della «imitazione originale», in cui il modello latino forniva elementi ritenuti essenziali come la buona lingua ciceroniana nella prosa umanistica più matura, e l'autore li sviluppava a suo modo traendoli verso una produzione di interesse contemporaneo: teoria e pratica ben naturali nel generale canone della imitazione rinascimentale e notevoli storicamente come pedagogia ad un senso di costruzione drammatica mancante nella nuova letteratura. Sicché proprio questa volontà costruttiva e questa formula teatrale resero esemplari queste commedie agli occhi non solo degli italiani, ma dei francesi, che iniziarono più tardi una nuova esperienza teatrale traducendo fra le commedie italiane specialmente quelle ariostesche: nel 1552 sono i *Suppositi* tradotti da Jean Pierre de Mesmes, nel 1568 il *Negromante* tradotto da Jean de la Taille che nel prologo dei *Corrivaux*

attesta il prestigio dell'Ariosto commediografo: «Les Plautes, les Terences, les Ariostes, sont rares lesquels bien que fussent grands personnages n'ont dédaigné de faire tels jeux».

E del resto, al di là delle tesi della sterilizzazione operata nel teatro cinquecentesco dalla imitazione, dovrebbe essere ormai accettato il valore di esperienze (anche se a volte pedantesche), di cultura letteraria organica e compatta offerte dal teatro cinquecentesco e quindi dovrebbe venire accentuata l'importanza storica delle commedie ariostesche e l'importanza dell'Ariosto nella poetica del Cinquecento.

E questo anzitutto ci preme: sottolineare la passione di *ars*, di metodo che ritroviamo anche in questa esperienza ariostesca e d'altra parte ricondurre l'esame delle commedie, come abbiamo fatto per *Liriche* e *Satire*, nell'esame più generale delle esperienze artistiche ariostesche.

A Ferrara la moda di teatro latino era fortissima alla fine del secolo XV e l'Ariosto fanciullo trovava nel teatro come nel romanzo cavalleresco una suggestione già pronta, evidente, adatta alla sua fantasia non di tensione drammatica, ma certo di movimento e di visione efficace. La stessa pratica di attore cortigiano e i suoi tentativi teatrali di fanciullo e di adolescente dovettero agevolare questo contatto fresco e impegnativo con il mondo letterario contemporaneo, avvicinato più nel senso del mestiere artistico reso cosciente in esperienza, che come scolastica discussione teorica (il che non vuol dire affatto ingenuità!), e i numerosi spettacoli della sua adolescenza poterono costituire uno stimolo a precisi tentativi (come la puerile *Tisbe*, i rimaneggiamenti e volgarizzamenti delle commedie plautine *Menaechmi* e *Aulularia*, delle terenziane *Andria*, *Eunuchus*) e insieme ad un gusto dell'evidenza e della disposizione scenografica che rimase sempre fortissimo in lui: si pensi alla presentazione di Olimpia sul «sasso cavo» come su di un podio con lo sfondo del cielo limpido illuminato dalla luna¹.

Da questa offerta della cultura ferrarese l'amore per l'arte teatrale seguì tutta la vita poetica dell'Ariosto, dando luogo ad un'esperienza lunga e matura.

È nel 1508 che fu rappresentata la prima commedia dell'Ariosto, la *Cassaria*, composta nell'anno precedente e quindi calcolabile fra le primissime commedie erudite o «sostenute» che superavano la provvisorietà delle ecloghe drammatiche, delle favole mitologiche e che in sostanza costituirono in quel momento la vera rappresentazione concepita con propositi d'arte, non di puro divertimento, di gustoso «varietà». Lo spostamento della data dal 1498 (secondo l'ipotesi carducciana) al 1508, se può togliere alle prime opere teatrali dell'Ariosto un presunto sapore giovanile e il valore di una esperienza totalmente precedente all'*Orlando*, dà invece loro una maggiore dignità di fronte alle esili primizie latine, tale da presupporre una serie di tentativi che sono da collocarsi nell'età più giovanile, da quando l'attività

¹ *Orlando Furioso*, X, 22-23.

comica accompagnò ogni altra manifestazione poetica ariostesca arricchendo indubbiamente la complessità del poema con atteggiamenti di struttura teatrale, di tonalità comiche e grottesche che lí vengono sollevate in funzioni di linea musicale.

Per rendersi conto della poetica teatrale dell'Ariosto e del suo inserirsi in una piú larga poetica cinquecentesca, bisogna anzitutto notare l'atteggiamento che il poeta assume nei prologhi delle commedie, secondo l'uso classico di discutere nel prologo questioni generali di metodo.

Se leggiamo cosí il prologo della prima *Cassaria* in prosa, cioè il documento piú antico dell'attività comica del nostro², troviamo subito un'affermazione di «novità» in cui l'Ariosto sembra rivendicare una originalità e una indipendenza dal teatro classico che trova spiegazione nel relativo senso di audacia di una produzione che, mentre ha la sua dignità «sostenuta» nella vicinanza agli esemplari classici, non è pedissequa traduzione o ripresa puntuale di temi invariati: tanto piú che i pregiudizi rinascimentali circa il teatro pongono la commedia in un grado di arte meno impegnativa, piú basata sulle variazioni dell'avvenire che non sui valori schiettamente formali, che rimanevano come sopraggiunti piú che per ogni altro «genere». Tanto che nel prologo primo della *Lena*, cosí festoso e piacevole, l'Ariosto dichiara la commedia un componimento poco difficile e poco impegnativo:

Io, che so quel che dettomi
ha il mio maestro, che fra le poetiche
invenzion, non è la piú difficile,
e che i poeti antiqui ne faceano
poche di nuove, ma le traducevano
dai Greci, e non ne fe' alcuna Terenzio
che trovasse egli, e nessuna o pochissime
Plauto, di queste ch'oggi si leggono,
non posso non maravigliarmi e ridere
di questi nostri, che quel che non fecero
gli antiqui loro, che molto piú seppono
di noi in questa e in ogni altra scienza,
essi ardiscan di far³.
(vv. 13-25)

Sotto l'apparente contraddizione implicita nella constatazione della poca difficoltà della commedia e dell'audacia dei moderni e dello stesso Ariosto di voler fare commedie nuove quando "nuove" non ne facevano gli antichi, c'è nella forma di bonaria ironia la precisazione dell'originalità

² La *Cassaria* in prosa fu composta nel 1507, nel 1508 i *Suppositi* in prosa, nel 1509-10 il *Negromante* ultimato nel 1520, gli *Studenti* iniziati nel 1518 e lasciati incompiuti, fra il '28 e il '31 i rifacimenti in versi della *Cassaria* e dei *Suppositi*, il secondo *Negromante* e la *Lena*.

³ L. Ariosto, *Commedie*, a cura di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi, in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1974, vol. IV, p. 546.

ariostesca consistente in variazioni di intreccio piú che in profonde innovazioni strutturali, valida in un cerchio limitato in sede di programma: «imitazione originale».

Ugualmente nel prologo in terzine della *Cassaria* in prosa il poeta si preoccupa di valorizzare e giustificare nei suoi limiti la «novità» delle sue commedie:

Nova comedia v'appresento piena
di vani giochi che né mai latine
né greche lingue recitano in scena.
Parmi veder che la piú parte incline
a riprenderla, súbito c'ho detto
nova, senza ascoltarne mezzo o fine:
ché tale impresa non li par soggetto
de li moderni ingegni e solo estima
quel che li antiqui han detto esser perfetto⁴.
(vv. 1-9)

Versi che ci indicano la coscienza chiara della reazione di un gusto ferrarese innamorato di classicità e convinto della bontà di una riproduzione di opere considerate perfette, e una certa timidezza scherzosa del poeta nello staccarsi verso quella «imitazione originale» in cui un classicista rigido poteva riprendere la provvisorietà della lingua volgare, l'approssimazione di uno sviluppo che voleva mantenere il modulo classico e insieme creare un'opera autonoma. E infatti l'Ariosto si preoccupa di riconoscere la superiorità delle lingue classiche e quindi una certa deficienza naturale delle commedie in volgare e insieme di chiarire la forza di vitalità poetica non spenta nei moderni:

È ver che né volgar prosa né rima
ha paragon con prose antique o versi,
né pari è l'eloquenzia a quella prima;
ma l'ingegni non son però diversi
da quel che fur, che ancor per quello Artista
fansi, per cui nel tempo indrieto fèrsi.
La vulgar lingua di latino mista
è barbara e mal culta, ma con giochi
si può far una fabula men trista⁵.
(vv. 10-18)

Concessioni in gran parte sincere, in parte anche *pro bono pacis* (la «vulgar lingua» in cui iniziava il *Furioso* non doveva sembrargli così barbara, specie dopo le conversazioni con il Bembo), e insieme difese scherzose tipicamente ariostesche nel loro bonario senso umano, antischematico (l'uguaglianza

⁴ *Commedie*, ed. cit., p. 3.

⁵ *Ibid.*

degli ingegni fatti tutti dalla stessa potenza creatrice), che culminano nella definizione della «imitazione originale»: l'inferiorità naturale della commedia non latina è resa meno schiacciante dall'abilità di intreccio e di scherzi umoristici del poeta. Dal quale principio affermato dall'Ariosto deriva anche quell'eccesso di scurrilità, di scherzi più o meno grossi di cui le commedie abbondano a cominciare spesso dagli stessi prologhi, come avviene in quello dei *Suppositi* o in quello della *Lena caudata*.

Donde anche deriva in parte, come intenzione di vivacità e di attrattiva, quel gusto di realismo cittadino tanto convenzionalmente lodato e perfino deriva in parte quel ritmo che il poeta ricerca anche come adeguazione del metro comico classico e di accelerazione briosa, come «gioco» di parole sdrucciole e mobili.

E a precisare l'atteggiamento dell'Ariosto rispetto all'«imitazione originale» serve anche il prologo dei *Suppositi* in prosa: «E vi confessa in questo l'Autore avere e Plauto e Terenzio seguitato, de li quali l'un fece Cherea per Doro, e l'altro Filocrate per Tindaro, e Tindaro per Filocrate, l'uno ne lo *Eunuco*, l'altro ne li *Captivi*, supponersi: perché non solo ne li costumi, ma ne li argomenti ancora de le fabule vuole essere de li antichi e celebrati poeti, a tutta sua possanza, imitatore; e come essi Menandro et Apollodoro e li altri Greci ne le lor latine comedie seguitoro, egli così ne le sue vulgari e modi e processi de' latini scrittori schifar non vuole. Come io vi dico, da lo *Eunuco* di Terenzio e da li *Captivi* di Plauto ha parte de lo argomento de li suoi *Suppositi* transunto, ma sí modestamente però che Terenzio e Plauto medesimi, risapendolo, non l'arebbono a male, e di poetica imitazione, più presto che di furto, li darebbono nome. Se per questo è da esser condannato o no, al discretissimo iudicio vostro se ne rimette»⁶.

Esitazione in realtà fra il desiderio di essere nuovo, originale e quello di essere fedele imitatore dei classici: esitazione cui corrisponde nell'attuazione concreta un tono di impegno artistico esitante tra forma e avventura, tra decoro classico del «genere» comico e volontà di «giochi» originali, tra puro movimento e discorsività che meglio risulta in certe parlate, in certi prologhi tra sorridenti e nostalgici come quello ben riuscito della *Cassaria* in versi. È un tono che si avvicina spesso a quello delle *Satire* nel suo brio meno incisivo e mancante dello stimolo di un'accentuazione autobiografica (come «testimonianza» della concretezza dell'esperienza), che qui affiora solo nei prologhi con intenti di umorismo più slavato e puntuale. Un tono in generale piuttosto dolciastro e sbiadito che si può ritrovare anche in certe parti dell'*Orlando* più discorsive e meno investite dalla musica generale (specie negli ultimi canti): il che può indicare la sua presenza sia come esperienza letteraria riassunta in più alta funzione, sia come appoggio e spiegazione di momenti inferiori che nella loro minore intensità hanno pure una loro base letteraria adeguata. Le opere minori seguitano così a vivere entro

⁶ *Commedie*, ed. cit., pp. 197-198.

il poema, in certi toni o come esperienze sfruttate a piú alti scopi, e il loro studio aiuta la coscienza della varietà di gradazioni e di intensità che sono riannodabili non solo a discese di ispirazione, ma a volontà letteraria, a sapienza costruttiva, al riaffiorare, in momenti piú stanchi, di surrogati già pronti in toni altrove conquistati.

In questa maniera, attraverso una lettura delle singole commedie non slegata da una continua attenzione alla loro poetica, alla loro funzione nel lavoro artistico dell'Ariosto, si può darne un giudizio veramente «storico», superando quel faticoso tentativo di rivalutazione che pur reagisce giustamente all'eccessivo discredito disattento che tradizionalmente le colpisce in nome della imitazione⁷. Non sono tanto singoli e antologici valori che in esse possiamo trovare quanto la creazione (piú riuscita nelle ultime e specie nella *Lena*) di un tono medio in cui si traduce una esperienza di vita quotidiana e aneddotica. Tono che legato ai tentativi artistici ariosteschi e al capolavoro mostra come le commedie, pur nei limiti di valore che si debbono loro assegnare, non rimangono periferiche e la loro conoscenza, l'accertamento della loro vitalità nei suoi tipici modi agevola la stessa storicizzazione dell'*Orlando* che non nasce come miracolo, ma in un nesso vivo di esperienze e di tentativi letterari.

La *Cassaria* in prosa, composta nel 1507 e rappresentata nel 1508, vuol vivere tutta, secondo l'indicazione stessa del titolo, di un'avventura che ha per pretesto la cassa di filati d'oro che un figlio scapestrato, Erofilo, consigliato dal servo Volpino, fa lasciare in pegno da un falso mercante presso il ruffiano possessore delle due fanciulle amate da lui e dall'amico Caridoro: cassa che dovrebbe essere ritolta dal bassà di Sibari come se fosse rubata e che invece torna in possesso del vecchio padre di Erofilo con pericolo del crollo di tutta l'avventura. Questa poi, per merito d'un altro servo, si sviluppa favorevolmente con la fuga del ruffiano ed altri minori avvenimenti in cui la commedia senza vigore e un po' confusamente si sperde.

È già la trama piú complicata che complessa, costruita un po' a mosaico, che ci suggerisce l'impressione di una scarsa forza teatrale dell'Ariosto e delle difficoltà in cui egli si involge quando, come nelle due prime commedie, per supplire alla sua deficienza teatrale piú drammatica, accumula particolari, «giochi», battute oscene che non hanno né quel riso incontenibile e sereno dell'*Orlando* né la grazia pungente di certi dialoghi cinquecenteschi che raggiungono risultati artistici sul registro della piú chiara oscenità (come, ad esempio, la scena XI dell'atto III della *Calandria*, così sorridente, leggera, pausata).

Anche la cura dei personaggi, nell'equivoco di una caratterizzazione continua cui l'Ariosto non era chiamato, rimane indecisa fra caricatura, piatto

⁷ Si tratta soprattutto di N. Sapegno, che nella sua *Storia della letteratura italiana* (Firenze, La Nuova Italia, 1941, vol. II, p. 49) tende a giustificare le commedie almeno nella loro ispirazione «moralistica riflessiva e satirica», e del lavoro di C. Grabher, *Il teatro dell'Ariosto*, Roma, Edizioni italiane, 1946.

verismo e la presenza dei modelli plautini e terenziani: ben altra cosa saranno i vari Brunello e le più laterali vignette orlandesche mosse da un motivo di musica, immerse in un'onda poetica che qui manca, sí che i personaggi rimangono un po' diafani e calcografici pur essendo individuati con una volontà di distinzione teatrale che nell'*Orlando* sarà superata dalla funzionalità di ogni figura rispetto al motivo poetico generale. Del resto nella *Cassaria* l'unica figura che raggiunga una certa forza di «persona» e crei intorno a sé una certa atmosfera è Lucrano ruffiano.

Da quando ci viene presentato nella scena VI del I atto in un lungo monologo sentenzioso e burbero sull'avarizia dei Sibariti, risalta la sua serietà di «professionista», convinto della trista realtà in cui diguazza e che a suo modo domina con una virilità ed iniziativa da bassofondo completata dall'accompagnamento assai gustoso e pregevole del linguaggio "furbesco" del suo servo, il Furba, che risolve in brevi ghiribizzi coerenti l'accolto senso di ambigua furberia che serpeggia nel discorso di Lucrano: come nell'esempio migliore dell'atto III, nella ribalda presentazione del cinico nella scena III e nel monologo della scena VII:

Trappola: Dimmi, om da bene.

Lucrano: Tu dimostri per certo di non esser molto pratico, che m'hai chiamato per un nome che né a me, né a mio padre né ad alcun del sangue mio fu mai più detto.

Trappola: Perdonami che non t'avevo ben mirato; io mi emenderò. Dimmi, tristo om, d'origine pessima...; ma, per Dio, tu sei quel forse proprio ch'io cerco, o fratello o cugin suo o del suo parentado almeno.

Lucrano: Potrebbe essere: e chi cerchi tu?

Trappola: Un baro, un pergiuro, uno omicidiale.

Lucrano: Va' piano, che sei per la via di trovarlo: come è il proprio nome?

Trappola: El nome... ha nome..., or or l'avevo in bocca, non so che me n'abbi fatto.

Lucrano: O ingiottito, o sputato l'hai.

Trappola: Sputato l'ho forse ingiottito no; che cibo di tanto fetore non potrei mandare nel stomaco senza vomitarlo poi subito.

Lucrano: Coglilo adunque de la polvere.

Trappola: Ben tel saprò con tanti contrasegni dimostrare, che non serà bisogno che del proprio nome si cerchi: è bestemiatore e bugiardo.

Lucrano: Queste son de le appartenenzie al mio esercizio.

Trappola: Ladro, falsamonete, tagliaborse.

Lucrano: È forse tristo guadagno saper giocare de terza?

Trappola: È ruffiano.

Lucrano: La principal de l'arte mia.

Trappola: Reportatore, maldicente, seminatore di scandoli e di zizzanie.

Lucrano: Se noi fussimo in corte di Roma, si potria dubitare di chi tu cercassi: ma in Metellino non puoi cercare se non di me, sí che 'l mio proprio nome ti vo' ricordare anco: mi chiamo Lucrano⁸.

[...]

⁸ *Commedie*, ed. cit., pp. 24-25.

Lucrano: Né se potrà perciò questo mercatante da me chiamare ingannato, che, prima che lo ricevesti in casa mia, non gli abbia fatto intendere che ero baro, giuntatore, ladro e pien d'ogni vizio. Se pur s'è voluto poi di me fidare, se n'abbia il danno. Ma ecco il Furba a tempo: si parte il legno questa notte, o quando?

Furba: Non ghiselasti col furbido in berta?

Lucrano: Trucca de bella al mazzo de la lissa, e cantagli se vòl calarsi de brunoro, c'ho il fior in pugno e comperar vo' il mazzo⁹.

Sfuma invece la figura di Lucrano nelle ultime scene in cui l'improvvisa paura che lo prende lo stacca dannosamente dall'atmosfera spavalda e furba che gli si era costruita intorno e che aveva saputo (unico motivo fecondo della commedia) animare alcune figurine secondarie come Volpino e Fulcio. Tutto il resto è fiacco se si eccettua una breve illuminazione nella parlata del vecchio padre Crisobolo che pare quasi un preludio di certi vecchi padri goldoniani, vivi della poesia del lavoro, della sobrietà, e porta con sé toni seri e pacati che valgono per la calma stilistica da cui l'Ariosto commediografo era spesso distratto da un eccessivo gusto di intreccio e di scherzosità, che è anche una concessione troppo premurosa di poeta cortigiano al suo pubblico: oltre che una tendenza altrove sublimata in gusto di linea agevole e complessa.

Crisobolo: (al figlio *Erofilo*) Non credi tu che anch'io sia stato giovane? Io, in la tua etate, ero sempre a lato del tuo avo, e con sudore e fatica lo aiutavo ad ampliare el patrimonio e le facultà nostre, che tu prodigo e bestiale, con la tua lascivia, cerchi consumare e struggere. Sempre, ne la gioventú mia, era el maggior mio desiderio d'esser presso alli omini boni stimato bono; e con quelli conversavo e questi, con tutto el studio mio, cercavo imitare. E tu, pel contrario, hai sol pratica di ruffiani e bari e bevitori e simile canaglia; che se mio figliolo vero fusse, aresti rossore d'esser veduto loro in compagnia¹⁰.

Una prosa in tono minore fra ragionato e cantilenato che di solito si appesantisce in coerenza con una costruzione teatrale in cui non risaltano momenti di particolare intensità, e vige un fitto susseguirsi di vicende che sembra arieggiare un'apprensione piú aneddótica di una molteplice realtà nel suo aspetto di cronaca piú pettegola. Donde il generale aspetto di questa commedia in cui qualche raro germe di vita espressiva è soffocato da un atteggiamento intimamente prosastico e senza luce.

Soffocamento di alcuni germi vivi che è piú evidente nei *Suppositi* (composti nel 1508 e rappresentati nel 1509), in cui la complicatezza teatrale si fa confusione e travolge ogni possibilità di costruzione poetica. Né basterebbero a sostenere l'opinione entusiastica degli antichi biografi e dei lettori

⁹ *Commedie*, ed. cit., p. 32.

¹⁰ *Commedie*, ed. cit., p. 57.

fino al Settecento le troppo decantate innovazioni d'ambiente (la scena è a Ferrara) e le figurine realistiche alla Caprino, «un monello pieno di impertinenza e di spirito che l'autore ha saputo cogliere per le vie di Ferrara e ritrarre con somma naturalezza», secondo il tipico giudizio carducciano¹¹. Mentre d'altra parte valgono come riprova di confusione drammatica su di un piano di intreccio comico quegli appunti del Ruth, ripresi dal Carducci circa la mancanza di coerenza dei personaggi principali: appunti che potevano servire alla critica del secondo Ottocento per indicare una predisposizione alla confusione nell'*Orlando* e che viceversa servono a noi proprio per mostrare come la vera vocazione dell'Ariosto, in contrasto con la sua volontà temporanea di commediografo caratterizzatore – così accentuata in queste prime commedie –, fosse del tutto fantastica e musicale: e mentre nel poema la mancanza di coerenza psicologica nei personaggi riesce praticamente ai meravigliosi risultati di una poesia lirica, non drammatica, sul piano comico teatrale provoca confusione, incertezza, labilità di impressioni e di motivi. Sarà nel *Negromante* e più nella *Lena* che la ricerca più coerente di tono valorizzerà altrimenti la stessa vita dei personaggi.

Se si può staccare la scena II del I atto dove la figura del parassita Pasifilo riesce ad una vita parziale nella adulazione ironica dello sciocco e pedantesco avvocato Cleandro, se si possono indicare antologicamente nel tono pacato e lento di immagini e parole senili le parlate del vecchio Filogono, soprattutto la scena V dell'atto IV caratterizzata dal procedimento piacevolissimo di scale contrarie di domande che dopo essere scese e risalite brevi e attente sfociano in uno scoppio di ira senile¹², il complesso della commedia

¹¹ G. Carducci, *Ludovico Ariosto e le sue prime due commedie*, in *Opere*, ed. naz. cit., vol. XIV, p. 47.

¹² *Commedie*, ed. cit., pp. 236-237:

Sanese: Mi dimandi tu, gentiluomo?

Filogono: Vorrei intendere donde tu sia.

Sanese: Siciliano sono, al piacer tuo.

Filogono: Di che terra?

Sanese: Di Catania.

Filogono: Come è el tuo nome?

Sanese: Filogono.

Filogono: Che esercizio è il tuo?

Sanese: Mercatante.

Filogono: Che mercanzia hai tu menata qui?

Sanese: Nessuna: ci sono venuto per vedere un mio figliuolo che studia in questa terra, e sono più di dua anni che io non lo vidi.

Filogono: Chi è tuo figliuolo?

Sanese: Erotrato.

Filogono: Erotrato è tuo figliuolo?

Sanese: Sí, è!

Filogono: E tu sei Filogono?

Sanese: Sí, sono.

Filogono: E mercatante in Catania?

è piú fiacco della *Cassaria* e mostra piú chiari i difetti di esteriore comicità comune alle commedie ariostesche, all'importanza attribuita nella loro poetica ai «giochi» e «scherzi».

Il successo ottenuto dai *Suppositi* spinse tuttavia l'Ariosto a riprenderli per primi nel 1528 allo scopo di metterli in versi e rinnovarli secondo un'idea della commedia come bisognosa di uno sviluppo piú fluido, meno scarno, cui diveniva essenziale il passaggio da una prosa piuttosto rude ad una continuità ritmica. Esigenza provata già nel 1509 con l'inizio della stesura interrotta del *Negromante*. La prosa rimase ben presto per l'Ariosto strumento pratico, epistolare, mezzo espressivo insufficiente per la sua fantasia tesa a trasportare la massima concretezza in condizioni non moralistiche o ragionevoli come avviene per tanta prosa cinquecentesca.

Ché anche nello scherzo l'*Erbolato* (uscito postumo nel '45) la vivacità caricaturale del cerretano che esalta la medicina non supera i limiti di un brio infrenato da una prosa cosí poco luminosa, in cui l'eco di una tecnica boccacesca si mescola con una concisione piú parlata in un risultato solo sommariamente efficace. Il contrasto fra il dire solenne, professorale e la conclusione ciarlatanesca non è tale da reggere ogni linea di questa prosa, ma costruisce una scena piacevole, una figura riuscita secondo quel gusto di disegno che trasformandosi poi in ghiribizzo musicale è alla base di tante figurine furfantesche dell'*Orlando*. Ma l'efficacia è come provvisoria e poco fermata in precisione stilistica.

Dopo la prova poco felice delle due commedie in prosa la tendenza piú genuina alla musica lo portava cosí all'impiego dell'endecasillabo sdrucchiolo come ad una misura che poteva sembrare quasi un raccorciamento dell'ottava con la sua caduta finale e lo sviluppo di accenti che trattengono il verso in un suono ambiguo di recitativo. Già il Pigna aveva osservato la convenienza dello sdrucchiolo «per l'humiltà sua, di che egli fa acquisto nel pigliare una sillaba di piú, che giusto cadere il fa, e che il fa con un suon languido correr»¹³, e certo, oltre la lontana somiglianza col trimetro giambico, lo sdrucchiolo doveva realizzare per l'Ariosto l'esigenza di una facilità parlata che la sua prosa raggiungeva con fatica e l'esigenza di una misura poetica, di una valorizzazione ritmica al suo «orecchio» indispensabile. Ed è chiaro che lo sdrucchiolo diventa come soluzione ideale per una commedia col suo misto di decoro e di bizzarria claudicante che ben corrisponde al senso piú riposto del mondo comico ariostesco, esitante nella ricerca di tono medio e di efficacia scherzosa limitata e puntuale, ben lontana dal giro melodioso dell'*Orlando*. Tentativo anche questo di superare la prosa su quel terreno medio fra lirico e pratico in cui si risolve per lo piú l'Ariosto minore, giungendo volta a volta a soluzioni efficaci come la *Lena* o scadenti come i *Suppositi*.

Sanese: Che bisogna domandare? Non ti direi bugia.

Filogono: Anzi tu dici la bugia, e sei un baro et uno cattivissimo uomo.

¹³ G.B. Pigna, *I romanzi* cit., p. 63.

L'uso del verso comico fu adottato nel *Negromante* e nel rifacimento (fra il '28 e il '31) delle due prime commedie, nelle quali l'influenza dello sdrucciolo si rivela evidentemente in una diluizione che è insieme ricerca di maggiore articolazione di parlate e di situazioni svolte con maggiore lentezza di particolari: quasi un rallentamento più gustato rispetto alla prosa primitiva. E in genere una maggiore intelligenza artistica nel completare un carattere, nello svolgerlo almeno in parlate, come avviene nella seconda *Cassaria* per Lucrano per il quale viene aggiunta una parlata (atto II, scena I¹⁴) canagliasca alle sue femmine che serve bene ad allungare l'effetto della psicologia bassa e vilmente spavalda del ruffiano, e più ancora, nella tendenza tipicamente ariostesca, a movimentarla immaginosamente anche al di là di una semplice caratterizzazione. Ma soprattutto è una prova di fede nel verso, nel ritmo che riprendendo a volte la prosa quasi con le stesse parole è ritenuto capace automaticamente di trasformazione. Come, ad esempio, nel dialogo Caridoro-Eulalia: in prosa «Queste son le serene e luminose stelle, che al lor bello apparire achetar ponno le tempeste de' nostri travagliati pensieri»¹⁵, in versi:

Queste sono, Erofilo,
queste son le serene e salutifere
stelle che 'l tempestoso e oscuro pelago
de' pensier nostri all'apparire achetano¹⁶!
(vv. 349-352)

Dove una maggiore scioltezza e complessità di ritmo sollevano il concetto comico facendone, più che una punta isolata, un particolare di una linea più ampia e continua: almeno come intenzione. Perché con questi rifacimenti delle due prime commedie non siamo molto più in là delle intenzioni. Mentre una maggiore compattezza ed una vita artistica mediocre, ma più coerente si può ritrovare, sulla via della commedia in versi, nel *Negromante*.

Per quanto la favola sia al solito semplice nuclearmente e complicata perifericamente, ricca di particolari aggrovigliati più che di situazioni necessarie (un giovane sposato segretamente e costretto a sposare ufficialmente un'altra ragazza con la quale si finge impotente per ottenere con l'intervento di un negromante la rescissione del secondo matrimonio), in questa commedia, oltre l'inizio così vivo e familiare nella sua spregiudicatezza donnesca, oltre cioè parti singolarmente più riuscite, esiste un centro di movimento e di ritmo comico nel protagonista che dà il titolo, il negromante Iachelino che, circondato dall'alone delle sue mistificazioni, della sua fama dottorale, lacerata dal lam-

¹⁴ *Commedie*, ed. cit., p. 92.

¹⁵ *Commedie*, ed. cit., p. 10.

¹⁶ *Commedie*, ed. cit., p. 79.

peggiare della sua avidità e del suo cinismo furfantesco, riesce a muovere le altre figure attratte dal loro bisogno di quiete ed eccitate dal suo agire mendace.

Già il De Sanctis si era soffermato sulla figura del negromante per quanto notasse la sua scarsa vita drammatica. «Che uomo sia maestro Iachelino, è benissimo esposto in un dialogo di Nibbio; ma, quando lo si vede in azione, lo si trova noioso, insipido, grossolano, molto al di sotto dell'aspettazione»¹⁷: ma si noti che il De Sanctis cercava qui una netta impostazione comica e voleva ricostruire quale avrebbe dovuto essere la situazione comica di Iachelino e il suo sviluppo con quello schematismo che non manca nelle ricostruzioni desanctisiane pur nel loro genuino amore del concreto. Il difetto evidente è lo svanire della figura che si perde (del resto secondo una incuria ariostesca diversamente giustificabile nell'*Orlando* che conferma la natura molto particolare della sua esperienza teatrale) verso l'ultimo in battute incolori, mentre l'affermarsi del personaggio ha una forza non inficiabile con argomenti di puro riferimento drammatico: «Se maestro Iachelino [...] fosse un vero astrologo, che mentre vuol farla a' padroni è burlato da' servitori, il concetto sarebbe così spiritoso»¹⁸. Semmai è dannosa l'esagerazione caricaturale che troppe volte si fa monotona, mentre vivissime restano su di un preciso gusto di fermento vitale e di movimento certe figurine orlandesche su cui il ritmo passa, le avvisa, se ne avvisa, le supera. Ma anche nei limiti accennati, nel *Negromante* prevale (come meglio avverrà nella *Lena*) una traduzione della intenzione teatrale in volontà di tono comico-discorsivo che rende fruttuosi, diversamente dalla valutazione più solita, i particolari contemporanei nel senso di una maggiore fluidità briosa non tutta eccitata dal gusto del ritmo di sdruciolì, ma più riposata e rilevata da quella funzione delle "cose" che è al centro della poetica delle *Satire*:

Questa è la prima strada che, volgendosi
a man manca, passato Santo Stefano,
si truova [...] ¹⁹.
(vv. 154-156)

Sì che non solo nel disegno generale si avverte un'organicità migliore, una prontezza e speditezza di battute che supera quella delle prime commedie e si inserisce in un gusto dell'avventura più libero dagli impacci dell'imitazione pedissequa (anche se non manca l'espedito della agnizione), in un movimento di figure ben caricate nel loro giuoco come l'astrologo, Nibbio, Temolo, ma proprio nel rapporto di questa esperienza con la generale impostazione ariostesca si sente la vicinanza con le *Satire* – in modo più diffuso e

¹⁷ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1912, vol. II, p. 9.

¹⁸ Ivi, p. 7.

¹⁹ *Commedie*, ed. cit., p. 456.

dispersivo – e si può comprendere il valore di questo tono comico-discorsivo, entro la sua condizione teatrale, nella natura di espressione letteraria vista dal problema ariostesco di adeguare con toni medi un primo grado di esperienza vitale fuori di ogni schematismo ideologico, e prima di una potente trasformazione fantastica. Quella realtà piú comune e domestica («bisognerieno pentole e vasella [...]») che vive letterariamente cosí efficace nelle *Satire*, che qui compare in una dimensione naturalmente diversa, piú rappresentata e piú scialba, piú scenografica e aneddotica, inducendo quell'aria di motivi elementari che anche qui appaiono capaci di costituire la solida piattaforma su cui si eleva il castello incantato dell'*Orlando*. Si legga il dialoghetto di Madonna e Fantesca e si ascolti questa voce non potente, ma salda in cui la cura di una tecnica teatrale si incontra con la preoccupazione di un linguaggio che adegui bonario e ridente un senso di vita spregiudicata e non libresca:

Madonna:

Confortati, figliuola, che rimedio,
fuor ch'al morire, ad ogni cosa truovano
le savie donne. Or resta in pace. – Ah misera
umana vita! a quanti strani e insoliti
casi è soggetto questo nostro vivere!

Fantesca:

In fé di Dio, che tôr non si dovrebbero
se non a pruova li mariti.

Madonna:

Ah bestia!

Fantesca:

Che bestia? Io dico il ver. Mai non si compera
cosa, che prima ben non si consideri
dentro e di fuor piú volte. Se in un semplice
fuso il vostro danaio avete a spendere, dieci
volte a guardarlo bene e volgere per man
tornate: et a barlume gli uomini si torran
poi, che tanto ci bisognano?

Madonna:

Credo che sii ubriaca.

Fantesca:

Anzi, piú sobria
unqua non fui. Io conobbi una savia,
già mia vicina, che si tenne un giovane
ogni notte nel letto piú di sedici
mesi, e ne fece ogni pruova possibile;
e poi che a tal mestier ben le parve utile,
de la figliuola sua, ch'ella aveva unica,
lo fe' marito.

Madonna:

Va' scrofa, e vergognati.

Fantesca:

Dunque mi debbio vergognare a dirve la verità? S'anco voi la esperienza fatta aveste di Cintio, a questo termine non sareste. Ma che piú? Persuadetevi che sia tutto uno, poi che esperienza n'ha fatto Emilia tanti dí. Lasciatelo in sua mala ventura, e d'altro genero provedetevi. Ma prima provatelo: fate a mio senno.

Madonna:

Uh, che consiglio, domine, mi dà costei!

Fantesca:

Se non volete prendere questo, ve ne do un altro: a me lasciatelo provar; s'io il provo, saprò far giudizio se se n'avrà da contentare Emilia.

Madonna:

O brutta, disonesta e trista femina, serra la bocca in tua malora, e seguimi²⁰.
(vv. 841-877)

E questa vitalità, che aumenta e si diffonde piú uniformemente nella *Lena*, non agisce in senso di immediatezza sciatta, ed anima una maggiore intenzione espressiva, una volontà di effetti comici preparati da attenti procedimenti di linguaggio: la posizione strategica di un aggettivo che colora tutta una scena (il «tacito» della scena IV, atto III), l'uso abbondante del superlativo a scopi di musica comica:

(Astrologo:

Dove va questo innamorato giovane,
sopra tutti gli amanti felicissimo?

Camillo:

Io vengo a ritrovare il potentissimo
di tutti i maghi [...]

Astrologo:

[...] in tutto quel ch'io son buono, servitevi
di me, che sempre m'avrete prontissimo.

²⁰ *Commedie*, ed. cit., pp. 485-486.

Camillo:

Ben ne son certo, e ve n'ho eterna grazia.
Ma ditemi, che fa la mia carissima
e dolcissima mia?²¹
(vv. 701-704; 711-715)

la ricerca costante, accentuata con intenzioni di ritmo claudicante e piacevole che acceleri il ritmo in coerenza con bizzarre immagini di una realtà buffonesca e truffaldina:

Nibbio:

Per certo, questa è pur gran confidenza,
che mastro Iachelino ha in sé medesimo,
che mal sapendo leggere e mal scrivere,
faccia professione di filosofo,
d'alchimista, di medico, di astrologo,
di mago, e di scongiurator di spiriti;
e sa di queste e de l'altre scienze
che sa l'asino e 'l bue di sonar gli organi [...]²².
(vv. 526-533)

Quanto agli *Studenti*, composti nel 1518-19, abbandonati alla scena IV del IV atto e completati da Virginio con il nome di *L'imperfetta* e da Gabriele con quello di *Scolastica*, non ci sembra che allo stadio attuale della sua elaborazione questa commedia possa dirci qualcosa di più del *Negromante* o della *Lena*. Ed anzi a parte l'accento alla descrizione dell'ambiente studentesco che non va molto al di là del titolo, essa non ha alcuna originalità e, se possiede un senso teatrale più vigile, ricade come vitalità artistica al grado delle due prime.

Anche la *Lena*, rappresentata per la prima volta nel 1528 e ripetuta nel '29 con l'aggiunta di due scene (la cosiddetta *Lena caudata*), ha una vitalità di tono lieto e domestico accentuato dal colore organico e familiare della scena ferrarese, che, al di là di ogni schematica volontà di realismo, dà a questo spettacolo un'aria così cordiale e, se si vuole, cronisticamente contemporanea. Naturalmente non una vita intensa e coerenti possibilità di dramma profondo, ma certo, nell'ambito già segnato alle commedie ariostesche, la *Lena* corre più filata, evidente anche se aneddotica richiamando, più blanda e slavata, nell'effervescenza degli sdrucchioli, il tono delle *Satire*. Minore preoccupazione di complicatezza d'intreccio e maggiore ricerca di linguaggio comico. Così se giustamente Silvio D'Amico²³ limita il valore della *Lena* («la migliore delle sue

²¹ *Commedie*, ed. cit., p. 479.

²² *Commedie*, ed. cit., p. 473.

²³ S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Rizzoli, 1939, vol. II, p. 56.

commedie») a «un eccellente campione di *pochade* cinquecentesca viva, spiritosa, divertente», questo giudizio non tiene conto sufficiente di un risultato diverso e non teatrale: la riuscita fusione di linguaggio scorrevole e prosastico in letizia di ritmo, il tono scherzoso, proporzionato. Non dunque tanto gusto di macchiette, di quadretti pittoreschi, quanto una musichetta rapida ed evidente, una linea agevole e senza sbavature: un risultato di tono medio, ripeto, che si avvicina con minore forza a quello delle *Satire*.

Già la prima scena fra Corbolo e Flavio con la parodia del linguaggio amoroso mostra l'intenzione piú chiara di trasporre il senso vivace di un ritmo di vita aneddotica, di esperienza larga e comune non tanto nella comicità di azioni quanto di linguaggio in graduazioni di piacevole *outrance* e di letteraria ironia:

Io vo qui dove il mio Signor gratissimo,
 Amor, mi mena a pascere i famelici
 occhi d'una bellezza incomparabile²⁴.
 (vv. 50-52)

E piú si avviva il linguaggio della commedia quando investe figure non convenzionali e schematiche come Flavio, ma sanguigne e cosí delineate non per effetto di realismo quanto di disegno piú carnoso e concreto; figure come quella della Lena tutta pratica e risoluta, machiavellicamente risoluta nei suoi piani, come quella di Pacifico, tradito e magnaccia, spregiudicato e capace di atteggiamenti moralistici, come quella del vecchio Fazio attaccato alla facile amante e pure mosso contro di lei da una specie di odio rabbioso di avaro costretto dalla libidine a dolorosi sacrifici finanziari. E il dialogo sa prendere un'aria pacata, ma meno sbadata delle prime commedie, quando si basa coerentemente su note di piacevole quotidiano, su inflessioni di vita comune cui collabora il colore ferrarese senza esorbitare in equivoco realismo. Cosí la scena IX del IV atto col suo interno casalingo:

Menica:
 Lena, che vuoi?

Lena:
 Piacciati, cara Menica,
 di farmi un gran servizio, da dovertene
 esser sempre tenuta.

Menica:
 Che vuoi?

Lena:
 Vuo' mi tu
 farlo?

²⁴ *Commedie*, ed. cit., p. 548.

Menica:
Io 'l farò, pur che far sia possibile.

Lena:
Va', madre mia, se m'ami, fin a gli Angeli.

Menica:
Ora?

Lena:
Ora sí.

Menica:
Lasciami prima mettere
la cena al fuoco.

Lena:
Non, va' pur, che mettere
io saprò senza te al fuoco una pentola.
Va': come sei dritto la chiesa, piegati
tra l'orto de li Mosti e 'l monasterio;
e va' su al dritto, fin che giungi, al volgerti
a man sinistra, alla contrada dicono
Mirasol, credo. Or va'.

Menica:
Che vi vuoi, domine
ch'io vada a far?

Lena:
Vedi cervello! Informati
quivi (credo sia il terzo uscio) dove abita
la moglie di Pasquin, ch'insegna a leggere
alle fanciulle: Dorotea si nomina.
Va' quivi, e digli: – A te, Dorotea, mandami
la Lena a tór li ferri suoi da volgere
la seta sopra li rocchetti –; e pregala
che me li mandi, perché mi bisognano.
Or va', Menica cara: donar voglioti
poi tanta tela, che facci una cuffia.

Menica:
La carne è nel catin lavata e in ordine,
non resta se non porla ne la pentola²⁵.
(vv. 1149-1173)

Tono medio e domestico in cui le stesse oscenità, abbondanti, passano ben piú giustificate e rapide che nelle prime commedie e movimenti di evidenza scenografica come quello con cui s'apre l'atto V, o battute di brio

²⁵ *Commedie*, ed. cit., pp. 601-603.

inaspettato come quella con cui s'inizia la scena II del III atto, si mescolano con lunghe sequenze di trovate umoristiche come la scena VI del III atto, sempre sulla base di un'adesione bonaria e festosa al ritmo piú spregiudicato della comune realtà, e vivono come elementi di tono largo e, solo in questo senso, «realistico». Ed è perciò che, se la vivacità della *Lena* appare spesso una vivacità di scherzo poco impegnativo, la vita che si accende senza bagliori drammatici intorno a Lena, Pacifico, Fazio con il loro legame di corruzione non giudicato moralisticamente dall'Ariosto, ma presentato nella sua ricchezza di direzioni poetiche, acquista una speciale evidenza artistica superando il valore di un semplice risultato d'intreccio pittoresco e collocandosi fra le parti vive della commedia cinquecentesca.

Non che si vogliano tentare accentuazioni drammatiche o fare intravedere nell'Ariosto ricerche di realismo brutale, perché anzi tutto è alleggerito in tono bonario e non estremo, in amore di conclusione e distensione, e proprio in questo incontro di sostanziale familiarità antidrammatica le linee piú energiche (la determinazione lucida della donna energica e risentita contro il marito che l'ha spinta alla corruzione, il cinismo del magnaccia che ha pure lo scrupolo d'un divertente moralismo, la passione morbosa e lercia del vecchio), senza perdere il loro sapore di concreto attacco vitale, sfuggono ad ogni qualifica di sdegno moralistico o di cinismo²⁶.

Sul registro della comicità le punte di un linguaggio spregiudicato, concreto, e pur letterariamente coscientissimo e giustificato, realizzano uno di quei toni minori coerenti anche fuori del cerchio lirico dell'*Orlando* in cui certa discorsività di queste opere minori diventa agevolezza tutta musicale.

Pacifico:

Or vedi, Lena, a quel che le tristizie
e le puttanie tue ti conducono!

Lena:

Chi m'ha fatto puttana?

Pacifico:

Cosí chiedere
potresti a quei che tuttodí s'impiccano
chi li fa ladri. Imputane la
propria tua volontà.

Lena:

Anzi la tua insaziabile
golaccia, che ridotti ci ha in miseria;
che, se non fossi stata io che, per pascerti,
mi son di cento gaglioffi fatta asina,

²⁶ Che è poi il dilemma poco storico che molta critica pone al Machiavelli della *Mandragola*.

saresti morto di fame. Or pel merito
del bene ch'io t'ho fatto, mi rimproveri,
poltron, ch'io sia puttana?

Pacifico:

Ti rimprovero,
che lo dovresti far con piú modestia.

Lena:

Ah, beccaccio, tu parli di modestia?
S'io avessi a tutti quelli che propostomi
ogn'ora hai tu voluto dar ricapito,
io non so meretrice in mezzo il Gambaro,
che fusse a questo dí di me piú publica.
Né questo uscio dinanzi per riceverli
tutti bastar pareati, e consigliavimi
che quel di dietro anco ponessi in opera.

Pacifico:

Per viver teco in pace proponevoti
quel ch'io sapevo che t'era grandissimamente
in piacere, e che vietar volendoti,
saria stato il durar teco impossibile²⁷.
(vv. 1639-1663)

Questa, che non è semplice decorazione di prosa e che non è la poesia in cui simili pretesti narrativi si trasformano nel poema, è un chiaro esempio del limite e del risultato dell'Ariosto delle commedie, della sua esperienza teatrale. Come è inutile cercare una totale rivalutazione delle commedie al di là dell'ambito di tono medio segnatovi chiaramente dall'Ariosto, così non si può ridurle a semplice divertimento laterale e slegato completamente dalla sua carriera poetica. Alla quale invece, come le *Liriche* e le *Satire*, le commedie in grado diverso portano il loro contributo di esperienza artistica trasportando su di un preciso piano di espressione, e proprio nei modi che la civiltà letteraria gli offriva, le sue esperienze della vita piú quotidiana. E l'accertamento di questi toni medi arricchisce e rafforza la nostra impressione dell'*Orlando* nella sua opera superiore di trasvalutazione lirica del ritmo vitale colto dall'Ariosto nella sua multiforme realtà, nel suo piú immediato calore adeguato su piani artistici meno alti, ma coerenti e coscienti, nelle opere minori.

²⁷ *Commedie*, ed. cit., pp. 623-624.

IL PROBLEMA CRITICO DELL' «ORLANDO FURIOSO»

Uno studio sullo sviluppo del problema critico dell'*Orlando* aiuta ad intendere la vera natura del poema ariostesco soprattutto in quanto mostra chiaramente l'inattaccabilità di quel mondo poetico da parte di posizioni critiche formalistiche o contenutistiche, di modi interpretativi che non abbiano avuto la forza di risalire fino alla sorgente unica di una poesia che non si può isolare in un preciso e particolare contenuto stimolatore, in un motivo astratto, in un tema che non sia quello vastissimo e pur concreto del senso della vita in una espressione totalmente fantastica. Incapacità di molta critica a trovare il tono di quella poesia appunto per la mancanza di facili «guide» contenutistiche, per la sua estrema natura di caso limite rinascimentale e ben lontano d'altra parte da una preziosa illustrazione giudicabile solo come coerenza di fregio. Donde la grande utilità di una storicizzazione del problema critico dell'*Orlando* per approfondire la natura della poesia ariostesca fuori dei limiti di un impressionismo fugace e di una ricerca di un nucleo ispirativo solo come trama di avventura e di psicologia.

All'uscita del *Furioso* la presenza del *Mambriano* e magari anche dell'*Orlando* boiardo doveva servire a sviare la comprensione del poema in un problema di paragoni e di esami con la poesia cavalleresca (maggiore o minore riuscita nel descrivere un duello ecc.) o nei termini di un semplice «divertimento», mentre il rapido sopravvenire dell'aristotelismo portava l'*Orlando* al paragone con la logica esteriore della realtà naturalistica, o delle regole e dei generi letterari. E quindi le constatazioni circa le incongruenze del racconto e le distrazioni (eroi morti che ritornano a combattere) attribuite, nella migliore ipotesi, con un certo sorriso di indulgenza, a quel ritratto di poeta divinamente distratto che aveva la sua riprova nel ritratto anedddotico dell'Ariosto che se ne va a spasso per chilometri e chilometri con le pianelle.

Anche l'amore grandissimo di Galileo, che dedicò una cura minuziosa e pedantesca a staccare dal poema paragoni, sentenze quasi a formarne un florilegio esemplare, un cielo di fulgidi fiori retorici, e che sembrò studiare a lungo il Tasso solo per mostrarne l'inferiorità rispetto all'Ariosto, non testimonia una comprensione aderente, ma solo una istintiva passione per la limpida varietà del canto ariostesco che viene poi a giustificarsi in clima ormai controriformistico come dignità, come profondità sentimentale e drammatica¹.

¹ Si veda specialmente la lettera a Francesco Rinuccini del 1640 (nella edizione degli

A mano a mano che si procede nel Settecento razionalistico e musicale, si consolida piú chiaramente l'impressione «rossiniana» (o meglio piú sottilmente «mozartiana») dell'*Orlando* con la sua varietà multiforme senza ostacoli, con l'avventurosità del suo ordine capriccioso e ferreo. Lo stesso Voltaire, nel rendere omaggio all'Ariosto, forse stimolato anche dai consigli bettinelliani, mentre avvertiva la grandezza dell'*Orlando* («È vero che l'Ariosto ha piú fecondità, piú ingegno e piú immaginazione egli solo che tutti gli altri insieme e che, se Omero si legge quasi per un dovere, l'Ariosto si legge e si rilegge per piacere»²), lo condannava in nome dei generi e come qualcosa di piú dilettevole che serio, come il prodotto di chi si abbandona senza controllo all'immaginazione e al suo disordine: tipica reazione illuministica ad uno stimolo cosí potente del suo gusto musicale per un «amabile disordine» e ad un'offesa cosí potente al suo culto geometrico delle regole. Piú tardi, nel 1771, quando nel *Dictionnaire philosophique* volle riparare al giudizio precedente («Altra volta non osai annoverar l'Ariosto fra i poeti epici, e lo considerai soltanto come il primo dei grotteschi; ma rileggendolo l'ho trovato tanto sublime quanto piacente, e gli faccio umilissima riparazione»³), il punto nuovo dell'indagine voltairiana non è tanto la rivalutazione del «sublime» ariostesco, quanto l'insistenza sulla divina varietà, sulla piacevolezza e sulla superiorità del poeta alla materia che tratta, sul riso ariostesco, che troverà largo sviluppo dal razionalismo voltairiano al romanticismo del Gioberti. «A lui solo fu dato d'andare e venire da queste descrizioni terribili alle piú voluttuose pitture e da queste pitture alla piú sana morale. [...] V'ha nel suo poema forse tante storie quante avventure grottesche; ma il lettore s'abituava cosí bene a quella screziata varietà, che passa dall'una all'altra senza stupore»⁴. Mentre la battuta del *Tasso* di Goethe accentuando, in un senso di superiore serenità, il tono «giocosco» su cui dal Cinquecento in poi avevano discettato i problematici del serio e dello scherzoso, tende ad illuminare la natura florida della poesia ariostesca non soggetta a caduta di motivi occasionali:

dessen Scherze nie verblühen⁵.

Con il Romanticismo e con la nascita di una vera critica letteraria, i termini del problema ariostesco si avviano, attraverso la rinverditata disputa sul serio, giocoso, epico o ironico, alla preminenza della qualifica «ironico» per indicare da un lato il fatto che l'Ariosto assume il mondo cavalleresco come

Scritti letterari di Galilei, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1943, p. 357) in cui la superiorità dell'*Orlando* sulla *Gerusalemme* viene individuata nella maggiore ricchezza di racconto e nella maggiore precisazione dei personaggi.

² Cito nella traduzione del Carducci nel saggio *L'Ariosto e il Voltaire*, in *Opere*, ed. naz. cit., vol. XIV, pp. 120-121.

³ Ivi, p. 132.

⁴ Ivi, p. 133.

⁵ W. Goethe, *Die Weimarer Dramen*, Zürich, Artemis, 1954, p. 214.

puro materiale e dall'altro che egli si libera dal tragico della morte della cavalleria con il riso di chi appartiene a un nuovo mondo. Ironia che poteva apparire venata anche di malinconia come nel famoso sospiro ambiguo, «O gran bontà dei cavalieri antiqui», ironia che agli occhi delle due schiere reazionarie e progressiste prendeva un tono di beffa sacrilega o coraggiosa su ogni istituzione sacra e profana. E sorgeva così, molto arbitraria, l'attribuzione di una satira ideologica che già Voltaire aveva sottolineato in certi brani specialmente «irrispettosi» come «il mio lodato Cristo» del XXXV. Ma prima della tipica impostazione romantica che dalle sue forme più ingenua sale alla sua coscienza più alta nel Gioberti e nel De Sanctis, un'accettazione scarsamente motivata, ma piena e adeguata è nel Foscolo⁶.

Il Foscolo ha già un'immagine altissima della poesia ariostesca nella *Notizia intorno a Didimo Chierico*: «Aveva non so quali controversie con l'Ariosto, ma le ventilava da sé; e un giorno, mostrandomi dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea sulla spiaggia, esclamò: *così vien poetando l'Ariosto!*»⁷. È nel *Saggio sui poemi narrativi*, saggio del periodo londinese, che il Foscolo si occupò esplicitamente dell'*Orlando*. Uno scritto che riflette pregiudizi tradizionali: quello dei caratteri ben individuati, quello della varietà eccessiva⁸ e quello di una confusa distinzione fra il «dipingere» di Omero e il «descrivere» dell'Ariosto. Ma c'è insieme un motivo che resterà fondamentale come centro non bene approfondito di tutta una intuizione dell'Ariosto fino alle chiarificazioni contemporanee: «Palazzi aerei, fate, l'anello che rende invisibile chi lo tiene – la lancia d'oro

ch'al fiero scontro abbatte ogni giostrante,

– il cavallo alato, la salita alla luna; e tante altre strane finzioni che negli altri poeti ci divertono e insieme ci muovono a compassione sulla credulità della moltitudine, vengono tutte rappresentate dall'Ariosto come se fossero *creazioni fantastiche veramente della natura*. Che se vi pensiamo alcun poco, non possiamo loro dar fede, pure, mentre leggiamo è appena possibile di soffermarci a pensare».

E sempre coerentemente: «L'Ariosto ci padroneggia ognor più tra per la sospensione nella quale ci tiene una serie tanto variata di casi e per la confusione che questi producono nella memoria. Nell'istante medesimo che

⁶ E più tardi nel Leopardi che nei famosi versi della canzone *Ad Angelo Mai* sapeva adeguare l'impressione gioiosa e sognante del poema, romanticamente valorizzando il carattere di iridescente leggerezza, di giuoco altissimo destinato a cadere nei tempi infelici della maturità e della ragione.

⁷ U. Foscolo, *Opere*, ed. naz., vol. V, *Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 181.

⁸ «La tela avvilupparsi di soverchio [...]» e cita in proposito il giudizio dell'Alfieri (*Vita*, parte I, II, cap. IV) che non sopportava «quella continua spezzatura delle storie che nel meglio del fatto ti pianta lí».

la narrazione di un'avventura ci scorre innanzi come un torrente, questo diventa secco ad un tratto, e subito dopo udiamo il mormorio di ruscelli di cui avevamo smarrito il corso, desiderando pur sempre di tornare a trovarlo. Le loro acque si mischiano, poi tornano a dividersi; poi si precipitano in direzioni diverse; talché il lettore rimansi piacevolmente perplesso al pari del pescatore, che attonito all'armonia de' mille stromenti che suonano nell'isola di Circe, *pende le reti*.

Stupefatto
pende le reti il pescatore, ed ode»⁹.

Pregiudizi che nella critica romantica italiana e straniera si mescolano con approssimazioni notevoli e sempre piú coerenti. Non si creda che lo sviluppo di un problema critico possa venir considerato come un lento assommarsi preciso di intuizioni aderente ad uno scarto altrettanto preciso di «errori» fino ad una lucida epifania della formula che risolve perfettamente, che apre senza intoppo un certo mondo poetico; ma certo proprie nel caso del problema ariostesco, nel primo Ottocento, in una ricca confusione entusiastica di giudizi, si affacciano alcune intuizioni che con la loro presenza mostrano l'affermarsi di una nuova coscienza di questa poesia. Coscienza in cui il vero senso del valore è continuamente complicato con l'amore di un mondo realizzato come avventura, come racconto piú che come ritmo poetico (dove le intrusioni moralistiche, ideologiche, lo scambio di piano poetico e piano pratico), ma che con la sua ripetuta affermazione prepara un tessuto di direzioni critiche su cui vengono poi a campeggiare le pagine del Gioberti e le conclusioni del De Sanctis.

Una ripresa della diffusione di questa nuova coscienza, e d'altronde della confusione regnante nell'epoca romantica riguardo all'*Orlando Furioso*, si può avere, senza ricorrere ai maggiori esponenti stranieri della critica romantica, nel capitoletto dedicato all'Ariosto dal Torti nel suo *Prospetto del Parnaso italiano*. Il viaggiatore sedentario tutto liberato in fantasia («Egli ha tutto veduto coll'occhio del genio; egli ha descritto una prodigiosa quantità di fenomeni fisici e morali, i di cui originali non si sono giammai presentati alla sua vista. Si è detto che Omero non sarebbe stato il pittore della natura, se non avesse viaggiato la metà della sua vita. Ciò potrà esser vero; ma l'autore del *Furioso*, che in linea di colorito merita almeno di esser paragonato ad Omero, non è stato viaggiatore e ci somministra un grand'esempio di

⁹ La traduzione italiana da cui cito è in U. Foscolo, *Opere*, a cura di F.S. Orlandini e E. Mayer, Firenze, Le Monnier, 1940, vol. X, pp. 183-184. In U. Foscolo, *Opere*, ed. naz., vol. XI, *Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, t. II, pp. 122-125 (testo in lingua inglese), la citazione delle *Grazie*, piú correttamente, è «... Stupefatto / perde le reti il pescatore ed ode». Per le forme «perde»/«pende» si rinvia alla nota di Mario Scotti alle pp. 807-808 di U. Foscolo, *Opere*, ed. naz., vol. I, *Poesie e carmi*, a cura di F. Glielmi, G. Folena, M. Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985.

quanto è capace l'immaginazione concentrata in se stessa»¹⁰, «Come non sembra ch'egli passeggi, per così dire, sopra tutti i climi della terra, e il mondo ch'egli abbraccia nella sua idea non s'ingrandisca, e non s'estenda sotto la sua penna»¹¹), il poeta che crea come la natura («il suo genio fecondo e creatore, quasi librato al di sopra dell'universo, sembra presiedere a tutti i moti, come a tutte le passioni degli uomini, e nella sua vasta immaginazione animando ed abbracciando un immenso circolo di cose, egli guida, per così dire, la natura per mano»¹²), sono i termini più vivi delle pagine del Torti ed indicano, in mezzo alla futile ricerca dei «difetti», dei paragoni di prammatica con Omero, delle proposte di revisione moralistica del poema, e di un'accentuazione drammatica e psicologica tipicamente romantica («L'Ariosto ha conosciuto il primo la natura e le varie gradazioni del nuovo patetico interessante, e ne ha sparso in tutto il poema i più felici e commoventi risultati»¹³), quella disposizione ad allargare il gusto settecentesco della «varietà», a sentire il mondo ariostesco nella sua movimentata grandiosità, nella sua positiva libertà fantastica come un autentico valore creativo.

Con il Gioberti, a parte i giudizi tradizionali e sfocati ripresi nel tono ieratico e retorico del *Primato* («principe della cantica eroica», «prossimo all'unico Dante»¹⁴), si inizia la critica più attenta dell'*Orlando* e dalle vecchie discussioni sull'unità o sul disordine del poema nasceva l'impressione di una libertà fantastica viva proprio nell'apparente dispersione: una libertà un po' bizzarra e capricciosa che una coscienza più approfondita del problema verificherà, come tutte le reali libertà, organizzata e saldamente strutturata. Il Gioberti accentuava nelle sue pagine, pur senza trarne tutte le conseguenze, da un lato il senso di una concretezza, di una presenza di cose («il poeta della fisica»¹⁵), ma alleggerita dal servire ad una nuova vita musicale, dall'altro una specie di eclettismo, di libertà fantastica per cui l'*Orlando* viene a trasformarsi in un viaggio in cui l'Ariosto è «tirato come ogni gran fantasia dall'istinto cosmopolitico»¹⁶ e in cui la massima precisione geografica si mescola alla creazione di località completamente immaginarie «sí che introduce quell'arcana perplessità di contorni, che tanto garba all'immaginazione, quando entra nel mondo ignoto o poco conosciuto»¹⁷. E mentre biasima «i suoi trascorsi contro i costumi e la religione, riflessi del secolo» e cerca di definire la sua intelligenza alla luce della sua posizione religiosa («era uomo di un cervello troppo robu-

¹⁰ F. Torti, *Prospetto del Parnaso italiano*, Firenze, Pagni, 1828², vol. I, p. 146. La prima edizione è del 1808.

¹¹ Ivi, p. 152.

¹² Ivi, p. 154.

¹³ Ivi, p. 146.

¹⁴ V. Gioberti, *Del primato morale e civile degli italiani*, Torino, UTET, 1920, vol. III, pp. 19-20.

¹⁵ Ivi, vol. III, p. 20.

¹⁶ Ivi, vol. III, p. 21.

¹⁷ Ivi, vol. III, p. 22.

sto e italiano per lasciarsi adescare alla misticità boreale e splenetica dei primi protestanti»¹⁸), nel trovare che l'unità del problema è data dallo spirito della cavalleria, la precisazione di un contenuto particolare come senso del vivere libero ed errabondo, eroico e fantastico – quasi più forma ed amore del multiforme che argomento storico narrativo – segnala una scoperta che sarà ripresa più tardi, come l'insistere su «l'accozzamento del naturale con lo strano e con l'improbabile»¹⁹ indica la strada individuata e perseguita nelle sue originali e personali impostazioni dalla critica più recente. È la serrata impressione del Gioberti dell'unico tono dell'*Orlando* spingeva il suo acuto ingegno a trovare sí due mondi: ironia e amore della cavalleria, ma uniti «perché questi elementi rampollano da un oggetto unico, cioè dal tipo cavalleresco ridevole in quanto manca di condegno scopo, bello e attrattivo in quanto abbonda di forza, di spirito, ed è sprigionato dalla prosaica realtà della vita odierna sí che nasce quella fusione intima dei due componenti, quella armonia e unità di concetti, quella fluttuazione dilettevole fra la gravità ed il riso, che si risolve per chi legge in un'impressione di gioia pacata e sorridente, per chi scrive in un'ironia dolce, arguta, socratica, leggiadramente maliziosa»²⁰.

Si avvicina così alle intuizioni del De Sanctis, più profonde ed assolute, ma più singolarmente divise e inconciliate: alla affermazione della totale esteticità del *Furioso* e della sua oggettività quasi impersonale, della satira e dell'indifferenza. Intuizioni che comunque segnano il punto di arrivo della critica romantica e il punto di partenza della critica moderna. Nel più romantico dei suoi scritti sull'Ariosto, quello sulla poesia cavalleresca come genere²¹, il De Sanctis si mostra ossessionato dallo schema concezione-situazione²² come contrapposizione di astratto e concreto e, servendosi come passaggio dal Boiardo all'Ariosto, fa di quest'ultimo il poeta delle situazioni concrete, che sa calare ogni carattere (Fiordiligi per esempio) volta per volta in una particolare situazione. Determinazione in sé generica e contenutistica (ben diverso è sentire che volta per volta il personaggio vive nella situazione poetica dominante e che ad essa si adeguano i suoi segni psicologici) che doveva servire poi nel capitolo della *Storia della letteratura italiana* dedicato all'Ariosto per affermare la natura sostanziosa dell'arte ariostesca fino ad una forma di realismo in cui la situazione è così pregnante, la naturalezza così vitale da sembrare quasi che le cose, non il poeta, si esprimano.

Dalle stesse pagine zurighesi poi scendeva la constatazione di un elemen-

¹⁸ Ivi, vol. III, p. 34.

¹⁹ Ivi, vol. III, p. 32.

²⁰ Ivi, vol. III, pp. 30-31.

²¹ F. De Sanctis, *Lezioni zurighesi*, in *Verso il realismo*, a cura di N. Borsellino, Torino, Einaudi, 1965, pp. 5-197 (vol. VII dell'ediz. delle *Opere*, a cura di C. Muscetta).

²² Si veda in proposito a questo punto essenziale della critica desanctisiana il mio saggio *L'amore del concreto e la situazione nella prima critica desanctisiana*, «La Nuova Italia», 1943, e ora in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963², pp. 99-116.

to umano affermativo accanto a quello meraviglioso del cavalleresco, l'accertamento di un sostrato affettivo che lo faceva esclamare nell'episodio di Zerbino: «Sentite quanto cuore aveva l'Ariosto!»²³. Sforzo notevolissimo e che non va perduto, purché non lo si accentui in direzione di tono drammatico, entro una coscienza vigile del calore non astratto di una poesia densa di umanità, inevitabilmente «impegnata» e tuttavia realizzata completamente in linea, colore, musica.

La complessità dei problemi avvertiti dal De Sanctis nelle pagine zurighesi mal si riduce sotto l'unica formula dell'arte per l'arte che il grande critico mutuava al Gautier, alla corrente parnassiana e decadente sviluppata in Francia, ma con una ingenuità più romantica e priva del carattere polemico e programmatico che quella formula aveva per le nuove scuole. E quasi per uno schematico parallelo con il Machiavelli (panpoliticismo) e in relazione alla caratteristica rinascimentale burckhardtiana, il De Sanctis vedeva nell'Ariosto il trionfo dell'interesse artistico non solo sopra ogni interesse ideale e psicologico, ma quasi prescindendone assolutamente. Poiché, costretto poi dal suo dissidio forma/contenuto e poeta/artista a dichiarare un contenuto a quella forma perfetta e senza pieghe, senza squilibri, senza abissi di ansie sentimentali o di tormenti intellettuali espliciti, egli arrivò ad attribuire alla forma ariostesca come contenuto la forma stessa e all'artista decretò il predominio sul poeta, che dalla tradizione foscoliana manteneva il suo carattere di vate, di annunciatore di nuovi mondi. Contraddizione che ha mantenuto il suo fascino pericoloso fino a noi, in quanto se appare giusta la svalutazione di un contenuto particolare e quel mondo si presenta tutto estetico, è assurda la riduzione calligrafica che degraderebbe l'*Orlando* ad un puro esercizio gustoso: donde il nome di caso-limite che ben si può dare al problema ariostesco e l'esitazione comune nel tentare l'esame critico di un'opera così chiara e così sibillina di fronte alla comune ricerca dei motivi, della formula che adegui la sua ispirazione fondamentale.

Contraddizione feconda del De Sanctis che l'intelligenza precisa di un Croce poteva ben denunciare alla stessa stregua della pretesa oggettività orlandesca (che è invece l'effetto di una potente trasfigurazione), ma che è ricca di riprese e di sviluppi più organici. Così se attirato da quella forma sostanziosa, non priva di colorismo nello sviluppo delle sue linee perfette, il De Sanctis dalla contrapposizione di Dante ad Ariosto arrivava ad una descrizione del mondo morale di quest'ultimo come materiato di mediocrità borghese e di indifferenza bonacciona, egli aveva però liberato l'Ariosto da ogni sentimento pro o contro la cavalleria su cui la critica precedente aveva tanto insistito, e se aveva toccato un assurdo scambiando estrema soprarealtà naturalistica con impersonalità («è tutto obliato e calato nelle cose, e non ha un guardare suo proprio e personale»²⁴), aveva però indicato il sorgere

²³ *Lezioni zurighesi* cit., p. 187.

²⁴ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ed. cit., vol. II, p. 26. Già V. Gioberti

del mondo ariostesco come dalla coscienza artistica di chi si è reso convinto di una speciale concretezza della visione del mondo, di una specie di *natura naturans* che secondo la espressione di Poe «presuppone un legame fra la natura nel piú alto senso e l'animo dell'uomo»: donde l'impressione giustissima di un sopramondo fantastico e tutto intimo costruito sulla misura del ritmo vitale in modo da sembrare naturale ed agevole.

Certo la conclusione desanctisiana è evidentemente inaccettabile («questo mondo dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia e non sentimento della natura, e non onore e non amore; questo mondo della pura arte, scherzo di una immaginazione che ride della sua opera e si trastulla a proprie spese, è in fondo una creazione umoristica profundata e seppellita sotto la serietà di un'alta ispirazione artistica»²⁵), ma i motivi vitali colti dal grande critico romantico sono vari e resistenti ed una frase sola («si è così avvezzi a questo soprannaturale, che ci si sta dentro come in un mondo ordinario»²⁶) sarà suscettibile di una ripresa e di uno sviluppo essenziali come nel massimo sforzo di definizione del mondo ariostesco compiuto dall'Ambrosini con la formula del «naturale-meraviglioso» e nella massima ricreazione critico-descrittiva dell'*Orlando* costituita dal saggio del Momigliano.

Fra le intuizioni desanctisiane e le precisazioni crociane si collocano quasi in parentesi gli studi poco conclusivi del Carducci e il farraginoso tentativo positivistico del Rajna. Il Carducci, a parte la ricerca piuttosto generica dei precedenti dell'*Orlando* nell'ambiente ferrarese ancora dominato dall'atmosfera cavalleresca, nel nucleo del suo saggio²⁷ riduce la poetica ariostesca ad una finalità di divertimento («la finalità del poema romanzesco è in se stesso, è, come scriveva l'Ariosto al doge di Venezia, nel raccontare piacevole a ricreazione delle persone d'animo gentile»), combattendo l'idea del Gioberti circa la cavalleria (ma in realtà non questa era la tesi giobertiana e il Carducci dà quindi cattiva prova di precisione a questo proposito) ed escludendo ogni volontà d'ironia: «male fu scambiato per intenzionale ironia quel fino spirito del tempo nuovo che scherza luminoso e tranquillo fra i pennoni dei paladini e i veli delle dame del buon tempo antico». Cosicché finiva per rilevare il gusto classico, proporzionato dell'*Orlando* in una certa confusione (appoggiata proprio sulla confusione di una famosa pagina del Panizzi) fra senso superiore dell'unità e coerenza del racconto in cui ogni episodio secondario appare necessario allo sviluppo dell'intreccio.

Preoccupazione sostanzialmente razionalistica che ben collima con quella cura positivistica che è al centro della fatica di Pio Rajna nelle sue *Fonti*

(*Del primato morale e civile degli italiani* cit., p. 28) aveva osservato: «Questa mancanza di teleologia, non che nuocere esteticamente al poema, contrasegna il suo pregio speciale, e merita un'attenta considerazione, chi voglia penetrare appieno il merito dell'Ariosto ecc.».

²⁵ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ed. cit., vol. II, p. 40.

²⁶ Ivi, vol. II, p. 22.

²⁷ *Su l'Orlando furioso*, in *Opere*, ed. naz. cit., vol. XIV, pp. 86-87.

dell'Orlando Furioso. La tesi del dotto filologo doveva consistere infatti nella constatazione di un razionalismo ariostesco («Anziché un poeta per eccellenza fantastico, l'Ariosto è un poeta per eccellenza ragioniere»²⁸) capace di ordinare ed intrecciare episodi ben diversamente dai romanzieri precedenti, di fronte ai quali il poema veniva così ad essere superiore e più perfetto «come genere» per quanto tutto impinguato di «fatti» altrui ripresi e manipolati in una specie di «contaminazione originale» in cui la critica filologica mortificava lo spirito poetico che aveva vissuto e utilizzato, per una sua creazione, materiale poetico precedente. Era la volontà pseudoscientifica di spiegare dall'esterno un'opera d'arte, di trovarne le genesi quasi in un accumularsi inevitabile di avventure, di direzioni contenutistiche che finalmente culminavano nell'esemplare più completo. Esigenza che, non così stravolta ed ingenua, poteva giustamente tradursi in bisogno di storia letteraria, di trama culturale indispensabile a comprendere storicamente una poesia, anche la più totalmente liberata, ma che si appiattiva in una pura ricerca inquisitoriale di plagii, imitazioni, a volte più presenti al terribile ricercatore che non al poeta, lettore di pochi libri essenziali. Che anche questo è l'assurdo di quelle ricerche: presupporre nel poeta la conoscenza diretta (non più tosto la suggestione più generale) di tutti i testi esistenti prima di lui come miniera di argomenti, di fatti; e peggio ancora vedere la genesi di un'opera d'arte come costruzione di pezzi aggiuntisi col tempo quasi automaticamente non tenendo conto del fatto che ogni storia è inevitabilmente volta per volta storia *a parte subiecti* e che la vera storia letteraria, mentre non deve giungere ai compartimenti-stagno delle monografie, deve sentir sempre un fluire culturale nei suoi impulsi personali, nei suoi centri originali individuati. Senso nuovo della storia letteraria (non fonti, non monografie soltanto) che potrebbe indurre a riprendere la ricerca del Rajna guidandola a scopi più legittimi: ricercare e precisare il carattere della suggestione del mondo romanzo come fu presente all'Ariosto nella costruzione del suo mondo rinascimentale, la maniera in cui quelle avventure, quelle potenti entità fantastiche furono risentite in modi cari del cuore e della fantasia, in cui il poeta si servì della grande civiltà cavalleresca a creare una patina di sfumatura e lontananza alle sue grandi visioni rinascimentali, e soprattutto come egli utilizzò per suoi precisi intenti artistici modi di cantastorie, cadenze musicali e sintattiche dei poeti a lui più vicini.

Ma il problema critico ariostesco, che avrebbe potuto essere arricchito da uno studio di cultura letteraria ben diverso da quello del Rajna, venne a riproporsi con maggior chiarezza, e in certo senso con una precisione che poteva rischiare l'aridità della definizione, ai primi del Novecento, quando il Croce riprese le intuizioni desanctisiane trovando errate le formule «l'arte per l'arte», «oggettività» ariostesca, chiarendo, secondo la tipica *forma mentis* cro-

²⁸ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900, p. 531.

ciana, tutti gli pseudoproblemi concresciuti con l'*Orlando* e colpendo ogni ricerca di contenuto particolare, quale ad esempio quella del Canello per cui l'Ariosto avrebbe messo in burla il mondo contemporaneo perso dietro l'amore nelle sembianze dei paladini in corsa affannosa dietro ad Angelica. Dopo la stroncatura di questi pseudoproblemi (poema epico o no, serio o giocoso, unità d'azione o meno, «se avesse protagonista o eroe, se gli episodi fossero legati all'azione, se osservasse il decoro e la storia, se contenesse allegoria e quale, se obbedisse alle leggi del pudore e della morale, se rispondesse ai buoni esemplari, se gli spettasse e in quale misura il merito dell'invenzione, se vincesse la *Gerusalemme* o se ne fosse vinto ecc.»²⁹), il Croce propose la formula «amore dell'armonia» per integrare ed inverare quella desantisiana nella sua esigenza di una passione assoluta per la bellezza.

Formula certo di estrema importanza che potrebbe svolgersi anche come espressione del ritmo vitale trasportato in un sopramondo fantastico, affondandola più nell'intima esperienza del poeta e meno rilevandola in una sorta di estasi neoplatonica contraria alla natura ariostesca. Formula che d'altra parte corrisponde bene al mondo rinascimentale e alle proporzioni del mondo ariostesco, ma che lascia aperto il problema del tono dell'*Orlando*, il tono dell'armonia ariostesca, della sua natura stilistica, ed esita fra la sensazione della propria insufficienza («La poesia del *Furioso*, come del resto ogni poesia, è un *individuum ineffabile*; e l'Ariosto, poeta dell'Armonia, così e così determinato, non coincide mai del tutto con l'Ariosto, poeta ariostesco, che è poeta dell'Armonia e non solo dell'Armonia, determinato nei modi da noi detti e anche in altri sottintesi o non dicibili»³⁰) o il desiderio di estendersi ed adeguare il contenuto vitale dell'Ariosto di cui viene in certo senso ad essere un simbolo inevitabilmente incapace di rendere la complessità della vita intera di una poesia.

Subito dopo la sistemazione crociana si prospettò la tesi di Luigi Ambrosini, che mirava non tanto a definire il nome dell'intento ariostesco, quanto il modo d'esser del suo mondo realizzato che al critico apparve come un terzo regno fuori della storia del tempo, detto comunemente cavalleresco (ed era il ritorno più accorto della tesi giobertiana), ma in realtà «regno del naturale meraviglioso»: «E così alla fine hai la perpetua illusione di un mondo che non è il nostro comune mondo, perché ci son troppe meraviglie, e quegli uomini, non sono creature di carne che godano e patiscano come noi, né sono i cavalieri della storia, eroi di una nazione e di una favola seria, ma cavalieri della fantasia, ideali figure, purissime forme liriche, idealizzazioni della sanità della forza dell'audacia, come anche del capriccio e dell'avventura, svagati, mobili, estrosi, ridenti e piangenti come grandi e irrequieti fanciulli, che si rincorrono da un capo all'altro del mondo, pronti ai richiami dei sensi, alle lusinghe delle cose, terribili nelle armi, inermi dinan-

²⁹ B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille* cit., p. 5.

³⁰ Ivi, p. 30.

zi ai propri capricci. E d'altra parte quel dell'Ariosto non è un mondo fuor della natura e della vita, perché variato ad ogni passo di figure e di aspetti i più naturali e umani del mondo, e sopra tutto pieno di quella sapienza e indulgenza e di quel lume di ragione, che sono il governo dell'uomo non già in una vita immaginaria e sognante, di un regno di perfezione ultraterreno, celeste, ma proprio su questa terra e in questa nostra vita di ogni giorno, per chi voglia e sappia viverla in una sfera armoniosamente serena e relativamente beata: che è l'animo dell'Ariosto e la sfera armoniosa della sua arte»³¹.

Formula del «naturale meraviglioso» che, pur nell'approssimatezza della sua applicazione, ha il merito di trovare l'equivalente della magia ariostesca operante la creazione di mondi senza enfasi, naturali e pur librati in una potenza di sogno più audace di quella di qualunque romantico «veggente».

A quelle pagine, fondamentali nella loro sobrietà, si avvicina il saggio del Momigliano³², che rappresenta il tentativo di commentare e ricreare, apparentemente secondo esteriori schemi ideali (Atlante, Orlando, Rodomonte, Angelica, Fiammetta), ma in realtà secondo questo motivo della realtà magica, della naturalezza del sogno, e della realtà musicale, tutto il mondo dell'*Orlando*. Era l'applicazione vasta – e ambiziosa di un proprio effetto poetico – della formula «realtà e sogno» individuata dal Momigliano in un articolo uscito sul «Giornale storico della letteratura italiana» del 1925, e concordante con la formula indipendente e contemporanea dell'Ambrosini.

Ma per il Momigliano questo mondo o sopramondo di nuove dimensioni irreali e pur concrete è ricco di sfumature sentimentali, di affetti appassionati e perfino tragici, secondo una tendenza psicologica e impressionistica che in quel critico trova un'originale e solida vitalità; il che individua meglio certi episodi sottraendoli al comune denominatore del fiabesco, ma d'altra parte, anche se il Momigliano insiste sempre sulla trasfigurazione di tali affetti mediante l'illusione del sogno e della musica, porta spesso un certo languore, un romanticizzamento che intenerisce arbitrariamente la vita limpida dell'*Orlando*. E questa esuberanza di rilievo psicologico confluisce praticamente con un certo preziosismo di sfumato, di sospeso che, non appena tocca l'effettivo aereo ariostesco, lo soffonde di una tenuità non sua.

Sono questi i massimi risultati della critica moderna sull'*Orlando*; e non diremmo che rappresentino nuovi acquisti decisivi in vista di uno sviluppo ulteriore del problema ariostesco gli studi bertoniani sul linguaggio, che si arrestano di fatto o ad un'elencazione superficiale di lessico o riprendono con altra etichetta le conclusioni della critica estetica. Certo è che sulla precisa indagine storico-critica del linguaggio poetico nella sua direzione di colore e disegno musicale deve avviarsi una critica ariostesca che tenti, dopo

³¹ L. Ambrosini, *Teocrito, Ariosto, minori e minimi*, Milano, Corbaccio, 1926, p. 236.

³² A. Momigliano, *Saggio sull'Orlando Furioso*, Bari, Laterza, 1928. Sul saggio del Momigliano si veda anche il mio scritto *Attilio Momigliano*, «Il Ponte», 6, 1960, ora in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit., pp. 237-261.

la formula crociana e le interpretazioni dell'Ambrosini e del Momigliano, un nuovo esame del grande poema: non un esame calligrafico, un pedantesco accertamento di commento continuo, ma – al di là di formulazioni e di ricostruzioni troppo generiche e invece dal seno di uno studio, storico-critico, di poetica e di poesia – una individuazione piú storica e piú concreta del tono ariostesco, del metodo poetico con cui quel mondo è stato costruito non solitario e d'altra parte non spiegabile solo sociologicamente.

Fuori dell'entusiasmo romantico per l'avventura fantastica (quasi per un lucido e mobile *Märchen* di altissima classe), fuori degli pseudoproblemi che il Croce ha spazzato, fuori di una semplice degustazione estetizzante a cui facilmente conduce la reazione ad una considerazione del poema nel suo insieme e non nei suoi valori puntuali, una nuova critica ariostesca deve anzitutto portarsi piú vicina al testo ariostesco che troppo spesso è giudicato come in un ripensamento di avventure, di generali momenti, mentre va esaminato con l'attenzione alla linea della musica, alla coerenza poetica delle immagini cosí come facciamo con quei poeti «lirici» di fronte ai quali la parola ed il tono delle parole legate in poesia formano l'oggetto piú ravvicinato della nostra critica. Un attento rilievo dei risultati poetici ariosteschi in ogni singolo tempo della grande sinfonia, una precisazione entro la grande linea ed entro quella speciale sfera di dimensioni piú che reali e pur cosí concrete che si potrebbe chiamare in termini di cultura un sopramondo rinascimentale, una discussione sul valore dei mezzi espressivi dell'Ariosto³³, della sua «ars», tanto vantata come generico *labor limae*, ma non investigata nelle sue intenzioni, nella sua ricchezza formale, nella sua coerenza e nella sua abbondanza di direzione ispirata.

Uno studio di poetica, in un artista cosciente e ricco come l'Ariosto, ci sembra perciò essenziale (utilizzando i risultati piú alti della critica del Novecento) per arrivare non ad una rivoluzione, ma ad una precisazione piú concreta del problema critico del *Furioso*³⁴.

³³ Per quanto la tendenza ariostesca sia chiaramente piú alla linea che alla singola espressione, si è mai osservato che l'intensità di espressioni, come quella del XIII, 35 «sorrise amaramente ecc.», richiede un suo esame estetico entro la musica ariostesca come in tutt'altra poetica lo richiede un'espressione leopardiana o petrarchesca se non si vuole scambiare la meravigliosa fusione del linguaggio ariostesco per la facilità di una illustrazione alla brava? Intendeva rispondere a questa volontà il mio commento al *Furioso*, Firenze, Sansoni, 1942.

³⁴ Per una vera e propria storia del problema critico ariostesco sino ai piú recenti studi rinvio alla mia *Storia della critica ariostesca*, Lucca, Lucentia, 1951. Si veda anche R. Ramat, *Ariosto*, nel vol. I dei *Classici italiani nella storia della critica*, opera da me diretta, Firenze, La Nuova Italia, 1954, nuova edizione accresciuta, 1960, e, sempre di R. Ramat, *La critica ariostesca dal secolo XVI ad oggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1954; nonché G. Fatini, *Bibliografia della critica ariostea*, Firenze, Le Monnier, 1958. Sullo studio di «poetica» si veda ora il mio chiarimento metodologico *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963 (ora in *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993).

VI

INTRODUZIONE ALLA POETICA ARIOSTESCA

Se la storia della poesia è per noi non solo l'allineamento dei valori raggiunti di tanto in tanto da singole personalità, quasi lampi che emergano da un vuoto buio, ma la concreta vita di esperienze personali inserite e realizzantesi in una continua discussione con i risultati e le offerte di precedenti esperienze, se quindi noi crediamo alla necessità della storia letteraria nella sua continuità non accademica, ma di poetica con cui gli autori fanno i loro conti per poi superarla nella propria poetica e nella propria poesia, è chiaro che anche lo studio su di una poetica come quella di Ludovico Ariosto vuol essere continuamente ricollegato con la storia delle idee estetiche dell'Umanesimo e del Rinascimento, con le offerte del gusto e della critica di quell'epoca, con la trama delicata di idee, di suggestioni, di toni poetici, che costituisce sempre l'inevitabile clima in cui un poeta, anche di quelli che sembrano più immediati ed ingenui, più selvaggi e istintivi, misura, discute il suo programma di creatore, i termini letterari entro cui la sua ispirazione, la sua esperienza vitale gli appare esteticamente valida e non solo socialmente aggiustata.

Anche il più rivoluzionario e il più segreto dei poeti, fuori di ogni ingenua e sorpassata concezione romantica di poeta naturale (*poeta nascitur*, ma in realtà si diviene) che a cuore riscaldato crea immediati capolavori, ha la sua discussione col tempo poetico vicino o lontano con cui entra in contatto e in cui sceglie, secondo i punti essenziali del suo gusto, le tecniche, che più lo interessano simpaticamente o reattivamente, in cui rielabora suggerimenti e avvia polemiche da cui nascono, anche se non espressi in termini discorsivi, con la loro novità originale, la sua poetica, il suo metodo poetico. Mediante i quali il suo dono particolare, il suo mondo che da sentimentale si fa immagine poetica per organica concretizzazione fantastica, viene ad essere espresso non in un assurdo esperanto poetico o in un incomunicabile crittogramma personale o in una *koinè* momentanea e cronistica (il sogno dei futuristi e di un certo ingenuo verismo popolare!), ma in una lingua poetica storica anche se originalissima e magari personalmente deformata come in un Joyce o (senza la minima relazione che non sia anzi di poli lontanissimi) in un Burchiello.

Né d'altra parte si può risolvere la storicità di un autore in una generica storicità di problemi umani di quel tempo, di quel costume perdendo quanto di caratteristico vi è nell'*opus poeticum* e senza perciò condizionare, determi-

nare assolutamente la sua personalità in precise storie di tecniche sviluppantisi vasarianamente, di motivi contenutistici (la storia della Madonna, o la storia di Orlando). E certo, piú del generico «inquadramento» storico, che va dalla piú ingenua e pittoresca ricostruzione della corte estense, del paesaggio umbro ecc. (elementi piuttosto accessori e rudimentali), al panorama ideologico e morale, alla *Weltanschauung* e al problema del secolo, serve alla comprensione della poesia la precisa individuazione di una poetica che si forma sí dall'esperienza vitale dell'autore e dalle sue intuizioni, da una storia umana a cui nessuno di noi si sottrae, ma che diviene veramente poetica, metodo di costruzione solo in quanto si sviluppa in una piú generale poetica di un'epoca letteraria.

Poetica personale che si potrebbe dire, con ampiezza piú moderna, quel punto in cui tutta l'esperienza e l'ispirazione di un poeta si presenta in direzione poetica, si fa capace di costruzione, e che quindi, per originale che sia, non può non presentarsi entro una tradizione anche se rivoluzionandola violentemente.

Si esce cosí dalla genericità di una intuizione romantica che considera la poesia come ispirazione assoluta e gratuita, senza d'altra parte ricadere in una vecchia posizione positivista che adegua la poesia alla scienza ricercandovi un progresso tutto materiale o tecnico di perfezionamento assurdo. La novità della intuizione idealistica della poesia come espressione personale, come iniziativa totalmente personale, irripetibile, e in sé assoluta e sufficiente (e quindi tutte le esperienze, le discussioni sono viste storicisticamente *a parte subiecti* cosí come avviene nel concreto agire poetico, anche nel suo piú inconscio affiorare di suggestioni interiori, di impressioni, di automatici comandi surrealistici che vengono poi assunti da un centro organizzatore e formativo, e quindi tutte le famose influenze e derivazioni son viste come suggerimenti ed esperienze del soggetto creatore poetico), viene cosí rispettata, ma insieme resa piú veramente storica se conosciuta entro la sua direzione poetica e attraverso questa collegata alla storia letteraria non intesa tanto come zona inferiore rispetto alla poesia, quanto proprio come storizzazione della poesia nella sua costruttività, nella sua traduzione critica, nella sua capacità di farsi discutere quale metodo, quale posizione di gusto.

Uno studio cosciente di tali esigenze ha soprattutto il vantaggio di sottrarre la poesia non alla sua individuazione umana personale, ma all'eccessivo alone psicologico in cui spesso rimane per un residuo gusto romantico-decadente, e di portare la definizione del poeta sul suo vero terreno artistico, di dare una vera dignità alla sua espressione che risulta sempre da un'intuizione vitale cresciuta in proporzioni artistiche, come problema d'arte e quindi come discussione con un mondo di esperienze precedenti e di lingua poetica che nessun vero poeta può trascurare per una immediatezza zingaresca.

Cosí l'Ariosto (anche quello delle *Satire* che sembra un bonario narratore autobiografico) viene a prendere il suo vero aspetto di altissimo artista mosso nella sua creazione fantastica da problemi di poetica, attento ad una tradizione letteraria anche se per superarla in una nuova sintesi del tutto

originale. Non dunque una sorta di pacioccone sorridente o di distratto invasato, non un narratore senza problemi, e non il casuale frutto di un'epoca, ma il cosciente risultato di una poetica personale che elabora le premesse di una poetica, di un gusto piú generale e che nelle sue misure costruttive, funzionali ad un mondo da realizzare, risente quella intuizione della vita, quel sentimento che non potrebbe farsi *altrimenti* poesia, ma solo informale tentativo di espressione pratica. E tanta retorica arbitraria sul "divino" Ariosto, quasi come un divino ragno che cava inesauribile e senza sforzo da sé un filo di lucida poesia, viene cosí a cadere, come d'altra parte lo stesso *labor limae*, presentato troppo come semplice lavoro aggiunto, viene a fondersi piú giustamente con lo stesso lavoro costruttivo, creativo di cui non è che una continuazione, ugualmente ispirata e ugualmente motivata su misure di poetica concreta, non di ripulitura ornamentale, esteriore.

Perciò chi studia l'Ariosto, piú che riempirsi, come faceva la vecchia critica positivista, di descrizioni pittoresche dei pranzi estensi, delle ville ferraresi, di tutto quel colore locale che dovrebbe da solo aiutare a comprendere il mondo riflesso nell'*Orlando* e nelle opere minori, deve sentire quella che fu l'esperienza interiore dell'Ariosto nel suo contatto con la vita, la sua posizione ideale nei problemi del suo tempo, soprattutto la sua posizione di cultura letteraria, la sua discussione del tempo, con la tradizione italiana, con la lingua poetica, e servirsene per individuare la sua poetica. In cui i suoi gusti, le sue esperienze, le sue preferenze si unificano e si fanno via, strumento di poesia (è in quella sede che, per esempio estremo, si dovrà risentire il suo atteggiamento di uomo sobrio, concreto fino al particolare citato dal figlio «appetiva le rape») e fuori della quale le caratteristiche umane, le idee sue e del suo tempo restano su di un piano di cronaca biografica, non di sintesi ai fini di un'opera artistica.

Nel pieno, nel vero Cinquecento (che è quello dei primi decenni e che non è certo quella fotografia realistica, appunto per ciò unilaterale, di tanti storici e interpreti, ma il grande periodo in cui la nuova intuizione umanistica sboccia dalle pazienti ricerche filologiche, dalle apologie *de dignitate hominis* in concreta civiltà ove platonismo e realismo si fondono in una vitalità esperita e idealizzantesi) l'Ariosto è la voce piú alta di questo momento di grande civiltà e pur ancora in pieno fervore creativo, in fresco gusto di esperienze senza troppi limiti normativi. E proprio in tal senso rappresenta l'acme rinascimentale: una organica espressione che va dalla esperienza piú concreta e mondana (il mondo delle *Satire*) alla creazione di un sopramondo ideale, ma non astratto, non allegorico, naturalistico e platonico insieme, dal gusto delle *cose* al culto della bellezza perfetta, da un'intensa vita sentimentale («quanto cuore aveva l'Ariosto!») ad una trasfigurazione altissima che si può paragonare a quella di un Piero della Francesca, con una certa floridezza raffaellesca corretta dall'intellettualismo di Paolo Uccello, o dal frizzante nervosismo del Pollaiuolo.

Paragoni che naturalmente amiamo sentire come laterali, ma che possono

indicare una tendenza piú figurativa che patetica (alla Tasso) nell'Ariosto e che servono sia a indicare la serietà tutta stilistica delle sue ricerche, sia la cultura cinquecentesca piú vasta a cui è giusto appellarsi quando si parla dell'*Orlando Furioso*. Poiché crediamo che la civiltà rinascimentale abbia mirato soprattutto alla espressione figurativa (come quella romantica tendeva alla musica dall'espressione sentimentale), è naturale che parlando del suo piú grande poeta ci si rivolga specialmente ai pittori, agli architetti per trovare il luogo ideale della sua espressione¹. Senza con ciò ridurre l'*Orlando Furioso* a una pura traduzione in termini di lingua di una fantasia pittorica, e senza (estetivamente) accentuare uno scambio di tecniche che risulta in una retorica incapacità critica di affermare un valore nel suo campo specifico. In un Cinquecento profondamente vitale e non estetizzante (come apparve in fondo al Burckhardt, al De Sanctis, e piú sciocamente al gusto dannunziano), in cui i termini non sono solo il *Principe* e il *Furioso*, o il petrarchismo e l'Aretino, ma nelle corti l'alta spiritualità di una Isabella d'Este e il brutale realismo delle lettere con cui a questa Rinaldo Ariosto² chiedeva dei rimedi contro un male comune alla principessa e al cortigiano, la sifilide (non dunque estremi letterari, ma poli coesistenti di una civiltà non tutta idealizzabile e raffinata, né tutta convenzionale e immorale), l'Ariosto compare, ripetiamo, anche come esponente intero di quel momento piú alto e l'*Orlando Furioso* si pone come capolavoro assoluto di quella civiltà con tutte le sue aspirazioni e tutte le sue direttive di esperienze, con il suo senso inarrivabile della forma, con la sua *classicità* che non è sterile classicismo dato che quella perfezione sale da una esperienza diretta e totale, non da una sovrapposizione di puro decoro o, come nel Neoclassicismo, di spasimo per una civiltà archeologica, lontana.

Non piú l'eco degli entusiasmi filologici dei primi umanisti, non piú i tronfi elogi del nuovo soggetto della vita, ma insieme ancora un ardore vivo, non un appagamento stanco; una libertà spirituale non condizionata né dall'ammirazione umanistica per un passato perfetto e ricostruibile con le sue stesse regole né dalle norme di società e di costruzione artistica in cui il gusto rinascimentale si andò irrigidendo verso il 1535-40 (quando cioè l'Ariosto aveva finito di scrivere e di vivere) per una *regolarità* della perfezione che il primo Cinquecento meno curò, raggiungendo la forma con maggiore istinto, con originalità non abnorme, ma piú intima e spregiudicata, per una misura piú interiore.

¹ Tanta era la tendenza pittorica del primo Cinquecento che, al di là di una comune metafora, ci pare significativa l'indicazione del Castiglione, nella lettera dedicatoria, del suo libro «come un ritratto di pittura della Corte d'Urbino, non di mano di Raffaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile, e che solamente sappia tirar le linee principali, senza adornar la verità di vaghi colori, o far parer per arte di prospettiva quello che non è» (ed. a cura di V. Cian, Firenze, Sansoni, 1910, p. 4).

² Vedi la lettera CLXXV nell'edizione dell'epistolario ariostesco a cura del Cappelli (Milano, Hoepli, 1887).

La grande fioritura dei trattati che indicano l'aspirazione cinquecentesca ad una tipizzazione degli uomini secondo modelli ideali e perfetti era da poco cominciata e non aveva ancora operato come regola, quanto come *summa* degli ideali comuni di quella civiltà (il *Cortegiano* che certo l'Ariosto conobbe ancor prima della sua pubblicazione è fra i trattati cinquecenteschi il più fresco e problematico, ricco più di una rappresentazione che non di una didascalicità alla *Galateo*). La boria nazionalistica che doveva condurre ad una sufficienza pericolosa³, specie quando si incontrò con la Controriforma nell'isolamento italiano dal resto d'Europa, non era ancora affiorata a motivo di irrigidimento retorico di classicismo nazionalistico, e le suggestioni del mondo europeo, della letteratura romanza nutrivano ancora la fantasia dei letterati, che attraverso il rinnovato amore dei provenzali e del Petrarca e del Boccaccio riprendevano contatto con la tradizione più schiettamente italiana ed europea. Non si era ancora arrivati alle dispute suscitate dalla *Poetica* aristotelica che, pubblicata nella traduzione latina del Pazzi nel 1536, commentata nella *Poetica* del Daniello, uscita nello stesso anno, agì in estensione solo verso il 1550.

È quindi da ben precisare che, a voler trovare la posizione dell'Ariosto nella poetica del suo tempo, bisogna escluderlo da ogni contatto con le dispute aristoteliche e cioè con il grande periodo critico del Cinquecento, con l'epoca delle «poetiche» e dei trattati estetici ispirati alle regole pseudo-aristoteliche con le quali dunque l'Ariosto non fece i suoi conti, tanto più che non abbiamo elementi per ammettere la sua conoscenza di un sunto di Averroè della *Poetica* apparso in latino nel 1481 a Venezia, e che ebbe del resto scarsissima eco nel mondo letterario.

Pure, poiché nelle polemiche aristoteliche affioravano motivi ed interessi già maturi nel primo Cinquecento, si deve cercare l'accordo o la discussione sia anche non esplicita dell'Ariosto con quegli atteggiamenti che vennero poi precisandosi e irrigidendosi nel periodo a cui egli non partecipò. E si deve ricordare che, se le «poetiche» aristoteliche son ben lontane dalla libertà ariostesca, lo spirito che animava i loro presupposti, il gusto di un'aurea perfezione, di un'organicità superiore che esse finivano per richiedere artificiosamente a regole e precetti razionalistici, è pur quello che l'Ariosto sentì e realizzò, accordandosi così con il motivo essenziale della poetica cinquecentesca che solo col suo posteriore razionalismo esasperato avrebbe potuto smentire il capolavoro di quel culto della forma che essa aveva reso ben più alto e assoluto rispetto al semplice decoro umanistico. È da questo motivo essenziale della poetica cinquecentesca che l'Ariosto (discutendo nelle sue varie opere con le singole tradizioni letterarie) trae la sua poetica essenziale, la sua tendenza ad un'armonia varia e mossa, ad una serena perfezione carica di vitalità, a quell'eleganza che più tardi venne scarnificata e regolarizzata dando luogo ad edifici solenni, non più ad organismi vivi e frementi.

³ Si ricordi l'episodio del Longolio del 1519.

Come d'altronde, se il punto fondamentale dell'estetica cinquecentesca è la giustificazione contro la condanna platonica della poesia che era stata intuita come di origine divina e di funzione civilizzatrice dall'Umanesimo del Poliziano e se il compito della poesia si era diviso nelle dispute cinquecentesche nelle due direzioni oraziane («aut prodesse volunt aut delectare poetae»), nell'Ariosto è già implicata una destinazione edonistica che prevale su quella civilizzatrice polizianesca (si veda la Satira VI, vv. 70 ss.), ma che si unifica in una giustificazione (immediata, non controversa), basata sul carattere tutto umano, intimo alla civiltà che la poesia aveva ai suoi occhi. C'era cioè un accordo dell'Ariosto con i motivi affermati e latenti del suo secolo prima ancora che alcuni di essi si manifestassero in sede di discussione e si anchilosassero tanto da dover discutere il torto e il diritto della più libera fantasia, il torto e il diritto di una attività tutta estetica dalla cui concreta sollecitazione essi si erano sviluppati criticamente. Mentre disaccordo si può ben sentire appunto nei riguardi di quel classicismo pedantesco che doveva togliere ai poeti una spontaneità creativa che l'Ariosto non pensò neppure (quanto diversamente dal Tasso!) di doversi limitare.

Perché l'Ariosto è anche rispetto alla poesia precedente in una posizione di pieno equilibrio, fra il senso polizianesco e umanistico di una poesia come civilizzatrice ed esaltatrice di valori umani e quella classicità della forma (ingenuamente celata dietro la parola *diletto*) che in pieno Cinquecento si sdoppierà nella discussione sul moralismo ed edonismo poetico: pieno equilibrio che si fonda su di una esigenza di poesia come studio umano che è ormai più concreta dell'esaltazione umanistica, e lontana dalle precisazioni moralistiche o psicologiche del Cinquecento aristotelico e, peggio ancora, aristotelico-controriformistico.

Ma tu, del qual lo studio è *tutto umano*
e son li tuoi soggetti i boschi e i colli,
il mormorar d'un rio che righe il piano,
cantar antiqui gesti, e render molli
con prieghi animi duri, e far sovente
di false lode i principi satolli [...]
(*Satire*, VI, vv. 49-54)

dirà l'Ariosto del "poeta" e, a parte la seconda terzina più cortigianesca, la prima terzina con la sua netta esclusione di interessi all'altro ed astratti, con la sua indicazione del carattere tutto umano della poesia, chiarisce bene l'accordo profondo della poetica ariostesca con il motivo intimo del suo tempo.

Quell'aspirazione ad una solennità magnifica che trionferà nel Tasso con una abbondanza che straripa ben presto in secentismo, quelle idee di classicismo impeccabile, marmoreo che dagli scritti critici e dai tentativi creativi del Trissino passano a gonfiarsi in schemi grandiosi, pseudomichelangioleschi, quel bisogno prezioso di immagini meravigliose e di patetismo che dalle di-

scussioni e dal petrarchismo salgono nel secondo Cinquecento a nuova poetica, sono ancora assenti dal mondo ariostesco e dalla poetica del suo tempo⁴: la poetica dei primi anni del Cinquecento che risente ancora nella sua sana floridezza del gusto secco e amarognolo della poetica quattrocentesca.

Fuori dunque dei risultati critici del Cinquecento maturo e pronto a trapassare in un classicismo austero e grandioso che venne a sfarsi in musica sensuale e concettosa pur nelle ampie volute classicistiche nel Seicento, la poetica ariostesca vive di una vita sobria, di una discussione piú creativa che critica, in un ambito che giunge al Bembo, ma non al Trissino, in una zona di cultura letteraria piuttosto quattrocentesca fra Boiardo, Poliziano, piú Petrarca e l'epica cavalleresca romanza come fonte di suggestioni, di pretesti, di situazioni.

Anche di fronte al Bembo la posizione dell'Ariosto è piuttosto indipendente, dato che, mentre la presenza delle *Prose della volgar lingua* fu essenziale a lui come precisazione della propria lingua sulla base del fiorentino letterario, come contributo cioè alla sua concretezza, e l'atteggiamento degli *Asolani* poté precisare quell'ideale amor platonico che nel romanzo ritorna così sfumato e mondanizzato, l'Ariosto non aderì all'idea bembesca e generalmente cinquecentesca di un modello necessario per raggiungere la perfezione, idea mutuata dal ciceronianismo ed accettata dall'Ariosto nelle rime petrarchiste o nelle commedie, ma non discussa neppure per il poema, che si nutriva di fantasie estranee al mondo classico e che rimaneva così piú naturalmente esente da tali direzioni. Tanto che si può dire che l'Ariosto, piú fedele figlio della teoria dell'imitazione nelle opere minori, mantiene al suo spirito poetico una classicità piú intima nel *Furioso*, proprio per l'estraneità della tradizione cavalleresca a misure e modelli puramente classici, ché questa tradizione romanza antica e popolare dà la possibilità di una maggiore indipendenza, di una maggiore freschezza e di risultati altissimi alla fantasia dell'Ariosto che pure vi creò una perfezione, un ritmo concluso, una armonia serena, una lucidità di visione che, modernissime, potevano ben dirsi il frutto migliore della classicità cinquecentesca. Così l'Ariosto, piú che da particolari discussioni con le teorie poetiche che venivano solo svolgendosi al suo tempo, ma che ancora del resto non si erano codificate chiaramente, trae la sua poetica da una intelligenza profonda del motivo estetico del suo secolo che quelle teorie produsse e giustificò: una tendenza ad un'armonia varia e mossa, ad una serena perfezione carica di vitalità, ad un decoro classico, ad una eleganza sapidi di umore e di contemporaneità. Una perfezione e un decoro che poi i teorici e il gusto piú tardo isolarono e scarnificarono dando luogo ad edifici solenni, piú che ad organismi vivi e frementi.

C'è nella Satira IV un nostalgico ricordo del caro tempo giovanile in cui,

⁴ Si veda, in rapporto a questa esigenza di distinguere e descrivere in maniera storico-critica l'età del secondo Cinquecento, R. Scrivano, *Il manierismo e la letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1959.

nella zona di Reggio, il giovane poeta sentiva i primi inviti alla poesia. È frutto di un movimento sentimentale e può interessare per lo studio della poesia delle *Satire*. Ma vi sono degli spunti di un'intima poetica che è alla base di ogni costruzione ariostesca e che, pur presentandosi in veste psicologica, può indicare un atteggiamento e una aspirazione, oltre che una qualifica generale di ogni origine della poesia. Dopo aver ricordato quei luoghi ridenti e armonici

(non mi si può de la memoria tòrre
le vigne e i solchi del fecondo Iaco,
la valle e il colle e *la ben posta tòrre*⁵)
(vv. 124-126)

afferma però che nessun paesaggio, il più lieto del mondo, potrebbe permettergli di scrivere poesia se il suo animo non fosse già di per sé sereno:

Ma né d'Ascra potrian né di Libetro
l'amene valli, *senza il cor sereno*,
far da me uscir iocunda rima o metro⁶.
(vv. 133-135)

Questa disposizione, così apertamente confessata (una delle rare confessioni ariostesche sulla poetica, e in realtà anche questa fatta in sede di autobiografia), non ha certo nulla di straordinario circa quanto noi possiamo aspettarci dall'Ariosto, ma certo incentra bene la sua interpretazione dall'intimo di quel concetto della poesia come serenità, risultato di organico atteggiamento sereno, non di dramma spirituale, ma di interpretazione serenatrice della vita multiforme e contrastante, che il Cinquecento nutrì in ogni ricerca tecnica particolare e senza perdere l'intellettualismo di un Quattrocento nervoso e indagante, e che corrisponde bene (e nello stesso suono del verso) a quel gusto di disposizione armonica, di ordine (classico, non neoclassico):

[...] e *la ben posta tòrre*.

Un ordine non artificioso e schematico, ma ricreato con i movimenti stessi di una natura superiore, estremamente fantastica e pure estremamente semplice e concreta. Tutta l'euritmia che gli ultimi quattrocentisti cercarono in forme briose e nervose, quel tono di superiore controllo che non rivela lo sforzo che tutto il *Cortegiano* richiedé, la musica leggermente acerba del Poliziano, il gusto di un'avventura che placa se stessa nel Boiardo, confluiscono in questa poetica del «cor sereno» che sembra appiattirli e che invece li rileva

⁵ *Satire*, IV, ed. cit., p. 38.

⁶ *Ibid.*

in un lavorare così perfetto che fa scomparire i tocchi della mano, e rivela le sue particolari ricerche solo ad un'attentissima intelligenza.

Poetica del «cor sereno» che potrebbe indurre alla solita valutazione superficiale dell'Ariosto quasi un fanciullo divino e non quel poeta e quell'uomo di gusto altissimo che giunse alla levigatezza finale attraverso intuizioni estetiche, ricerche di ritmo e di immagini che farebbero invidia al più intellettuale dei poeti moderni. Poetica del «cor sereno» che assume tanto più importanza di soluzione centrale dei problemi cinquecenteschi proprio in quanto la sappiamo in relazione con una visione realistica della vita che avvicina l'Ariosto, più di quanto non si creda, al Machiavelli e ai moralisti cinquecenteschi più puri:

in questa assai più oscura che serena
vita', [...].

Un «cor sereno» dunque che è risultato di una esperienza, di un superamento e di un'accettazione, di un'unificazione sotto legge di armonia e di proporzione che è musica, proporzione pittorica in continuo movimento, e che insieme assume, in nuova vita non di astratta calligrafia ma di sensibile disegno, quella ricchezza sentimentale che nella poetica quattrocentesca tendeva a farsi fase popolare o scherzosa della poesia e che nel tardo Cinquecento si andava costituendo come polo di tensione eloquente, di complicazione morbosa, guida turgida e preziosa, melodrammatica che solo nel Tasso fu capace di alti risultati.

Individuata così la poetica ariostesca in una essenziale ricerca di superiore serenità, o d'una perfezione classica a cui con maggiore parzialità tendeva la poetica umanistica, incapace di superare l'impressione che la perfezione era già stata per sempre raggiunta dagli antichi ai quali bisognava esclusivamente ispirarsi e incapace di trasferire in tutta la sua pienezza un'esperienza vitale su di un piano letterario che restava di decoro o di parziale immediatezza a sfondo ironico e caricaturale (la letteratura fiorentina di divertimento), deve essere compito di uno studio, a cui queste pagine preparano: precisare le relazioni che corrono fra le varie tendenze della poetica di primo Cinquecento e le ricerche ariostesche, fra le offerte della poetica quattrocentesca e le soluzioni del *Furioso*.

Ma intanto, se ci si domandasse di ricostruire subito la poetica ariostesca nel suo agire, diremmo anzitutto che essa si realizza essenzialmente nel *Furioso* e che nelle *Liriche*, *Commedie*, *Satire* fa delle prove idealmente se non sempre cronologicamente precedenti e funzionali, e perciò interessantissime, ma non definitive, verso la creazione di un tono madrigalesco-platonico nelle liriche italiane, verso un puro esercizio di costruzione in quelle latine, verso

⁷ *Orlando Furioso*, IV, 1, vv. 7-8.

un tono realistico nelle *Commedie*, e realistico-discorsivo ben piú interessante nelle *Satire*. Toni, che nel *Furioso* sussisteranno e si fonderanno su di un piano piú alto, su di un piano totalmente fantastico, quasi in una diversa dimensione spirituale. Piena del senso bizzarro e "romantico" della poesia cavalleresca, avvivata da ricerche particolari e non da una facile e generica bonarietà luminosa, ma tendente ad un *sopramondo* senza fratture, la poetica del *Furioso* mira a riprendere le molteplici esperienze letterarie e ad impostarle intorno ad una essenziale esperienza: quella del ritmo vitale nella sua varietà, nella sua avventurosità, nei suoi contrasti, nelle sue esplosioni e nei suoi abbandoni, filo che l'intelligenza individua in una concretezza amata e vissuta e che la fantasia solleva e redime in motivo poetico conservandogli nella massima purezza poetica il calore (che solo a volte diventa eloquente) dell'esperienza concreta, umana, e definendolo continuamente in proporzioni musicali e pittoriche, insomma non contenutistiche, con quei tagli non striduli, ma sicuri che hanno tanto fatto parlare di *ironia* ariostesca. Donde la volontà di creare un tono fantastico e insieme naturale che tutta la critica migliore ha piú o meno esattamente accertato, la volontà di creare (sogno massimo del Cinquecento!) un mondo che apparisse naturale, fuso, scorrevole in proporzioni perfette e tutte irreali, un mondo diremmo in cui la deformazione, tanto cara ai quattrocentisti per superare la brutta realtà, conducesse ad un risultato cosí coerente ed organico, cosí limpido e umano da poter essere scambiato per una sublime continuazione di quel motivo di serenità vitale che il secolo sentiva come *sine qua non* di poesia. Una perfezione dunque che non nasce da un divino dipanare da cantastorie, ma da una mente poetica che agí su precise intuizioni di poetica, su direzioni non casuali, ma in cui ispirazione e decisione si fusero come avviene nella grande poesia che non è né costruzione intellettuale né immediatezza zingaresca.

Una profonda intelligenza poetica (che pure non esclude la spontaneità e vuole anzi provocare condizioni di azzardo suggestivo) è impiegata dall'Ariosto nel costruire le linee del suo poema, nell'incanalare la sua sensibilità musicale in un ordine che già di per sé può apparire quasi il simbolo della piú alta civiltà cinquecentesca, il suo inveramento ideale, tanto è insieme perfetto ed intimo, tanto è multiforme, vario e pure armonico, impeccabile, ben lontano da un classicismo trissinesco, dal virgilianesimo di un Sannazaro, e insieme dal puro procedimento narrativo dei cantari anche se ripreso dal gusto di un Pulci o dalla serietà di un Boiardo.

La precisazione della poetica ariostesca nel suo capolavoro serve anche a liberare il *Furioso* da inutili problemi moralistici (patriottismo, satira della cavalleria ecc.) che rimangono, sí, quelli storici, punti di contatto con i trattatisti del suo tempo, ma che sono superati in una ricerca meno parziale, superati e svolti secondo esigenze estetiche, dato che lo scopo della poetica ariostesca era la costruzione di un mondo che non fosse solo la semplice idealizzazione del mondo reale nella sua brutta evidenza e tanto meno la rappresentazione di una *tesi* o di un programma, ma un mondo assoluto,

basato sul ritmo, sulla coerenza stilistica, sul puro fluire di una visione che dell'esperienza umana prendeva il piú intimo calore, non il sussidio di fotografiche conferme.

Mirava l'Ariosto, con una tendenza che mai abbandonò nel lavoro lunghissimo del poema, a un sopramondo rinascimentale, quasi ad un'al di là del suo naturalismo umanistico, quasi una *Divina Commedia* del Cinquecento, quasi l'unico paradiso che quell'epoca poteva sognare, paradiso di perfetta agevolezza, in cui le favole, le avventure, i viaggi, le belle donne sono come un'allegoria non medievale (ma ogni poesia è allegoria, ha un senso piú profondo e piú vero – proprio poeticamente – di quello che i comuni lettori credono di afferrare e di tradurre in prosa comune!) di quella aspirazione alla serenità, alla concordia nella varietà di quella visione naturalistica e platonica, totalmente umana che il Rinascimento possedeva ormai, oltre le polemiche umanistiche, oltre ed entro le ricerche archeologiche di un passato affascinante.

Questo sopramondo è costruito coerentemente alle sue premesse di superiore armonia con un metodo poetico che consiste nell'assumere il ritmo piú profondo della vita nella sua molteplicità (qui il ritmo di una vita errabonda e avventurosa in concrete esperienze umane) come spunto della fantasia che vi costruisce una realtà non astratta, gelida, ma di dimensioni nuove, irreali e pur non assurde e sbiadite come nelle fantasie di certo romanticismo scadente. Dimensioni nuove che si possono capire se ci si riferisce ai pittori dell'epoca e se si riflette in quale spazio si estrinsechi il viaggio della fantasia ariostesca. Spazio illusorio e pure concreto, fatto di misure gigantesche e di lontananze rapidamente accorciate, cui collabora un tempo ora fugace, ora rallentato, intimo alla libertà della memoria e pure chiaro come la divisione delle giornate reali.

Donde quella geografia strana e pur non astratta, a volte preciso paradiso naturalistico come il giardino di Alcina, a volte favolosa nostalgia di un'Europa medievale che l'Ariosto risentiva dalle epopee cavalleresche: le brume settentrionali, i deserti aridi della Spagna, la dolce terra di Francia. Donde un paesaggio concreto e soprareale, chiaro e suggestivo, perché il poeta vuole evocarlo con estrema semplicità, ma su misure irreali e mai pretende di farne, come un po' avveniva nei quattrocentisti, il protagonista della sua poesia, pronto a disfarlo in quel ritmo musicale che unisce, simbolo di una vita superiore, tutte le avventure, tutte le fiabe incastonate nel poema come meravigliosi scorci romanzeschi, tutti i personaggi che, si noti bene, la poetica ariostesca non cura in senso drammatico, come entità organiche inconfondibili e in sviluppo (come se fossero persone), ma che piuttosto vivono in funzione di tutta una scena, di tutto il ritmo fondamentale. Così ad esempio non è tanto un carattere che il poeta cerca in Angelica, quanto in quegli spunti di paura femminile, di astuzia, di egoismo, di vanità coesistenti con la sua grazia e la sua bellezza l'inizio di svolgimenti fantastici, di avventure poetiche diverse secondo il tema principale che in quel momento

si svolge. Come d'altronde la poetica ariostesca non cerca forme statuarie ed immobili, drammaticità psicologica e commovente, ma svolgimento di temi, rappresentazioni mosse in cui la sua passione e gentilezza sentimentale (Zerbino, Isabella, Fiordiligi) vive tutta come accrescimento di musica, di tono piú caldo e concreto, che non rimane mai solo, antologico, ma sempre confluyente nella sinfonia generale del poema.

Perciò, mentre il suo metodo tende a creare una realtà tutta fantastica in cui le cose della vita umana si ripresentino in una nuova naturalezza tutta alleggerita e pure vaporosa di concretezza, in cui un'altissima deformazione (quella che opera scopertamente nella *Primavera* del Botticelli) viene a rinnovare dall'interno oggetti e paesaggi che appaiono non un'astrazione a freddo, ma con l'agevolezza, la semplicità di cose appena ritratte senza profonda trasformazione, è naturale anche che l'attenzione dell'Ariosto non si restringesse alla parola o al verso, ma si rivolgesse alla linea in cui parole e versi soggiacciono ad una fluida unità che non cerca accenti isolati in isolate espressioni, ma una continuità musicale, non estremi risultati lirici in un'immagine isolata, quanto la sua funzione per una trama piú vasta. Così che l'*Orlando* è ben poco antologico e la lettura intera è solo capace di dar la misura completa di ogni singolo episodio, di ogni singolo tema. Ed anche in ciò l'Ariosto inverava nella maniera piú alta quella tendenza all'*opus*, al poema, all'unità che i minori e gli intellettualistici pedanti andavano a cercare in nuove assurde *Eneidi*, e piú tardi in conclusione di regole.

Una poetica, quella dell'Ariosto, che dà alla floridezza cinquecentesca una tensione spesso soffocata per troppo splendore, e alle ricerche troppo tecniche del Quattrocento una meta di perfezione serena.

VII

METODO E POESIA NELL'«ORLANDO FURIOSO»

Pare chiaro alla coscienza moderna che il problema del *Furioso* è un problema-limite e che la creazione di quel mondo perfetto è lontana dal ridursi a una pura libertà di giuoco come dal precisarsi in una generale «situazione» desanctisiana o goethiana. Si autorizza sempre più l'impressione di una lucida volontà poetica sollevata da un respiro fantastico illimitato intorno ad una esperienza essenziale: quella del ritmo vitale nella sua varietà avventurosa, nei suoi contrasti, nei suoi abbandoni, individuata in un motivo poetico che dell'esperienza conserva il più prezioso calore e si definisce continuamente in proporzioni musicali e pittoriche, in dimensioni superiori, ma non astratte.

Mirava l'Ariosto, come ho accennato nel capitolo precedente, nel suo lunghissimo lavoro, alla creazione di un mondo assoluto che non fosse però una semplice idealizzazione, quasi il ritaglio di una platonica realtà vera di fronte a quella terrestre; mirava ad una sublimazione del ritmo individuato nella vita e fatto centro di una ricostruzione fantastica che deforma la cosiddetta realtà (questo prestantome su cui si è soliti intenderci per comodità, e per tradizione), la alleggerisce, la traduce in termini di musica mantenendo una specie di coerenza organica, di concretezza naturale che danno al mondo orlandesco l'apparenza di piacevole e facile pittura, di descrizione senza sforzo, quasi di calco sottile. Donde nel *De Sanctis* quella definizione erratissima, ma giustificabile come inadeguato tentativo di risolvere in formula un'impressione indiscutibile, circa la assoluta «obiettività» dell'*Orlando*. Obiettività tutta apparente perché scambiata con una esperienza trasposta in nuove misure, ma ricca di agevole naturalezza e senza gli irrigidimenti di una riduzione platonica, sicché in una descrizione culturale si potrebbe ancor dire che questo mondo «obiettivo» lo è nella misura in cui rappresenta l'al di là di un naturalismo rinascimentale, quasi l'unico paradiso poetico che quella civiltà poteva sognare. Forma della vita nella sua armonia e varietà in cui tutti i dati fantastici son come l'allegoria rinascimentale di quella aspirazione alla serenità non immobile e neoclassica, ma sperimentata e vitale a cui l'anima dell'Ariosto tendeva. Forma anche della visione complessa e unitaria della realtà e dell'uomo libero ormai dalla polemica antimedioevale dei primi umanisti e basata sull'intelligenza spregiudicata e profonda della irrazionalità della vita (non su di una svalutazione bonacciona di ogni senso tragico

in questa assai piú oscura che serena
vita [...]¹).

Coscienza della irrazionalità che trova il suo canto esplicito nell'episodio del vallone della luna, e confluisce poi gustosamente nel simbolo della ricerca confusa e irresistibile, nel simbolo della selva

ove la via
conviene a forza, a chi vi va, fallire:
chi su, chi giù, chi qua, chi là travia²,

nel simbolo del lucente palazzo di Atlante dove tutti errano cercando il vario oggetto della loro felicità, il pretesto diverso della loro tensione. Coscienza che non portava ad una soluzione pessimistica e neppure all'amore crociano dell'armonia solo come ad aggiunta serenatrice e rimedio piú o meno stoico, ché anzi pare superfluo mostrare come questo errare, ora rallentato ora esasperato di figure trascinate da una brama inappagata, cosí semplicemente e vigorosamente indicata quasi in un epicureo «trahit sua quemque voluptas», non implica un senso di malinconia, una pietà di goethiani «poeti da lazzaretto», ma una superiore sufficienza e una soluzione di gioia estetica proprio perché il punto di vista ariostesco non è psicologico, ma musicale, e il suo mondo vive della propria ricchezza di ritmo pur nutrito di calore concreto e non si precisa in dramma sentimentale, in rappresentazione ideologica.

Ancor piú che dalla sua lata natura di poetica *summa* cinquecentesca, l'*Orlando*, ben al di là delle intenzioni di giuoco dilettevole dichiarate dall'Ariosto nella sua lettera ufficiale al doge di Venezia (giuoco che è spesso un limite gustoso e a volte una inconscia adesione alla tradizionale reazione a forme di contenutismo medioevale), trae la sua vera serietà dall'applicazione di un metodo artistico non di semplice documentazione illustrativa, che nella perfetta resa raffaellesca pare presupporre la ricerca e il tecnicismo piú arduo di un Piero della Francesca, di un Paolo Uccello, di creatori di nuove proporzioni estetiche.

Proprio l'accertamento di un metodo, non di una casuale felicità di ispirazione ingenua, libera anche la totale esteticità dell'*Orlando* dal pericolo del giuoco e della gautieriana «arte per l'arte», perché la poesia ariostesca, lungi da uno svolazzo calligrafico o da una rapita fantasticheria, trova il suo vero carattere in una interpretazione della vita («impegnata» secondo una terminologia recente) che si svolge, secondo una precisa poetica, in una visione fluente e ritmata che non è quella di un occhio giovinesco che *vede* (come certe formule adoperate per l'Ariosto potrebbero quasi indicare), ma quella di una attività che crea con una coerenza lucida – ma non gelida, stilizzata,

¹ *Orlando Furioso*, IV, 1, vv. 7-8.

² *Orlando Furioso*, XXIV, 2, vv. 3-5.

bensí calda di esperienza, di naturalezza – un mondo soprareale, staccato e pure umano, mai astratto e mai fumoso.

Il metodo con cui l'Ariosto volle creare il suo mondo è difficilmente riconducibile al favoloso narrare boiardesco e tradizionale e nella sua limpidezza, nella sua pastosa luminosità soprareale; vorremmo accentuare il carattere soprareale (indicazioni che non debbono trascinarci a nessun ingenuo travisamento) per indicare come esso, prendendo un lato, un punto della realtà, ne crei una soprarealtà che in nuove dimensioni fantastiche si ricostruisce nel tono naturale della comune visione del quotidiano.

Ogni poesia ha certo il suo «di là», il suo segreto, e spesso un'apparenza oleografica cela misure e rapporti tutt'altro che descrittivi, ma nel caso dell'Ariosto la nostra accentuazione si deve fare piú recisa e precisa anche se piú contrasta con l'impressione usuale di una pasta traslucida e senza sottinteso.

Prendiamo subito un esempio evidente e perfino esteriore in cui il metodo ariostesco di distacco dalla realtà comune e di creazione nuova e soprareale si scopre, e si scopre una forma di incanto poetico che altrove opera piú nascostamente e con risultati di musica e di visione cosí levigata e luminosa che sotto quella superficie compatta par difficile scorgere qualsiasi intenzione non descrittiva, non narrativa, par quasi che le cose si siano, magari in proporzione di miniatura, portate ad un loro divino svolgersi automatico e perfetto.

Nel canto VIII Ruggero uscendo dal regno di Alcina viene inseguito da un servo con un girifalco, un cavallo, un cane, una bacchetta: elementi fissati con una lucidità in apparenza descrittiva, in realtà destinata a individuarli e illuminarli con la massima evidenza per quando funzioneranno con bizzarria suggestiva a un ritmo eccitato a creare un'aria metafisica e irreali. Infiniti particolari confermano, nel corso di questo episodio alla Piero di Cosimo, questo metodo di incanto ottenuto con mezzi individuati come estremamente realistici e poi trasvalorati nella creazione di una musica agevole e superiore, mossa da cose e gesti magici nella loro apparenza piú naturale. Gesti rapidi che scatenano un ritmo turbinante e gesti che placano improvvisamente ogni movimento come il sorridente finale:

Spinge l'augello: e quel batte sí l'ale,
che non l'avanza Rabican di corso.
Del palafreno il cacciator giú sale,
e tutto a un tempo gli ha levato il morso.
Quel par da l'arco uno aventato strale,
di calci formidabile e di morso;
e 'l servo dietro sí veloce viene,
che par ch'il vento, anzi che il fuoco il mene.
[...]

Quel se gli appressa, e forte lo percuote;
lo morde a un tempo il can nel piede manco.
Lo sfrenato destrier la gropa scuote

tre volte e piú, né falla il destro fianco.
Gira l'augello e gli fa mille ruote,
e con l'ugna sovente il ferisce anco:
sí il destrier collo strido impaurisce,
ch'alla mano e allo spron poco ubidisce.
[...]

Levò il drappo vermiglio in che coperto
già molti giorni lo scudo si tenne.
Fece l'effetto mille volte esperto
il lume, ove a ferir negli occhi venne;
resta dai sensi il cacciator deserto,
cade il cane e il ronzin, cadon le penne,
ch'in aria sostener l'augel non ponno.
Lieto Ruggier li lascia in preda al sonno.
(VIII, 6, 8, 11)

E una volta che si è scoperto sotto la superficie della musica ariostesca il metodo che la tende nelle sue pieghe piú riposte e realizza questo tono di soprarealtà, nei casi piú evidenti che potrebbero anche confinare con fantasie piú azzardate e poco significative, se ci si vuol mantenere nel giudizio di una serenità facile e descrittivistica, l'attenzione a questa alta operazione fantastica scopre ovunque una poetica in atto che, tranne momenti di sutura, controlla e giustifica ogni movimento della ricca sinfonia ariostesca, di quell'accordo di colore e musica in cui la misura suprema non è affatto la «bella natura», in sé e per sé, la bella proporzione fine a se stessa. Che anzi anche nell'episodio citato l'uso della deformazione ci indica bene come l'Ariosto sia lontano da forme illustrative e descrittive e si distacchi da ogni «bello verosimile» in favore di una linea vitale e tutta ritmo colorito.

Si rilegga il verso 6 della quarta ottava del sopra citato canto «cavalcava un ronzin non troppo adorno», in cui nel ritmo un po' claudicante e comico è chiara l'intenzione di un rallentamento anche nell'immagine ambigua e allungata, bizzarra e pur non sfocata che par corrispondere a ciò che nella pittura quattrocentesca è la deformazione. La deformazione (cioè la riprova piú sicura in mondi perfetti della libertà dell'artista dalla pretesa copia della natura, l'alterazione di misure comuni non per trovata intellettualistica ma in rapporto a misure piú intime che nei grandi non mancano di legare in profondo col senso piú concreto della realtà) si avverte nell'Ariosto anche dove egli sembra esaminare accademicamente un nudo od un oggetto, sí che perfino un verso apparentemente descrittivo come:

quello ippogrifo, grande e strano augello
(VI, 18, v. 1)

fa vedere all'occhio esperto un che di favoloso e di enorme, di deformato, che risulta dalla posizione staccata e quasi goffa, rallentata dalle parole.

Naturalmente, allo stesso modo che la deformazione del volto della Primavera botticelliana ha un significato piú alto, nei limiti del naturalismo rinascimentale, nella sua solidità lontana dalle fantasticherie, di certi azzardi postromantici, i segni del distacco ariostesco son poco vistosi e sfumano spesso in intonazioni popolarresche, in lentezze da cantastorie in cui il favoloso, soprareale di alta classe può essere scambiato per puro canto di facile fiabesco, di gustosa cantilena:

grandi eran l'ale e di color diverso,
e vi sedea nel mezzo un cavalliero.
(IV, 5, vv. 1-2)

Un altro mezzo di distacco dalla piatta realtà adoperandone un lato ed esaltandolo a pretesto di creazione fantastica si ha nell'uso ariostesco di colori puri fortemente distinti e rilevati oltre un semplice gusto pittoresco, come entità superiori e metafisiche:

dove toccò, sempre in vermiglio tinse
l'azzurro, il verde, il bianco, il nero, il giallo.
(IX, 70, vv. 5-6)

E le stesse iperboli che a volte possono sembrare un annuncio di secentismo o un puro gusto di caricatura collaborano in realtà a questa operazione di distacco che scopre la sua assenza quando l'Ariosto decade a ripetitore di luoghi comuni petrarchistici. D'altra parte bisogna sempre insistere sul risultato di questo distacco, di questo incanto naturale, sulla sua lontananza da puro calligrafismo e da semplice gusto burlesco o paradossale, e comunque da una rigidità intellettualistica. Si pensi alla leggerezza con cui gesti di magia si fanno sorridenti e semplici e sembrano perfino agevolare la nostra modesta fortuna fisica, ampliare in un respiro senza limite i desideri umani di un prolungamento della realtà in possibilità di sogno libero, ma concreto come la realtà:

Tosto che 'l ladro, o sia mortale, o sia
una de l'infernali anime orrende,
vede la bella e cara donna mia;
come falcon che per ferir discende,
cala e poggia in uno atimo, e tra via
getta le mani, e lei smarrita prende.
Ancor non m'era accorto de l'assalto,
che de la donna io senti' il grido in alto.
(II, 38)

Impressioni fantastiche e soprareali di salti, di voli seguiti come una realtà fisica superiore alla nostra, ma non opposta, pervasa dallo stesso colore (il tono del «naturale meraviglioso» individuato dalle ricerche romantiche

culminate nelle formule di Momigliano e Ambrosini) di concretezza che nessun «realista» saprebbe ottenere:

Orlando non risponde altro a quel detto,
se non che con furor tira d'un piede,
e giunge a punto l'asino nel petto
con quella forza che tutte altre eccede;
et alto il leva sí, ch'uno augelletto
che voli in aria, sembra a chi lo vede.
Quel va a cadere alla cima d'un colle,
ch'un miglio oltre la valle il giogo estolle.
(XXIX, 53)

Ad esempio massimo di questa liberazione dal mondo sensibile per la creazione di un sopramondo di perfezione musicale e pure caldo di sensibilità, lieve di una leggerezza insieme soprareale e non astratta, non allucinata, di questo incontro sublime di un metodo attento e di una sensibilità concretissima, ricca di esperienza vitale, è l'episodio del Silenzio con la sua introduzione di prologo in cielo e la scoperta della Discordia col suo surrealistico vestito.

In quel grande episodio il tono fra burlesco e furbesco non deve ingannarci (la fiaba è uno dei mezzi ariosteschi, ma da sola può diventare spesso più un limite che una conquista o il modulo di una musica più abbreviata, a sua volta rilevata quando la fiaba è irrorata dalla musica più generale dell'*Orlando*), perché la grandezza di questo regno del Sonno è tutta nella sua impalpabile e pur solida continuità, nella sua liberazione in una suggestione di soprasensibilità che continua e liricizza la sensibilità più ordinaria. In cui vivono i due vivaci simboli di questo metodo poetico, l'Oblío e il Silenzio, il primo come affetto da una intima disgregazione che lo pervade fino all'azione automatica e maniaca, consistente nel tenere lontano chiunque, il secondo rappreso in quei due particolari che aprono una grande ala di silenzio quasi sua voce e suo colore. Anche l'Angelo che parla «pianamente» all'orecchio del Silenzio è pervaso da questa magia soprareale e sensibile, e nel suo discorso stesso il ritmo si adegua, è lieve, le parole vengono soffiate, la suggestione accresciuta da un altro «chetamente», raccomandazione logicamente inutile, per fare agire indisturbato questo miracolo di liberazione dal mondo comune che prosegue poi nella 97 (XIV). Dentro la nebbia un mondo sonoro, ai suoi limiti un incanto che lo rende muto come un acquario:

facea girare un'alta nebbia in volta,
et avea chiaro ogn'altra parte il giorno;
e non lasciava questa nebbia folta,
che s'udisse di fuor tromba né corno [...].
(XIV, 97, vv. 3-6)

Resa perfetta di soprareale con utilizzazione di impressioni sensibili che

può giungere fino al fantastico riassunto di una grottesca dissociazione di udito e vista:

Le campane si sentono a martello
di spessi colpi e spaventosi tocche;
si vede molto, in questo tempio e in quello,
alzar di mano e dimenar di bocche.
(XIV, 100, vv. 1-4)

Naturalmente questo metodo poetico, che si innalza alla tensione di una linea vibrante anche nelle parti più solenni e riposate del poema e non esclude affatto la potente vita di sublimati sentimenti, ha i suoi limiti in certi giuochi troppo preziosi, quasi ghiribizzi e rabeschi non incoerenti con il tessuto generale ma troppo calcati e rilevati in una prova eccessiva di abilità: pericoloso indice di uno stilismo di altissima classe, ma fine a se stesso nella sua squisitezza quasi gotica.

Così nella descrizione dell'assalto di Parigi, prima che si inizi la robusta sinfonia di Rodomonte, zampilla ad un tratto un giuoco preziosissimo anche se in perfetta simpatia con l'aria festosa di un primo movimento eccitato e marziale:

I cerchii in munizion non son rimasi,
che d'ogn'intorno hanno di fiamma il crine:
questi, scagliati per diverse bande,
mettono a Saracini aspre ghirlande.
(XIV, 112, vv. 5-8)

L'Ariosto è stato colpito dalla luce che poteva svilupparsi dalle teste dei Saraceni fantasticamente inghirlandate da questi strani cerchi di fuoco gettati dagli assediati e certo l'effetto è quanto mai gustoso e tutt'altro che stonato nel contesto (né si pensi a condannare questi momenti come parentetici e indugio in vista di una compattezza narrativa), ma su questa strada autenticamente ariostesca ci si può spingere ad un eccesso di giuoco stilizzato.

Così nel XIII alle ottave 38-39 assistiamo ad un miracolo di virtuosismo stilistico, di superamento di ogni interesse di pietà in attenzione lucida che può degenerare in forme di realismo magico troppo autonomo ed insistente o in fregi troppo abbondanti e preziosi:

A chi 'l petto, a chi 'l ventre, a chi la testa,
a chi rompe le gambe, a chi le braccia;
di ch'altri muore, altri storpiato resta:
chi meno è offeso, di fuggir procaccia.
Così talvolta un grave sasso pesta
e fianchi e lombi, e spezza capi e schiaccia,
gittato sopra un gran drapel di biscie,
che dopo il verno al sol si goda e liscie.

Nascono casi e non saprei dir quanti:
una muore, una parte senza coda,
un'altra non si può muover davanti,
e 'l deretano indarno aggira e snoda;
un'altra ch'ebbe piú propizi i santi,
striscia fra l'erbe, e va serpendo a proda.

O come nel IX, in cui la lancia di Orlando si trasforma in uno spiedo aggravato di fantocci e il tragico si scioglie in un familiare disegno scherzoso di una mirabile facilità:

Il cavalier d'Anglante, ove piú spesse
vide le genti e l'arme, abbassò l'asta;
et uno in quella e poscia un altro messe,
e un altro e un altro, che sembrâr di pasta;
e fin a sei ve n'infilzò, e li resse
tutti una lancia [...].
(IX, 68, vv. 1-6)

È chiaro che una certa sazieta può nascere da un eccesso di questi alti esercizi e che, con le debite distanze, si pensa sul piano del poema quasi a supremi risultati di cartone animato, di grottesco piacevolissimo piú che ai toni orlandeschi piú raggiunti.

Quando, presa coscienza della ricchezza dell'arte ariostesca e della sua «coscienza» per nulla innocente, penetriamo nel mondo dell'*Orlando*, ci sentiamo attratti in un viaggio che si svolge complesso e vario in uno spazio e in un tempo di originalissima dimensione: come ho già accennato nel capitolo precedente, spazio illusorio e pur non cartaceo, fatto di misure gigantesche e di lontananze rapidamente raccorciate, cui collabora un tempo ora fugace ora rallentato, intimo alla libertà della memoria e pure chiaro e fluido come la divisione delle giornate reali.

La geografia del viaggio ariostesco è ricca e sfumata, a volte preciso paradiso naturalistico come il giardino di Alcina, a volte favolosa nostalgia di una Europa medioevale che all'Ariosto veniva dall'epopea cavalleresca: le brume settentrionali, i deserti aridi della Spagna, la dolce terra di Francia. Atmosfera romanza che porta il suo fascino speciale nella chiara serenità rinascimentale, la sua natura di presupposto della formazione fantastica dell'uomo moderno, di riferimento sicuro ai sogni, al bisogno di errare e di evadere; atmosfera che collabora suggestivamente con il paesaggio ariostesco che il poeta evoca con estrema semplicità, ma su misure soprareali mai pretendendo di farne un protagonista dichiarato del poema. Non insiste cioè a definirlo come autonomo e, anche quando siamo di fronte a paesaggi precisi e definiti (l'isola di Alcina, il castello di Atlante), essi non ci vengono imposti mai come fine ultimo di una descrizione, ma sono sempre pronti a sfarsi, a dileguare in quella specie di carta geografica fantasiosa e non grottesca che

rende favolosi gli spazi, le proporzioni della terra pur nutrendosi di un senso caldissimo di spazio vissuto, di aria impastata di luci, di ombre, di oggetti.

Il paesaggio ariostesco è perciò sempre intonato nella sua varietà: a volte assume l'aria di un volo sulla carta animato da brama di viaggio, come nel XXXIII (96-101), in cui, dopo le avventure di Ullania, l'Ariosto si sbizzarrisce per ben sette ottave in un rapido raccorciamento di distanze punteggiate di nomi in un elenco sempre più denso, gustoso per i nomi italianizzati e più per lo sfogo esuberante di questo vagare senza scopo immediato. A volte invece tutto si riduce ad un brevissimo accenno che supera il puro gusto pittoresco in più larghe prospettive e in valore musicale.

Nomi esotici adoperati con estrema familiarità come se quel mondo sterminato fosse percorribile in poco tempo (e il tempo stesso è del tutto approssimativo sí che avventure brevissime non vengono circoscritte e si allungano in un tempo indeterminato: «una» sera, «un» giorno e lunghi viaggi si puntualizzano potentemente), geografia che è motivo di continua freschezza per la poesia ariostesca nel suo continuo dislocarsi in ambienti diversi che agiscono a sollecitare il ritmo della fantasia, a caricarlo di nuovi moti e di nuove suggestioni ed arricchendosene in un'unica atmosfera avventurosa e serena.

A volte i paesaggi fluiscono in movimento (e questa è la loro giustificazione più naturalmente musicale), a volte si coagulano brevemente non in quadri a sé stanti, ma in giri più calmi che funzionano da preludio a scene più mosse.

Cosí nel VI (35), il paesaggio fiabesco ed orientale del castello di Alcina che precede la gioiosa pesca e l'avventura di Astolfo:

E come la via nostra e il duro e fello
destin ci trasse, uscimmo una mattina
sopra la bella spiaggia, ove un castello
siede sul mar, de la possente Alcina.
Trovammo lei ch'uscita era di quello,
e stava sola in ripa alla marina;
e senza rete e senza amo traeva
tutti li pesci al lito, che volea.

Ed anche nelle famose quattro ottave del VI (20-23) in cui si presenta per la prima volta il paradiso alcinesco, in quel paesaggio quasi troppo dolce, quasi di una raffinatezza polizianesca resa più sinfonica e più matura, dopo la presentazione emblematica del nuovo motivo naturalistico

(colte pianure e delicati colli,
chiare acque, ombrose ripe e prati molli)
(VI, 20, vv. 7-8)

e la pienezza delle due ottave centrali, nell'ultima, dopo le agili manovre di

Ruggiero, il paesaggio dell'isola riappare con tanta maggiore suggestione in una potenza essenziale resa con accenti piú lineari e puri:

poi lo lega nel margine marino
a un verde mirto in mezzo un lauro e un pino.
(VI, 23, vv. 7-8)

Dopo la profusione vegetale di prima, quei tre alberi, mirto, lauro e pino, sono come dei colori puri che ci permettono una distinzione maggiore di tutto il quadro su quello sfondo di mare con una prospettiva piú profonda e meno sfumata.

Nel senso piú sottile del paesaggio non mancano brevi idilli con un maggior limite di rabesco autonomo e prezioso, ma quasi sempre il loro valore rifluisce nel ritmo generale che supera ogni possibile chiusura calligrafica (vd. XI, 45), e il pittoresco è quasi sempre colto con estrema rapidità, senza compiacenza di esercizi descrittivi –

Il manigoldo, in loco inculto et ermo,
pasto di corvi e d'avoltoi lasciollo.
(XXXII, 9, vv. 1-2)

– o è superato in musica da simmetrie che insieme sono traduzione del gusto di proporzione rinascimentale ed astrazione stilistica:

Tra duri sassi e folte spine già
Ruggiero intanto invèr la fata saggia,
di balzo in balzo, e d'una in altra via
aspra, solinga, inospita e selvaggia;
tanto ch'a gran fatica riuscia
su la fervida nona in una spiaggia
tra 'l mare e 'l monte, al mezzodí scoperta,
arsiccia, nuda, sterile e deserta.
(VIII, 19);

o serve di accrescimento fantastico di un paesaggio come in questo quadro cui viene aggiunta quasi una nuova dimensione con l'introduzione di una voce (il frinire della cicala) che in un silenzio opprimente di estate meridionale e desertica delinea spazi profondi e soprareali senza decadere in particolare prezioso marinistico:

Percuote il sole ardente il vicin colle;
e del calor che si riflette a dietro,
in modo l'aria e l'arena ne bolle,
che saria troppo a far liquido il vetro.
Stassi cheto ogni augello all'ombra molle:
sol la cicala col noioso metro

fra i densi rami del fronzuto stelo
le valli e i monti assorda, e il mare e il cielo.
(VIII, 20)

In questi paesaggi così diversi (da quelli meridionali ed orientali come la bellissima immagine di Damasco da Gentile Bellini, a quelli di un Nord burrascoso che prevarrà nei *Cinque Canti*) e pur così unitari nella loro generale funzione di musica, agiscono dei personaggi, delle individuate figure poetiche. Ma, contrariamente alla impressione comune suggestionata da un canone critico tradizionale, nel *Furioso* i personaggi non vivono una loro vita separata e drammatica né stanno a prestar nome a precisi sentimenti, a velleità dell'autore, quanto piuttosto vivono della linea generale del poema rifuggendo da uno stacco di oggettiva individualità, immedesimandosi con i paesaggi, con le avventure.

Si può anzitutto facilmente dimostrare come i personaggi ariosteschi siano lontanissimi da una rigida coerenza che li isola e li renda riconoscibili nel ricordo come «persone» al di sopra di quella musica in cui fungono da nuclei di incontri, di pretesti per le avventure della fantasia sulla linea del ritmo vitale. Angelica, ad esempio, è una figura assai vaga, la «bella donna», una forma di femminilità, di bellezza che scatena fughe e inseguimenti, ma che poi nell'episodio di Medoro appare tenera e materna per poi improvvisamente scomparire in maniera grottesca e senza il minimo interesse da parte del poeta a giustificare i trapassi e le offerte di questa figura. Al poeta bastava una prima intuizione (una forma di bellezza, suprema, meta di «brama» e quindi di avventure, di movimenti musicali) e subito cominciava ad arricchirla, a svilupparla non psicologicamente, non drammaticamente, ma musicalmente, poeticamente secondo il tema dominante.

Così quegli spunti di paura femminile, di astuzia, di egoismo, di vanità che coesistono con la grazia del suo riposo nel bosco fiorito, pur così concreti ed umani, non sono dati di un carattere da legare tra loro in una coerenza psicologica, ma sono inizi di svolgimenti fantastici, di avventure poetiche.

Anche in Orlando a volte c'è solo il «conte», il magnanimo paladino chiuso nella sua severa missione, nella sua amarezza di uomo superiore, a volte il pazzo scatenarsi di una mostruosità senza limiti, a volte una figura comica che provoca giuochi, rovine gustose, morti acrobatiche.

Così i personaggi più curati da un punto di vista drammatico, come Bradamante, sono quelli più sbiaditi e grigi, persi in quelle lamentazioni che sono i passi più brutti del poema e che, per sovrapposizione intellettualistica, vorrebbero essere invece momenti di sviluppo e di approfondimento drammatico, sul tipo della Fiammetta boccaccesca. Anzi queste lamentazioni psicologiche e retoriche sono spesso il segno dell'affievolirsi della ispirazione ariostesca dopo momenti di più alta intensità in cui la massima forza umana vive per farsi poesia senza residui.

Spesso i lamenti sono esercizi petrarchistici da ricollegarsi all'esperienza

delle *Liriche* e costituiscono pezzi di letteratura di alta scuola, e spesso ad ogni modo indicano la copertura dell'assenza di piú seria poesia, il cedere dell'ispirazione piú forte proprio nel prolungarsi innaturale, antiariostesco di una maggiore tensione sentimentale, di un maggiore impegno. Si pensi ad Olimpia (figura anche questa assai diversa come «persona» nei due episodi), alla grande scena dell'abbandono e al precipitare della musica nelle lunghe ottave in cui l'Ariosto diluisce querimonie che tendono semmai al melodrammatico, al canoro (X, 25-33), mentre, ben lontano da una indifferenza calligrafica, l'Ariosto maggiore costruisce la sua umanità piú viva in una specie di sopramondo anche di sentimenti profondi ma distaccati da un semplice calco di processo psicologico, sostituito da una coerenza di visione e di musica in cui la passione, l'amore vitale si sono tutti fusi.

Esperienza e intelligenza psicologica profondissime (si ricordino i presentimenti di Fiordiligi nel XLI, «e questa novità d'aver timore / le fa tremar di doppia tema il core», XLI, 33, vv. 7-8) sono superate, adoperate per quel calore che esse possono portare, non per una deduzione attenta e conseguente di caratteri.

Perché non la linearità di un atteggiamento psicologico stava a cuore all'Ariosto, ma la presentazione di densi umani pretesti di vita fantastica e musicale per la quale egli adopera, ove riescono utili, anche dati psicologici mai fine a se stessi o parte di una descrizione obbiettiva. Come avviene nel grande episodio della pazzia di Orlando (che Casanova declamava piangendo!), in cui elementi drammatici e psicologici contribuiscono ad una sinfonia possente che erompe in gridi, in moti solenni e tetri, e, solo quando Orlando parla e si lamenta, decade a teatro, in senso melodrammatico. Brevi e potenti sono i movimenti lirici piú nutriti di drammaticità, intolleranti di uno svolgimento che si fa poi inevitabilmente melodrammatico proprio perché tende anche nel suo decadere ad una approssimazione musicale.

«Quanto cuore aveva l'Ariosto», disse il De Sanctis³ per l'episodio di Zerbino, ma in realtà occorre dire: che forza poetica intera, indivisa! Ché anche in quell'episodio (XXIV, 76-87) tutta la forza passionale di quelle poche ottave è cosí evidentemente lirica che solo cosí la sua presenza si afferma e si supera, pronta a decadere dove si scende al descrittivo, al particolare psicologico. È dove il ritmo crea il mirabile inizio

(Cosí, cor mio, vogliate (le diceva),
dopo ch'io sarò morto, amarmi ancora),
(XXIV, 78, vv. 1-2)

il tessuto logico psicologico è assai debole e noi siamo indotti a non pensare al discorso quanto a lasciarci riempire dall'emozione che nasce dai vari nuclei poetici.

³ *Lezioni zurighesi* cit., p. 187.

È dunque alla musica che tutti i mezzi espressivi dell'Ariosto tendono, alla continuità di una sinfonia varia, ricca di motivi, libera di pesantezze contenutistiche e problematiche, trionfo assoluto di quell'amore di una perfezione calda, di un sopramondo non astratto e platonico, di un ritmo puro e non schematico che è alla cima della poetica ariostesca. Quando si adoperano la parola musica o la parola «visione» per la poesia, si può fare un implicito paragone con altre arti, spesso arbitrario (le applicazioni che non mancano delle teorie wölffliniane ad esempio) e ricercato per sfuggire ad una difficile precisazione nel proprio campo specifico, ma è certo che nel caso dell'*Orlando* la parola musica indica, proprio con l'aggiunta di visione, la natura vera di una poesia che non tende tanto a concentrazioni liriche in «parole» o a vasti tessuti narrativi sentimentali, drammatici, ma ad un fluire colorito di ritmo con l'asservimento di ogni altro elemento fantastico ad effetto di sviluppo sinfonico a cui l'apparente effetto narrativo soggiace colle sue brusche interruzioni, con le sue riprese (mascherate come ironica e gustosa imitazione dei cantastorie), che sono in realtà temi ritornanti con un ordine che non è logico (secondo Carducci e Panizzi), ma evidentemente musicale. Ed è perciò che la famosa «ottava d'oro» non deve essere sentita troppo isolatamente: essa è certo dotata di quell'incanto che una misura base sapeva assumere nei classici, ma in realtà l'Ariosto ha asservito quella unità metrica al rapido svolgimento della propria linea che si arricchisce di quella caduta e di quella ripresa che c'è fra la chiusa e l'inizio di due ottave e spesso ne ha superato i limiti anche sintatticamente quasi a provare che la sua regolarità era intima, capace di spezzarsi e costretta solo ad una multiforme varietà di movimenti che l'ottava inquadra e raccoglie nella sua apparente monotonia.

Perciò l'attenzione dell'Ariosto non si restringe alla parola o al verso, ma si distese nella linea melodica in cui parole e versi soggiacciono ad una fluida unità che non cerca luci isolate in isolate espressioni.

Vi sono poeti per cui ogni parola è un poema e testimonia il loro sforzo ad esaurirvi tutte le proprie capacità; vi sono poeti per cui la parola è inizio di un getto sensuale e irriflesso; ma vi sono poeti come l'Ariosto per i quali l'impasto musicale è così compatto e continuo che le parole, pur mantenendo la loro evidenza, aderiscono completamente ad un movimento senza ambizione di un loro rilievo se non nel ritmo a cui collaborano.

Continuità musicale che è stata avvertita implicitamente anche da tutti i critici che hanno affermato l'agilità ariostesca, quel divino prendere, interrompere, riprendere i diversi motivi senza la minima durezza e senza l'apparenza di un calcolo compositivo di temi celato in un volubile giuoco di fantasia.

Così anche i momenti narrativamente importanti vengono a celarsi in frasi senza pretesa, senza sottolineatura, vive veramente nella loro misura musicale che trasforma ogni processo psicologico o narrativo in processo di porzioni nuove anche se soffuse della tenera aria della naturalezza.

Per esempio quando Pinabello induce Bradamante ad affidarsi alla pertica

che egli tenderà nell'abisso, pronto a lasciarla cadere, tutta la vita di quella compiacenza delittuosa sembra ridursi alla semplice parola «sorride» che già ha una intensità di colore e di suono piú che di drammaticità, ma poi fluisce nell'agevolezza di tutta la frase in un suono nativo e semplice che lega al sorriso la spontaneità incantata con cui Pinabello compie il suo gesto:

Sorride Pinabello, e le domanda
come ella salti; e le man apre e stende,
dicendole [...]
(II, 75, vv. 5-7)

Che tutto si risolva in musica, che ogni altro valore sia funzionale, come funzionale, anche se preminente, è lo stesso valore pittorico, visivo (colore e linea in movimento di musica), si potrebbe provare in ogni modo con esempi di sequenze, di ottave, d'interi canti.

Come si giustifica, per esempio, la struttura del I canto se non musicalmente? Quella fuga di Angelica in cui ogni novità narrativa serve non tanto a destare l'interesse quanto a provocare nuovi movimenti, nuovi ritmi piú accelerati o piú spianati, come ugualmente si giustificano tutti gli improvvisi cambiamenti di «filo» che narrativamente disturberebbero se non avessero il valore di cambiamento di tema al momento in cui esso decade o al momento in cui il sopraggiungere di un nuovo tema complica ed arricchisce la musica generale portandole nuovi toni e nuovi colori.

E la stessa giustificazione regge cosí l'ampia costruzione di un canto come gli scherzi brevi e squillanti quali la bufera del canto II (28-30) o le larghe pause di apparenza descrittiva in cui (ad esempio II, 34-35) immagini, proporzioni ritmiche contribuiscono a creare una melodia ricca di direzioni anche visive, ma viva piú nei particolari religiosi dell'accordo che ne crea fra rallentato e smagato: non pittoresco ed idillico come avverrebbe se l'intento fosse descrittivo, non emotivo come avverrebbe se l'Ariosto curasse effetti narrativi e drammatici. E chi guardi piú da vicino entro l'ottava, entro il verso, trova una cura minuta di estrema sapienza fonica e al di sopra di una semplice mimesi di «armonia imitativa»; a cui qualche volta l'Ariosto potrebbe perfino indulgere per effetti bizzarri e grotteschi come nel canto III, 8, in cui la musichetta tra misteriosa e comica della maga Melissa è preparata proprio da un verso pieno di note scherzose in un andante maestoso: «un picciol uscio intanto *stride e crocca*», con le due ultime parole ridotte a piacevole effetto di suono comico.

Nella musica continua e varia del poema hanno una funzione speciale le sentenze iniziali (posteriori ai canti relativi, secondo la constatazione del Debenedetti) che sembrano portare in una luce piú ambigua il tono morale delle *Satire*, ma che in realtà servono proprio a rinsaldare ancor piú l'unità non esteriore del poema con la loro musicalità di saggezza fra scherzosa e solenne, a preparare in una esclamazione piú ampia la melodia che poi

s'incanala in serrati movimenti, a precisare con un impegno tutto risolto e perciò non moralistico il senso della dialettica armonia della vita legato al ritmo vitale che anima la musica ariostesca.

E una importanza particolare hanno vicino alle avventure centrali, ai temi fondamentali, quelle numerose «novelle» che vengono ad inserirsi nel corso del poema con un'abbondanza che fa ripensare all'uso cervantesco nel *Don Quijote*.

Queste novelle, che potremmo estrarre solo per polemica contro chi vede unicamente la linea del racconto e l'importanza dei personaggi principali come in un ordinario schema di romanzo di secondo ordine, meritano una attenzione che di solito non viene loro concessa appunto per il preconetto di una loro secondarietà e quasi di una loro minore serietà rispetto alla trama centrale considerata da un punto di vista tradizionale che non manca neppure nella considerazione di un Ariosto come narratore.

In esse anzitutto confluisce con trapasso più circostanziato la «sapienza» ariostesca, specie la sapienza amorosa che non volendo creare una precettistica o una casistica (il che non avviene precisamente nemmeno nelle sentenze iniziali che semmai vivono dell'agevolezza con cui un problema morale vi appare comunque risolto), si trasforma in pretesti più determinanti di brevi ritmi concisi e serrati. Nessuna idea romanzesca a sostenere la musica che in sostanza segue lo stesso libero ritmo fantastico anche in quelle apparenti confluenze romanzo-moralità che potrebbero far sentire nella novella di Marganorre la soprastruttura artistica di una condanna del misoginismo o nell'episodio di Olimpia quella di una condanna del tradimento coniugale.

Ma qui la poetica ariostesca pare indulgere ad un lavoro più minuto e quasi miniaturistico, alla ricerca di ritmi più raccorciati, di movimenti più leggeri e affrettati, di sentimenti stilizzati in tutta la loro complessità e in cui pare rifugiarsi più autonomo quel gusto tra melodrammatico e fiabesco che l'Ariosto supera di solito nello stesso volo della sua fantasia, del suo viaggio e nel vento sano e robusto di movimenti più larghi e meno preziosi.

Certo nelle novelle c'è anche un'esteriore funzione narrativa; come nella novella di Fiammetta narrata prima della morte di Isabella si potrà vedere l'intento di far risaltare la sublime fedeltà della donna gentile dopo l'affermazione dell'infedeltà di tutte le donne o meglio di far sbocciare quell'atto generoso dal pieno della leggerezza ed istintività della vita. Ma più evidente ragione di vita è il loro carattere di distinzione più preziosa di motivi con la loro aria quasi da *Chartreuse de Parme*, con le loro figurine sottili, con i loro paesaggi scarnificati come nelle novelle di Norandino, del giudice Anselmo o di Marganorre.

Alla lettura, ad esempio di quest'ultima (canto XXXVII), si sente subito chiaramente come la vasta musica orlandesca ha qui qualcosa di più angusto e di estremamente raffinato e che la precisione ariostesca tende a bordature più sottili, a inquadrature più minute e calligrafiche, a un procedere meno aereo e più gustoso nella sua miniaturistica incisività e nel suo breve grido melodrammatico, nella sua minuscola scenografia:

Con gran silenzio fece quella notte
seco raccor da vent' uomini armati;
e lontan dal castel, fra certe grotte
che si trovan tra via, messe gli aguati.
Quivi ad Olindro il dí le strade rotte,
e chiusi i passi fur da tutti i lati;
e ben che fe' lunga difesa e molta,
pur la moglie e la vita gli fu tolta.
(XXXVII, 55)

La novella «truce», ricca di scene lugubri –

come vittime, tratte ai cimiteri
dei morti figli, e di sua man scannate.
(XXXVII, 84, vv. 3-4)

– e di decisioni quasi machiavelliche, è tutta portata in questo ritmo breve in cui le immagini stesse coerentemente si impiccoliscono in limiti chiari, in orli secchi e frizzanti, ed ogni floridezza si fa fragile e sottile (gli stessi nomi Olindro, Tanacro, Cilandro, Drusilla sembrano deformazioni volute di floridi nomi teatrali verso un sapore piú acidulo), collaborando a questa musica che ha un altro nitido esempio nella parte piú novellistica dello stesso episodio di Olimpia:

Io dietro alle cortine avea nascoso
quel mio fedele; il qual nulla si mosse
prima che a me venir vide lo sposo;
non l'attese che corcato fosse,
ch'alzò un'accetta, e con sí valoroso
braccio dietro nel capo lo percosse,
che gli levò la vita e la parola:
io saltai presta, e gli segai la gola.
(IX, 41)

Si avvertono quasi movimenti di opera buffa e di miniatura lucida e tagliente e il gusto di ritmi rapidi e abbreviati farebbe considerare le «novelle» quasi come le predelle in cui l'artista cinquecentesco scarica il suo amore di narratore, se poi non sentissimo la coerenza meno gerarchica che lega gli episodi accennati alla grande linea del poema, alla sua unica avventura di «inchiesta», di viaggi, di ritmo vitale.

Uno studio particolare sulle tre edizioni e sugli autografi e cioè su «come lavorava l'Ariosto»⁴, sulla elaborazione minuta successiva alla prima edizio-

⁴ È il titolo dell'ottimo articolo con cui G. Contini recensì il saggio di S. Debenedetti sugli autografi dell'Ariosto («Testi inediti e rari», I, collana del «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, 1937). Poi in *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947²,

ne, confermerebbe sostanzialmente ed animerebbe di testimonianze insistenti queste linee generali e vedremmo come il poeta anche nel rifacimento di un singolo verso mirava non ad una semplice illuminazione o precisazione classicistica di resa realistica (e anche se spesso le sue erano correzioni linguistiche ciò non era fatto in omaggio ad una semplice ansia di purismo rinascimentale, piuttosto per coincidenza di una organicità espressiva con una necessità di eliminazione di quanto anche all'orecchio attento doveva in quel nuovo piano apparire stonato), ma più generalmente ad un riconoscimento della sua intenzione verso un mondo di nuove proporzioni e di perfetta coerenza, verso un alleggerimento fantastico contemporaneo ad una sensibilizzazione sempre più concreta e vitale. Sin dal nuovo inizio trionfale, sereno, agevole che sostituisce il più contorto e duro

Di donne e cavallier gli antiqui amori
le cortesie ecc.⁵

delle edizioni '16 e '21, ogni sostituzione mira a rendere più continuo il tessuto musicale e ad arricchirlo di suggestioni non tanto nel senso narrativo e immaginativo quanto proprio nella sua capacità di suono colorito, di alleggerimento del ritmo soprareale e semplice. Il fantastico non diviene come potrebbe apparire a prima vista più superficiale, più raffaellescamente uguale⁶, ma più sollevato e disteso come certe goffe durezze delle prime edizioni si trasvalorano nelle deformazioni ampie, smisurate che abbiamo notato in principio.

– Che dirai tu se subito ti giugno? –
E gli spinse l'augel ch'egli avea in pugno.
Quel augel vien con tal prestezza d'ale [...]

diceva in VIII, 5-6 e nel passo corrispondente del '32 tutto si è fatto più mosso, più ritmato e più sciolto:

– Che dirai tu se subito ti fermo?
se contra questo augel non avrai schermo? –
Spinge l'augello: e quel batte sí l'ale [...].

E alla 8 dello stesso canto mentre nella edizione del '16 si trovava

pp. 309-321.

⁵ Per le varianti delle diverse edizioni ci rifacciamo all'ediz. dell'*Orlando Furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960. Per quanto riguarda il primo verso, l'ediz. del '16 ha *li*, che solo nel '21 diventa *gli*.

⁶ Così può apparire più monotono e patinato: «quando / giunse tra lor, non tenne il brando a lato» (VIII, 3) dell'edizione del 1521 di fronte al corrispondente del '16 «quando / tra lor fu, il brando si cacciò da lato».

e 'l destrier col stridor sí impaurisce,
che né alla man né al spron troppo ubidisce

e nella edizione del '21 eliminando il bruttissimo intoppo del «col stridor» rimaneva il secondo durissimo «al spron», nella edizione del '32 giungeva a questa soluzione apparentemente facile e in realtà tutta divenuta musica:

sí il destrier collo strido impaurisce,
ch'alla mano e allo spron poco ubidisce.

Se la stessa osservazione fatta già dal Debenedetti a proposito degli autografi circa la mancanza di abbozzi in prosa (e la contemporaneità dunque di ispirazione e programma, di fantasma precisantesi e della sua natura ritmica) sottolinea sempre meglio questo carattere di vocazione musicale, lirica, non narrativa o drammatica, piú da vicino il ripudio di precisazioni definitive per precisazioni di armonia e di durata di suono si impone alla nostra attenzione di lettori.

Non che sia assente nelle correzioni ariostesche la preoccupazione della maggiore evidenza del fantasma e dell'immagine, ma questa è rivista sempre piú come immagine in movimento e come colore mai coagulato e gustato a sé, ma come parte di un movimento musicale in cui tende a perfettamente risolversi.

Tanto che si potrebbe azzardare persino un accentuarsi di armonia raffaellesca e di smussamento di punte piú quattrocentesche nel lavoro dell'ultima edizione. Mentre in realtà il metodo non cede a un semplice gusto di fioridezza, ma si fa piú sottile e celato nell'impasto luminoso a cui toglie ogni grumo vetroso, ogni durezza di suoni, ogni intoppo di precisazione troppo logica o narrativamente prosastica.

La cura di armonia e di suggestione che presiedeva alla creazione del capolavoro dell'ottava 80 del canto XXII (nelle ed. '16 e '21, XXIV nella ed. '32) con il suo paragone della bocca languida e la rosa (paragone che supera lo schema tradizionale in un originalissimo movimento di immagini e musica), nell'ultima edizione ha colto il suo «tono», ha realizzato pienamente in uno dei punti piú alti della poesia ariostesca la sua poetica quando ha sostituito il verso 6 che suonava

impallidisca in la siepe spinosa

con quello definitivo:

impallidisca in su la siepe ombrosa.

Ebbene è qui evidente che il processo di rielaborazione interna compiuto dall'Ariosto nell'intenzione di illuminare i punti piú opachi del poema tende in questo caso non solo ad una immagine infinitamente piú suggestiva e

coerente con le immagini di languore, di idillio elegiaco, di pallore di tutta l'ottava (la «spinosa» era l'immagine piú comune, piú pittoresca e piú esteriore nel senso piuttosto boiardesco di immagini di colore; «ombrosa» porta invece con sé una ricchezza di direzioni di luce e di misurata sentimentalità), ma anche insieme alla soluzione di una durezza in quel magnifico verso che giunto a metà veniva interrotto nel suo fluire dall'intoppo di «in la» e dall'inizio aspro e consonantico dell'aggettivo finale. Tanto piú che la grandezza di tutta l'ottava e specialmente nel paragone consiste appunto nell'accordo di queste immagini di pallore soave con la soluzione musicale a fiotto continuo, a slargo aereo che risolve la sentimentalità addensata precedentemente.

Ricerca di una concretezza e di una dimensione soprareale equilibrata e risolta nel ritmo piú vario e piú agevole che insiste non casualmente soprattutto sui finali delle ottave, dove la tensione accumulata nei primi versi si scarica al di là di una conclusione narrativa e di una mimesi realistica in una accentuazione di musicalità, di suono volante e fluente ben oltre i limiti di un accompagnamento o di un recitativo, arricchendolo spesso di un *enjambement* che spezza il suono troppo battuto a doppio dei versi baciati.

Nella edizione del '16 la strofa 73 del XXIX si chiudeva:

cosí piegar pregando il Pagan puote,
a cui d'amore eran le fiamme note,

e nella edizione del '21 (str. 74 dello stesso canto):

cosí piegar pregando il Pagan puote,
ch'ha le fiamme d'amor per prova note [...].

Ed ecco che nella edizione del '32 (str. 74 del XXXI) tutto si scioglie con minore preoccupazione di complessità logica e con mirabile affabilità e leggerezza:

e seppe sí ben dir, ch'ancor che fosse
sí crudo il re pagan, pur lo commosse [...].

La correzione della edizione del '21 non era evidentemente riuscita ed aveva anzi peggiorato e aggravato il difetto della edizione del '16, e allora l'Ariosto aveva completamente cambiato, ben piú preoccupato della linea musicale che di quella narrativa e psicologica a cui la prima e la seconda versione davano indubbiamente maggiore contributo⁷. Primato concesso alla coerenza di movimento di suoni e colori che si rivela anche in trascuranze e distrazioni dovute alla preoccupazione principale per cui ad esempio, nella

⁷ È da osservare che nel processo di revisione il poeta non torna dalla '21 alla '16 considerando le correzioni della seconda edizione o come definitive o come unica base di ulteriore discussione.

novella di Norandino l'occasione di introdurre il nome di Lucina insieme alla sua qualifica è perduta e il nome compare, narrativamente ingiustificato, per l'esigenza di una migliore resa musicale alla ottava 26.

Naturalmente, specie nei punti di più alta tensione, la preoccupazione musicale non sacrifica altre possibili cure ed anzi coincide anche con i vari momenti di solennità drammatica che non resisterebbe fuori di questa sua superiore realtà e spesso nasce proprio insieme al bisogno di una individuazione migliore del ritmo. Uno dei punti più alti della pazzia di Orlando è l'ottava 111 del canto XXIII (XXI nelle prime ed.): nelle prime edizioni essa cominciava sbiadita e informe:

Piú e piú volte, rilesse quel scritto ('16)

Piú volte e piú lesse e rilesse il scritto ('21).

Nella edizione del '32 il sublime è raggiunto di colpo con una progressione di numeri indicante la tensione sentimentale, ma soprattutto chiaramente mirante ad una precisazione potente del ritmo che prepara lo scoppio del tema della pazzia:

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto [...].

E ugualmente alla 131 il miglioramento della espressione psicologica è legato all'alto grido musicale che nasce nella edizione del '32. Nella edizione del '16:

Egli, al fin stracco, travagliato, e molle
di sudor tutto, poi che non risponde
la lena al sdegno ardente, a l'odio, a l'ira [...].

Nella edizione del '32:

E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,
cade sul prato, e verso il ciel sospira.

Né la famosa ironia ariostesca su cui venne a perdersi tutta la vecchia critica si può isolare nelle rielaborazioni ariostesche come senso a sé stante e spolverino di *humour* intellettualistico, ché il brio di una più vibrante linea funzionale, lo scivolo arguto di certe false unzioni nascono quando da velleità confuse o da piatte espressioni ironiche si passa alla coerenza di ritmi agili e sornioni in cui non le parole, ma i movimenti contano.

Et altri, ch'a cadere andò nel mare,
che quindi era lontan piú di sei miglia,

e che morí per non saper nuotare,
e il corpo si trovò presso a Marsiglia;
altri, ch'un santo lo venne aiutare,
di cui digiunò sempre la vigilia.

Queste considerazioni sul volo fantastico del «garrulo eremita» scagliato lontano da Rodomonte (str. 7 dei canti XXVII e XXIX rispettivamente della prima e della terza edizione) si snelliscono in un movimento saporito e brioso quando le investe un ritmo continuo e sciolto:

et altri, ch'a cadere andò nel mare,
ch'era piú di tre miglia indi lontano,
e che morí per non saper notare,
fatti assai prieghi e orazioni invano;
altri, ch'un santo lo venne aiutare,
lo trasse al lito con visibil mano [...].

E perfino una parola (per quanto le sostituzioni di parole isolate siano significativamente rare) non scompagna la sua nuova presenza da un effetto intenzionale di suono, come chiaramente il senso piú arguto si unisce a un suono piú acuto e sottile in quell'abilissima sostituzione nella terza edizione alla 20 del canto XXIX di «misteri» a «mestieri»⁸.

Ugualmente l'eliminazione di forme troppo prosastiche (come alla 72 del XXVII poi XXIX:

et uccideva e stroppiava con busse
chi, per vietarlo, temerario fusse

trasformato in:

qual lascia morto, e qual storpiato lassa;
poco si ferma, e sempre inanzi passa)

e del pittoresco eccessivo per un'eleganza piú compatta e snella è guidata e giustificata da un raddrizzamento del ritmo, lontano dalle gustosità di tipo boiardesco e dalla semplice grazia lirica polizianesca. Non solo si toglie qualche accenno troppo particolare anche se felice, ma si fa filare la frase come quando, dall'inizio brioso, ma stentato della 36 del VI,

Corron veloci i scrignuti delfini,

⁸ Si noti che le correzioni relativamente piú numerose riguardano le finali delle ottave. Ad esempio nel canto XXVII (poi XXIX) le correzioni di finali d'ottava sono quelle piú numerose: precisamente tredici (2, 14, 19, 22, 23, 25, 38, 41, 58, 60, 61, 62, 72). Ed è ovvia la ragione di questa attenzione particolare.

a bocca aperta segue il grosso tonno,
li capidogli e li vecchi marini [...],

si passa nell'edizione del '32 ad uno dei movimenti piú vividi del poema, animato quasi da un delicato erotizzazione del grottesco mondo marino nelle linee perfette di suoni in simpatia che adeguano questa corsa vogliosa:

Veloci vi correvano i delfini,
vi venía a bocca arta il grosso tonno;
i capidogli coi vecchi marini [...].

Dunque piú che la precisa scommessa di cui parla Contini, l'impresa dell'Ariosto si rivela chiaramente anche alla luce delle sue correzioni per quella audace poetica che al di sopra delle suggestioni letterarie di mondi preesistenti scontate senza superbia da un artista tanto originale quanto aderente al suo *milieu* letterario, nutrita delle piú raffinate ricerche quattrocentesche che culminano appunto in un metodo di nuove dimensioni soprareali, le spiana in visione musicale e costruisce le «entità» umane sul ritmo puro dell'esperienza vitale, leggere, luminose, naturali perché portate in proporzioni perfette e non intellettuali dopo aver perduto il loro peso realistico ed essersi preclusa la via ad una idealizzazione platonica, ad una mimesi simbolica.

Il caso limite dell'*Orlando*, che spesso è apparso gratuita fantasticheria di divino fanciullo o calligrafia senza sostegno vitale (e si è parlato di Rossini quando semmai bisognava parlare di Mozart!), non può discendere così dall'ammirazione generica, dalla cronaca intellettuale delle formule approssimative alla storia del commento non puntuale che le giustifica, se non si risolve nella coscienza di un metodo che ha presieduto alla costruzione di quel mondo poetico in vista di una linea a cui figura e musica collaborano in equilibrio di concreta vita poetica.

Perugia-Roma 1946-47

Storia della critica ariostesca (1951)

Walter Binni, *Storia della critica ariostesca*, Lucca, Lucentia, 1951. Il volume viene ripubblicato invariato in W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto, e altri scritti ariosteschi* cit., con l'appendice *Linee della critica ariostesca dal 1950 ad oggi* di R. Alhaique Pettinelli.

PREMESSA

Una storia della critica ariostesca è sostanzialmente una storia del problema critico dell'*Orlando Furioso*, dato che in quel poema la personalità ariostesca si esprime compiutamente e le altre opere vivono soprattutto in funzione del *Furioso* e intorno a questo idealmente si raccolgono come preparazione ed accompagnamento di esperienze stilistiche e poetiche, come elaborazione di motivi e di toni diversamente vivi in se stessi, ma utilizzati da un punto di vista superiore nella grande poesia del capolavoro. Ed una storia della critica del *Furioso* mira naturalmente soprattutto ad individuare uno sviluppo di posizioni attraverso le quali si assiste ad un chiarirsi ed arricchirsi del problema critico, anche se sarebbe assurdo ed antistorico immaginarsi un procedere sicuro ed omogeneo per scarti di posizioni false e per acquisti di posizioni buone fino alla lucida ed intera epifania del giudizio e della lettura che esauriscano totalmente la realtà e le possibilità di un'opera d'arte.

Si sa bene che la vitalità di un'opera d'arte vera è a suo modo inesauribile e che, per servirci di un'espressione romantica del Quinet, una grande poesia permette ad ogni tempo di scoprirvi sempre nuove bellezze, come la donna rivela allo sguardo dell'innamorato sempre nuovo fascino e nuovi motivi d'amore. Ho tenuto perciò ad affermare una linea di sviluppo del problema critico sempre più consapevole e complesso nelle diverse fasi del gusto¹ entro cui sono giustificabili e vive le intuizioni dei diversi critici, nell'atmosfera coerente e sollecitante di più larghe simpatie o nel fondamentale dissenso insito in una poetica come quella barocca o nelle esigenze razionalistiche della critica del periodo positivisticò.

Per questo lavoro, che nasce dopo un commento antologico ed un saggio ariostesco² e nell'intenzione di un nuovo e completo commento, e dunque anche da esigenze di diretta interpretazione del capolavoro ariostesco e di collaborazione allo svolgimento del suo problema critico, ho utilizzato le indicazioni preziose del profilo crociano *Storia della critica e storia delle critiche particolari* in *Problemi di estetica*³, e del primo capitolo «Un problema

¹ Per una storia della fortuna del *Furioso*, che qui non può essere che implicita e quindi rilevata per rapidi accenni essenziali, si vedano come introduzione a studi più approfonditi i diversi saggi apparsi a cura del Bertoni sulla «Italia che scrive» del 1933.

² *Orlando Furioso e opere minori* (Firenze, Sansoni, 1942); *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto* (Messina, D'Anna, 1947, in cui era già contenuta una rapida presentazione del problema critico ariostesco nel suo svolgimento (pp. 70-90).

³ B. Croce, *Problemi d'estetica*, Bari, Laterza, 1949⁴, pp. 434-439.

critico» del saggio sull'Ariosto⁴, nonché naturalmente la sistemazione abbozzata da Giulio Natali⁵ ed i diversi contributi riguardanti i vari secoli e le rassegne della critica contemporanea citati tempestivamente al loro posto cronologico⁶.

⁴ B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, Laterza, 1927, pp. 7-19.

⁵ G. Natali, *Un po' di storia della critica ariostesca*, «La Cultura», 15 settembre 1922.

⁶ Per la bibliografia ariostesca ci si rivolge ancora al vecchio J. Ferrazzi, *Bibliografia ariostea* (Bassano, Pozzato, 1881), al *Repertorio bibliografico della letteratura italiana* del Prezzolini (New York, S.F. Vanni, 1937-1947), alla bibliografia di N. Evola, pubblicata sul «Leonardo» del 1933 e rifusa nella *Bibliografia degli studi di letteratura italiana* dello stesso (Milano, Vita e Pensiero, 1938). Manca purtroppo una completa bibliografia ariostesca (parlò di un suo lavoro avviato in tal senso G. Avanzi, *Bibliografia ariostesca*, «Nuova Antologia», 1 e 16 luglio 1933). Una piccola raccolta di giudizi di vari critici sul *Furioso* è nell'antologia ariostesca di C. Cordié (Milano, Leonardo, 1942).

I

DAI COMMENTI DEL CINQUECENTO ALL'INCOMPRESIONE DELL'ETÀ BAROCCA

Poche opere poetiche hanno goduto di un favore e di un entusiasmo così spontaneo e generale nella loro epoca come l'*Orlando Furioso*¹, e se la presenza di altri poemi di argomento simile come l'*Innamorato* e lo scadentissimo *Mambriano* poté inizialmente impegnare i lettori del poema ariostesco in paragoni esteriori e in discussioni di costume cavalleresco (si ripresentarono più tardi all'epoca della polemica sulla *Gerusalemme*) nella considerazione del *Furioso* come «elegantissima opera volgare di battaglie» (come è chiamata nel privilegio di Giovan Francesco Gonzaga del 1516), ben presto il capolavoro del primo Cinquecento fu sentito davvero come *il poema del secolo*, come una potente e piacevole idealizzazione tutta fantastica e concreta del senso della vita rinascimentale con le sue serene e sorridenti nostalgie per un mondo vigoroso e avventuroso, con il suo istinto edonistico ed anti-ascetico e insieme con il suo mondano idealismo platonizzante, bisognoso di perfezione, ma riscaldato dalla pienezza dell'esperienza. E non v'è dubbio che l'amore del Rinascimento per il *Furioso*, come per l'espressione più vera e piena dei propri valori vitali ed estetici, si formò più facilmente in un momento propizio di gusto non ancora turbato e complicato dall'aristotelismo² e sulla via di una concezione della poesia tutt'altro che elementare e volgare, ma, nella sua altezza di comprensione dei valori formali, certamente edonistica. E, alla valutazione edonistica del poema (che corrispondeva anche ad un amore «popolare»³ per le belle avventure, le fiabe fantastiche e saporite),

¹ Sulla diffusione e sulla sorte del *Furioso* nel Cinquecento essenziale il volume di G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI* (Ferrara, Zuffi, 1912). Notizie ed osservazioni sulla fortuna del poema e sui giudizi dei letterati cinquecenteschi si trovano anche nel saggio di A. Scolari, *L'Orlando Furioso e la critica del secolo XVI*, in *Scritti di varia letteratura e di critica* (Bologna, Zanichelli, 1937); in C. Trabalza, *La critica letteraria* (Milano, Vallardi, 1915, vol. II); in F. Foffano, *Il poema cavalleresco* (Milano, Vallardi, s.d.).

² La *Poetica* aristotelica fu pubblicata nel testo greco dal Trincaveli solo nel 1536, ed in quell'anno fu tradotta dal Pazzi in latino, e commentata nella *Poetica* del Daniello.

³ Circa la popolarità del *Furioso* si deve osservare che l'iniziale diffusione del poema ebbe luogo nelle corti e in ambienti altamente letterari e raffinati e che (a parte l'irosa frase del Trissino, spiegabile soprattutto come espressione di dispetto di un letterato fallito non solo di fronte al «vulgo», ma anche di fronte ai lettori più provveduti) la diffusione fra il popolo artigiano e campagnolo testimoniata dalle edizioni «popolari» e dalle versioni in dialetto

la saggezza media e poco complicata del poeta, che aveva indicato la poesia come «studio tutto umano» e come adesione alla misura di un tempo e di una umanità non di eccezione⁴, sembra voler contribuire lo stesso Ariosto, che nella lettera al doge di Venezia (ottobre 1515) dichiarava di avere «cum mie longe vigilie e fatiche, per spasso e recreatione de' Signori e persone di animi gentilli e madone, composta una opera in la quale si tratta di cose piacevoli e delectabeli de arme e de amore, e desiderare ponerla in luce per solazo e piacere di qualunque vorà e che se deleterà de legerla»⁵.

Un fervido consenso accompagnò il «divino» Ariosto nel periodo rinascimentale prima dell'affermarsi dell'aristotelismo (sono di scarso rilievo alcuni primi dissensi a cui rispondeva il Dolce nella sua *Apologia* nella edizione Bindoni e Pasini del '35) ed anche quando la precettistica dei generi e delle unità drammatiche ed epiche, della verisimiglianza e del fine morale venne ad accusare implicitamente il poema «eslege», mancò una vera presa di posizione coerente e battagliera sino alla polemica tassesca. E mentre molto spesso critici, che avrebbero dovuto per le loro idee estetiche attaccare il *Furioso*, rimasero reticenti o cercarono scappatoie per salvare un capolavoro troppo generalmente amato e certamente sentito da loro stessi come vicino al loro gusto più istintivo, molto più sensibile e vivace fu l'esaltazione degli apologisti e dei commentatori, e due critici, il Pigna e il Giraldi⁶, trovarono ben presto la giustificazione del *Furioso* in un nuovo genere di poema romanzesco non contemplato nella *Poetica* aristotelica e perciò libero dalle regole da quella ricavate. Salvacondotto che sostanzialmente risultò efficace sino alla polemica tassesca, quando, in un momento di evidente squilibrio critico e di partigianeria irragionevole (la posizione più equanime fu semmai quella di Orazio Ariosto), i difensori del *Furioso* giunsero addirittura ad esaltarlo utilizzando persino gli argomenti del regolismo che poi nel Seicen-

(secondo quanto aveva già osservato il Foffano) non superò anch'essa i limiti cronologici del più generale amore per il poema, e più tardi le ottave dell'Ariosto furono sostituite da quelle del Tasso sulla bocca dei contadini o dei gondolieri veneziani da cui le sentì ancora cantare il Goethe. Quando le corti e i letterati non amarono più il *Furioso*, non lo amò più neppure il «popolo». Anzi sembra giusto quanto il Foffano (che notò come traduzioni in dialetto e rifacimenti «non sono opera di poeti popolari, ma di dilettanti di lettere che pretendono di imitare il Berni») afferma: «Del resto cotesta popolarità, se veramente l'ebbe l'opera ariostesca, per le mutate condizioni sociali le venne via via mancando. Non le mancò mai invece una, diciamo così, popolarità letteraria» (*Il poema cavalleresco* cit., p. 110).

⁴ È la dichiarazione della Satira VI al Bembo, in cui l'Ariosto esprime così bene la sua volontà di essere a contatto con «l'altra gente», di esprimere – pur nella sua coscienza del proprio sogno poetico e della altezza eccezionale della propria arte (poeta, in questo senso, tutt'altro che «ingenuo») – sentimenti vivi in un tempo ed in una società profondamente «normale» e compatta.

⁵ E il Sadoleto, nel privilegio inviato da Leone X per la prima edizione, echeggiava: «quamobrem cum libros vernaculo sermone et carmine, quos Orlandi Furiosi titulo inscripsisti, ludicro more, longo tamen studio et cogitatione multisque vigiliis confeceris».

⁶ G.B. Pigna, *I romanzi*, Venezia, Valgrisi, 1554; G.B. Giraldi Cintio, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, Venezia, Giolito, 1554.

to i trionfanti avversari del poema torneranno a capovolgere e ad usare con tanto maggior vigore contro quegli esaltatori poco previdenti. E tanto era l'amore del secolo di conciliare le due autorità da far dire al Lasca:

E se potesse Aristotil vedello
lo terrebbe d'Omero assai piú bello.

Naturalmente, se è importante rilevare questa adesione entusiastica del Cinquecento rinascimentale e postrinascimentale, sino alla polemica tassiana, come riprova essenziale della piena storicità del poema, della sua origine dal profondo delle esigenze del secolo, tanto da portare la maggior parte dei letterati del Cinquecento o in un aperto accordo sulla via della poesia come diletto, o ad un'eccezione così grave al loro aristotelismo e persino ad un'assurda regolarizzazione del poema («ego te baptizo carpam!») per mantenere la liceità del loro godimento poetico⁷, è ovvio che in questa esaltazione quasi unanime (di fronte a cui le critiche son quanto mai meschine e di modesta *envergure* come quelle di Ortensio Lando nei suoi *Paradossi* del 1543 e nella *Sferza* del 1550 – poi ritratte nella *Brieve esortazione allo studio delle lettere* – circa le «voci or troppo umili or troppo aspre»⁸), manca la possibilità di un vero distacco critico. E il giudizio dei commentatori cinquecenteschi, là dove supera il semplice elogio, si riduce per lo piú ad una constatazione tesaurizzatrice delle «bellezze» del poema, sentito e misurato come un'opera perfetta ed esemplare, o ad una specie di ricognizione reverente ed ammirata, che tende semmai a rilievi stilistici e linguistici dentro le accennate giustificazioni e gli accordi con le teorie critiche pseudoaristoteliche.

Eppure il «commento» del Cinquecento (a parte la sua importanza per la conoscenza di dati di fatto⁹ e per il gusto e il pensiero estetico del secolo)

⁷ Tanto che (a parte i piú tardivi travestimenti «spirituali» simili a quelli già attuati per il Petrarca, come quello di Goro da Collalto, *Il primo canto dell'Ariosto translato in ispirituale*, Firenze, Francesco Tosi, 1589), al di là della «bontà» e «saggezza» rilevata nelle prime biografie dalle note del figlio Virginio in poi, si cercò di trovare nel *Furioso* un valore di insegnamento morale e persino religioso, come fece il Fornari (cito dalle *Allusioni* premesse all'edizione Valvassori, Venezia, 1553): «Ricorrete dunque alla mirabile dottrina di questo gran poeta cristiano, che io so ben dire ch'egli vi agevolerà l'erto sentiero de' sacri misteri, sollevandovi con infinite sue moralità». E nella Prefazione dell'ed. Valvassori del '56, p. 3, il *Furioso* è contrapposto ai poemi antichi per il suo valore religioso e morale: «Ma qui un solo Iddio, eterno, giusto e immutabile [...] qui si castigano i commessi peccati e si guiderdonano i beni [...] qui si vede quanto siano brevi l'umane allegrezze e infinite le miserie».

⁸ L'inserimento del *Furioso* accanto ai capolavori delle «tre corone» come testo di lingua poetica fu rapidissimo e già nel 1536 Fabrizio Luna pubblicava a Napoli il suo *Vocabulario di 5000 vocabuli toscani non meno oscuri che utili e necessari del Furioso, del Boccaccio, Petrarca e Dante*.

⁹ Anche la ricerca delle «fonti» soprattutto nella poesia greca e latina (che era poi un modo di nobilitare classicisticamente l'autore amato) si inizia in questi commenti, primo quello di Fausto da Longiano nella ed. Pasini e Bindoni del 1542 (e notevoli le *Osservazioni*

vale come essenziale presa di contatto con il poema, come solida base di lettura, dentro cui certe osservazioni valgono come prime indicazioni di alcune linee della poesia ariostesca e proprio di quelle che sono più coerenti alla capacità di rappresentare poeticamente il proprio tempo e quei profondi motivi che continuano a vivere, anche se contraddetti teoricamente, assai a lungo nel secolo.

Così, in mezzo all'erudizione adibita spesso pedantesca a spiegare il poema come se si trattasse di un trattato storico-geografico, il lettore non frettoloso può rilevare una consapevolezza dell'ordine interno del poema, non posto in discussione come avverrà nella polemica tassessa e nel Seicento, della sua essenziale armonia costruttiva; una generale ammirazione per la ricchezza di esperienza sentimentale e di vita degli affetti senza eccessiva insistenza sulla coerenza drammatica dei personaggi su cui punterà più tardi una parte della critica, e, nella quasi totale mancanza di un esplicito rilievo alla aperta comicità e al «riso» (e non diciamo ironia che è motivo della critica romantica), un'attenzione alla «piacevolezza» non mai disgiunta da saggezza ed esperienza. Come quando il Toscanella lo chiama «universalissimo» nel rappresentare le usanze di tutti e i caratteri più svariati adombrando il senso di esperienza larga e concreta del poeta, o quando lo stesso commentatore dice che «l'Ariosto ebbe l'occhio acuto in ogni cosa»¹⁰, sottolineando quello che il Conti chiamerà «particolareggiamento» e il controllo fortissimo nel volo più alto della fantasia. E certamente, nel rilievo più di una acuta e gustosa saggezza che non di ironia dissolutrice del passato, vi è un'indicazione importante per la critica moderna a meglio storicizzare, dopo gli approfondimenti e i travestimenti romantici, l'impressione del cosiddetto sorriso ariostesco, a sentirlo soprattutto come segno di una superiorità di equilibrio in una serena e complessa esperienza della vita, che non esclude un pessimismo («in questa assai più oscura che serena / vita mortal tutta d'invidia piena [...]»), funzionale ad una superiore, posseduta armonia.

Ma l'attenzione maggiore dei commentatori va naturalmente alla lingua poetica, in cui si esprime quel mondo da essi poco scavato nei suoi accordi più profondi, e per lo più con un'intenzione (come dice il Toscanella) di ricavarne «bellezze», di «fare acquisti dell'arte poetica».

Così Simon Fornari¹¹ nella sua *Spositione sopra l'Orlando Furioso* (Firenze, 1549) indaga la particolare «dolcezza» della lingua ariostesca, del suo incanto di «vago ed elegante»: dolcezza raffinata che per lui corrisponde al «temperamento medio del poema»¹² e che si rivela più vistosamente nella

sopra il *Furioso* di A. Lavezuola nella ed. del *Furioso*, Venezia, Pietro de' Franceschi, 1584).

¹⁰ *Bellezze del Furioso di Ludovico Ariosto scelte da Orazio Toscanella*, Venezia, Pietro de' Franceschi, 1574, p. 218.

¹¹ Su questo commentatore si veda il lavoro di L. Fornari, *S. Fornari, primo spositore dell'Orlando Furioso*, Reggio Calabria, Morello, 1897.

¹² Simon Fornari, *Spositione sopra l'Orlando Furioso*, Firenze, Torrentino, 1549, p. 341.

formazione di nuove parole «senza l'asprezza» di un altro creatore, Dante¹³, e nel modo con cui l'artista domina e trasforma gustosamente con «desinenza piacevole» le parole straniere¹⁴.

Così altri commentatori, mentre insistono sulla naturalezza e l'evidenza di rappresentazione («Et pinge una cosa così bene, / che ti pare d'averla avanti gli occhi»¹⁵), esaltano la proprietà ed efficacia della sua espressione con pedantesca ricerca tutta retorica, come il Ruscelli¹⁶ che fa osservazioni tutte basate sulla «convenienza», ma anche con vivacità e sensibilità come il Pigna nei suoi *Romanzi* già citati.

Negli «Scontri dei luoghi, i quali l'Ariosto mutò», il Pigna, sensibile alle qualità di evidenza e di distinzione pittorica («Le bellezze d'Olimpia son con maggiore vivacità dipinte che se con colori lineati fussero e sono larghissimamente trattate, benché prima su quelle di Alcina assai disteso sia il parlare. Ed anche questi due luoghi c'hanno un istesso soggetto sono molto vicini e tanto l'uno alla perfezione riguarda quanto l'altro. E quello che è stupendo, è la diversità grandissima nell'uno e nell'altro»¹⁷), pieno di un'ammirazione viva e pittoresca («Ed ove soffiare vento bisogna o tonare o discendere acqua dal cielo o lampeggiare, è benissimo a tutto ciò apparecchiato»¹⁸), mostra un'esigenza che solo il Novecento riprenderà con diversa coscienza critica: lo studio delle correzioni e delle redazioni del poema.

Sensibile e fine, ricco di perizia letteraria, il Pigna vede naturalmente troppo il lato impersonale delle correzioni senza riportarle a una chiara volontà costruttiva unitaria. E molto spesso spiega solo col criterio della chiarezza (il poema fatto per dotti ed indotti), ma altre volte si fa acuto indagatore e se rimprovera l'Ariosto di aver preferito eufonia a popolarità e convenienza (vedi l'esempio XXXIV:

con quella rabbia contro il lor signore
con quella rabbia contro a quel signore,

«Da questa parte si può comprendere che alle volte lo star troppo s'una minuzia fa guastar la proprietà di cosa»¹⁹), sa anche sottolineare la cura ariostesca di armonia e musica. Così all'esempio LXXVIII:

Che con pallido viso asciutto e scarno
la notte e 'l giorno vi picchiaro indarno.

¹³ Ivi, p. 116.

¹⁴ Ivi, p. 228.

¹⁵ Nel capitolo attribuito al Doni nelle *Rime piacevoli del Ruscelli*, Vicenza, Barezzi, 1603.

¹⁶ *Orlando Furioso con le annotazioni, gli avvertimenti e le dichiarazioni di G. Ruscelli*, Venezia, Valgrisi, 1558.

¹⁷ Nei *Romanzi* cit., p. 102.

¹⁸ Ivi, pp. 101-102.

¹⁹ Ivi, p. 141.

«Una desinenza che sia nel corso del verso e che alquanto s'assimigli alla rima, fa sovente maggior dissonanza che se fosse desinenza in tutto simile ad essa rima, e perciò in questo secondo verso rispondendo *orno* ad *arno* s'è fatta una cacofonia. È perciò spiegato questo soggetto in quest'altra maniera:

che con pallido viso e magro e asciutto
la notte e 'l dí vi picchia senza frutto»²⁰.

Attenzione alla cura musicale del poeta, che, pur nei suoi limiti di studio troppo esterno ed astratto dal concreto fare ariostesco, indica un indirizzo che troppo poco i moderni hanno svolto con nuova coscienza dello stile e della sua tutta interna giustificazione poetica.

Il Pigna rappresenta, nei limiti evidenti di una lettura senza vero distacco critico e senza possibilità e pretesa di interpretazione unitaria e centrale (che si presenta realmente solo con la critica romantica), l'accettazione più sensibile ed acuta del poema da parte della critica cinquecentesca, che mantiene in lui una sostanziale esigenza di diretta fruizione dell'opera d'arte, in mezzo alle crescenti preoccupazioni teoriche, importanti nello svolgimento del pensiero estetico, ma quasi sempre in quell'epoca più vive come ostacoli che come mezzo di comprensione della poesia realizzata.

L'amore del secolo per il *Furioso* seguì poi a resistere sia pure in contrasto con l'affermato aristotelismo, finché la polemica sorta intorno alla *Gerusalemme Liberata*, mentre provocò lo sfogo più esuberante ed isterico dell'ammirazione per il poema ariostesco, lodato dai cruscanti per la sua purezza linguistica, per la sua perfetta costruzione e magari persino per la sua regolarità, in odio al Tasso, rappresentò anche l'effettiva conclusione di una fase di accettazione piena e l'inizio di una discussione da cui il *Furioso* non poteva alla lunga non uscire diminuito di fronte ai criteri retorici con cui invano i suoi difensori più accaniti tentarono di giustificarlo.

In quel documento interessante di storia letteraria «per polemiche», che è la *Apologia in difesa della sua Gierusalemme Liberata*²¹, con le accuse e le difese del *Goffredo* e dell'*Orlando*, la grandezza di quest'ultimo è affermata per lo più in maniera sofistica aderendo a quei criteri pseudoaristotelici che alla fine dovevano inevitabilmente provocare una generale condanna del poema e dar vittoria ai tassisti²².

La difesa dei cruscanti che regolarizza tutto (una sola azione mediante la

²⁰ Ivi, pp. 163-164.

²¹ Ferrara, Cagnacini, 1585.

²² Il Serassi (*Vita di T. Tasso*, Roma, Pagliarini, 1785, p. 349) notava per tutti le contraddizioni del Salviati: «È veramente il pretendere che il *Furioso* sia un regolato poema epico, e di una sola azione, come si sforzò di provare il Salviati, fu non solo uno stranissimo paradossoso, ma un contravvenire eziandio manifestamente al giudizio dell'Ariosto medesimo, il quale in più luoghi del suo poema fa professione di cantare in un tempo stesso diverse imprese».

comoda formula: una tela con piú fila) e che si appoggia alla testimonianza unanime del secolo (il numero grande delle traduzioni è «segno che è piaciuto all'universale»²³), o il *Parere* del Patrizi in cui si arriva ad attaccare Omero per difendere Ariosto e per dimostrare che «non ha contraffatto gli aristotelici insegnamenti»²⁴, o la difesa di Orazio Ariosto che assicura l'esistenza delle allegorie nel *Furioso*²⁵, urtavano però nel nuovo gusto di decoro retorico, di solennità senza sorriso cui molto meglio rispondeva la *Gerusalemme*.

E le accuse di Camillo Pellegrino all'*Orlando*, di non essere poema epico per due ragioni («L'una s'è che quel poema non ha un'azione sola sí come il perfetto Eroico si richiede e l'altra che egli è pieno di indignazione perenne e vile»²⁶), alla lunga dovevano trovare accettazione nel Seicento che, pur movendo verso nuove esigenze estetiche, riprendeva la pedantesca regolarità del secondo Cinquecento, il piatto gusto del verosimile, e lo fecero reagire contro l'*Orlando*, mentre i motivi piú profondi del nuovo secolo trovavano soddisfazione, dopo la vana censura, nel Tasso, nei suoi toni di elegia sensuale e malinconica, di eroica dignità e di declamazione solenne e immaginosa.

Unica vera eco del piú schietto amore rinascimentale, tra la fine del secolo e il Seicento, sono i giudizi di Galileo. L'amore appassionato del grande scienziato è un chiaro indice anche della trama di acuta intelligenza che regge la libertà della fantasia ariostesca, del rigore e del calcolo che l'Ariosto adibiva alla sua costruzione pur cosí naturale, concreta e perciò stesso amata in contrapposizione all'artificio seicentesco e presecentesco del Tasso, che appariva a Galileo anche meschino e senza magnificenza:

Mi è sempre parso e pare che questo poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini gretto, povero e miserabile; e all'opposto, l'Ariosto magnifico, ricco e nobile: e quando mi volgo a considerare i cavalieri con le loro azioni e avvenimenti, come anche tutte l'altre favolette di questo poema, parmi giusto d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità, o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendosi, come saria a dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantoccini di terra che dicono trovarsi nei sepolcri antichi d'Egitto, e cosí in materia di pittura, qualche schizzetto di Baccio Bandinelli o del Parmigianino e mille altre cosette; ma all'incontro, quando entro nel *Furioso* veggo aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' piú celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza²⁷.

²³ *Apologia in difesa della sua Gierusalemme* cit., p. 27.

²⁴ Ivi, p. 186.

²⁵ Ivi, p. 211.

²⁶ Ivi, p. 185.

²⁷ Galileo, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1943, pp. 358-359.

Ma dentro questo amore ancora rinascimentale non si può poi dire che la conoscenza del poema da parte di Galileo porti qualche preciso interesse, tutta volta com'è al minuto godimento e alla tesaurizzazione delle bellezze (sentenze, paragoni ecc. che costituiscono le *Postille al Furioso*), alla svalutazione, per contrapposti su simili argomenti, della *Gerusalemme* (*Le considerazioni al Tasso*), o presa quasi realisticamente dalla evidenza e varietà fantastica ariostesca (viva in figure labili e fungibili musicalmente) come da un mondo di personaggi realizzanti psicologie diverse e fine a se stessi:

La osservazione poi del costume è veramente meravigliosa nell'Ariosto. Quali e quante e quanto differenti sono le bizzarrie che dipingono Marfisa temeraria e nulla curante di qual altra persona esser si voglia! quanto è ben rappresentata l'audacia e la generosità di Mandricardo! quante sono le prove del valore, della cortesia e della grandezza d'animo di Ruggero! Che diremo della fede, della costanza e della castità di Isabella, d'Olimpia, di Drusilla, e all'incontro della perfidia e infedeltà di Gabrina e della instabilità di Doralice²⁸!

Dove c'è una indubbia forma di avvicinamento alla vastità della fantasia ariostesca, alla sua natura non egocentrica e sentimentale, capace di un disegno vasto e vario, di un mondo di sentimenti complessi e ben individuati, ma sulla limitata direzione dei personaggi, che tanta parte ha avuto nelle deviazioni del problema critico dell'*Orlando*.

Il Seicento non amò l'*Orlando* e la prima prova più esterna ci è data dal rapido calare delle edizioni e ristampe, che dopo le 154 del Cinquecento scendono a 31 e precisamente a sole 7 dal 1630 al 1679, dopo il quale anno nessuna ne esce fino al 1713²⁹. L'*Orlando* apparve lontano, forse «gretto e povero» per applicargli le espressioni usate dal Galilei per il Tasso, ed anche chi, come il Boccalini, reagiva agli eccessi del concettismo ed alla pedanteria accademica, trovava nella *Gerusalemme* un testo pieno di «buon gusto» e d'altronde non troppo in contrasto con il fondo essenziale del suo secolo.

Il Tasso autorizzava i barocchi al loro gusto ben più delle rare metafore ariostesche fra madrigalesche e sorridenti (ad esempio, le due strofe 126-127 del XXIII), e d'altra parte serviva anche ai moderati che lo potevano considerare un padre incorrotto di corrotti figli.

«Le stesse serenissime muse rimasero meravigliate come dalla spensa di quel fecondissimo ingegno abbia potuto cavare l'inesausta moltitudine di tanti elegantissimi concetti, conditi con le più eleganti frasi e modi soavissimi di dire»³⁰.

²⁸ Galileo, Lettera a F. Rinuccini, 19 maggio 1640, in *Scritti letterari* cit., pp. 358-359.

²⁹ G. Agnelli e G. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, Zanichelli, 1933.

³⁰ T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, Bari, Laterza, 1910, vol. I, pp. 208-209. Il Boccalini ricorda sí una volta l'Ariosto insieme col Tasso come «lumi risplendentissimi della poesia italiana» (vol. I, p. 85), ma in generale accenna a lui ironicamente (vol. I, p. 207; vol. III,

Tale frase del Boccacini assicura il posto assegnato al Tasso dalle varie correnti del Seicento e implica la scomparsa dell'egemonia dell'*Orlando*, che non godé piú neppure l'amore degli accademici, volti a studiare piuttosto Petrarca e Tasso e semmai Dante, malgrado gli attacchi di Paolo Beni e la generale incomprensione di quella grande poesia. L'*Orlando* poteva rimanere modello del cosiddetto poema romanzesco, ma pure in quel caso il Tasso offriva piuttosto il *Rinaldo*, ed anche dagli antimarinisti di maniera il poema ariostesco veniva considerato in una posizione di assoluta inferiorità rispetto alla *Gerusalemme*. «Essendo il *Goffredo* composto nel primo grado dell'altrezza e il *Furioso* nel terzo, e veggendo io nella nostra lingua disoccupato il secondo, il quale è senza dubbio il migliore [...] l'ho occupato non solo per schifare l'oscurità del *Goffredo* e le bassezze del *Furioso*, ma per poter anche partecipare la gravità dell'uno e la chiarezza dell'altro», dice Tommaso Stigliani, parlando del suo *Mondo Nuovo*, ed è evidente che la «chiarezza» non era certo la qualità superiore a cui il Seicento aspirasse.

E come il Cinquecento antitassesco aveva giustificato l'*Orlando* anche a costo di chiudere gli occhi di fronte alla sua disformità dagli ideali regolistici, così il Seicento accusa l'Ariosto con poche riserve e rarissime eccezioni, in puntigliosa polemica con le lodi del secolo precedente, come si può ampiamente documentare con i *Proginnasmi poetici* di Udeno Nisiely (pseudonimo di Benedetto Fioretti³¹) che sono un continuo attacco dell'Ariosto sia per il suo disprezzo del «decoro osservabile secondo le persone»³², sia per «comparazioni viziose» o per «viltà di locuzione»: attacchi che sfruttano i commentatori cinquecenteschi e li colpiscono ferocemente proprio servendosi in gran parte dei loro stessi criteri aristotelici contro le loro incoerenti giustificazioni dell'amato poeta, con quell'insieme di razionalistica e sofisticata pedanteria erudita e di bizzarria concettistica che è tipica della critica secentesca.

«Sconvenienze», «errori» che ripresentano ai danni dell'Ariosto il piú fanatico e pedantesco contenutismo di origine cinquecentesca, tanto adoperato prima contro il Tasso. E ne diamo un unico esempio sufficiente:

Egli [Zerbino] ritrovate alla foresta l'arme e l'armatura di Orlando suo amicissimo e benefattore, armi di tanta fama, armi di tanto valore, le appende a un pino: e perché niuno le usurpasse, vi scrive che sono di Orlando. Quanto era meglio, e

p. 165) o lo valuta soprattutto come poeta satirico (vol. I, p. 212), tanto da far di lui e del Berni i «capitani di due legioni di poeti veterani nella maldicenza» (vol. I, p. 255; vol. I, p. 306). Così in parte il Beni su cui vedi in seguito, e il Tassoni che nei *Pensieri diversi* (Venezia, Marc'Antonio Brogiolo, 1636) unisce Tasso e Ariosto come «sovrani lumi della lingua» superiori agli antichi e difende, con molte riserve, l'unità della favola nell'*Orlando Furioso*.

³¹ Cito dalla seconda edizione (Firenze, Matini, 1695) a cura del Salvini. La prima uscì dal 1620 al 1639.

³² Ivi, vol. V, p. 115.

più degno di lui, mandarle in Parigi, e dar nuova dell'atrocissimo avvenimento del Paladino. Potevano i malandrini rubarle, e in paesi stranieri venderle, poteano per odio e per invidia esser guaste o sepolte per sempre, ecc.³³

In questo smantellamento generale della esaltazione cinquecentesca (appoggiata a un forte senso del valore dell'*Orlando*, ma sfasata quanto a travestimento e regolarizzazione del poema, in cui le direzioni essenziali del secolo precedevano però la propria mortificazione critica e regolistica) vengono colpite la irreligiosità ariostesca³⁴ e la sua sconvenienza morale:

Lodovico Ariosto sembra poeta più di Venere che delle Muse nel suo poema; peccché ora con favole, ora con invenzioni, ora con concetti si ribella dalla maestà di Apollo e milita sotto Cupido³⁵.

Irreligioso, empio, immorale, l'Ariosto viene anche accusato di rompere il decoro della poesia per concessioni plebee contrarie alla natura del poema epico che «non è per la gente volgare ma per gli uomini d'alto affare: e però di argomenti e di locuzione³⁶ si è sublimissimo»; donde le ire per avere introdotto negli episodi osceni persone regie «per far più atroce la caduta del decoro»³⁷.

E così sono definitivamente provate in quel cerchio di idee la sconvenienza cavalleresca³⁸ di molti personaggi ariosteschi, le «smemoraggini» e le inavvertenze:

L'Ariosto, buona memoria, fu d'infelice memoria nel suo poema in molti luoghi [...]. E nel c. 40, strofa 73 produce vivi il re di Nasamona, Bambirago, Agricalte e Balastro, i quali nel c. 16 avea fatti uccidere in guerra. Vedete gran forza della memoria dell'Ariosto; la quale fa morire e risuscitare gli uomini³⁹.

³³ Ivi, vol. V, p. 131.

³⁴ Ivi, vol. III, pp. 163-166.

³⁵ Ivi, vol. IV, p. 310.

³⁶ Anche per la lingua il Fioretti, che pure era un fautore della Crusca, attacca l'Ariosto («barbarismi e solecismi») mentre ugualmente l'anticruscante Paolo Beni fa grandi elogi del Tasso superiore a Virgilio ed Omero (*L'Anticrusca*, Padova, Martini, 1613, p. 85), e osserva un significativo silenzio per l'Ariosto. Ma nei *Discorsi dieci. Comparationi di Torquato Tasso Homero e Virgilio con la difesa dell'Ariosto* (Padova, Martini, 1612) il Beni, nella sua polemica antiomerica, dedica due dei suoi dieci discorsi ad una difesa dell'Ariosto (interessantissimo è nelle pp. 246-250 il riassunto delle infinite accuse del tempo contro il poema). In realtà questa difesa, minuziosa e pedantesca nel continuo paragone con i poemi omerici, rimane sul piano assurdo e sofisticato di ricerche di verisimiglianza e di decoro e molto spesso la difesa (che usufruisce di quella dell'ultimo Cinquecento cruscante) finisce per ammettere le accuse solo dimostrando trionfalmente che i difetti indicati eran maggiori in Omero! E ben diversa è la esaltazione del Tasso, tanto più sicura e confortata dal consenso del tempo.

³⁷ Udeno Nisiely [B. Fioretti], *Proginnasmi poetici* cit., vol. IV, p. 314.

³⁸ Ivi, vol. IV, p. 290.

³⁹ Ivi, vol. III, pp. 153 e 224.

Strana cosmografia, essendo il medesimo luogo or valle, or poggio. Siccome nel c. 14, strofa 64 e c. 23 strofa 67, lascia Mandricardo e Doralice sopra un fiume, il quale al ripigliar del filo storico, si vede poi un fonte. Mi vergogno quivi della difesa del Ruscelli e l'affogo nella penna⁴⁰.

E certo nel «labirinto» di quel contenutismo e razionalismo pedantesco l'affanno dei cinquecenteschi aristotelici di giustificare il *Furioso* ad ogni costo era piú ridicolo della accuse dei barocchi. In questi contrasti era l'indice di una diversa via d'uscita sul piano nuovo, assoluto dell'arte, dove spazio e tempo assumono proporzioni tutte loro e tutte basate su di un ritmo interno ora rapido or lento per pura esigenza di fantasia⁴¹. E l'osservazione del Fioretti circa l'incoerenza e discontinuità dei personaggi ariosteschi⁴² di fronte a possibili difese della loro drammatica vitalità sul piano della verisimiglianza pedantesca su cui il polemista barocco e gli ultimi difensori si muovevano ugualmente, è una riprova di piú di come la vita delle figure ariostesche non vada cercata altrimenti che nella loro funzionalità rispetto allo svolgersi delle vicende fantastiche e del loro ritmo.

Ma anche l'ipercritico Nisiely, che arrivava persino a condannare nell'Ariosto un presunto abuso di metafore, che era il fiore del gusto secentesco⁴³, sentiva poi la bellezza della pazzia d'Orlando e notava le «incidenze affettuose» dell'Ariosto⁴⁴ staccando dal poema due fra le ottave piú alte: proprio quelle che fecero esclamare al De Sanctis: «Quanto cuore aveva l'Ariosto!».

E della Pazzia d'Orlando finiva per fare un'esaltazione⁴⁵ che lega questa posizione polemica barocca (che nel suo negare smontava e mostrava la vuotezza problematica del razionalismo pseudoaristotelico) alla nuova ammira-

⁴⁰ Ivi, vol. III, p. 154.

⁴¹ L'attacco del Fioretti alla verisimiglianza ariostesca poteva giungere così fino a criticare da un punto di vista «idraulico» i bei versi del canto XVII, 19:

Per la città duo fiumi cristallini
vanno inaffiando per diversi rivi
un numero infinito di giardini [...].

«Questi fiumi dovean sopravanzar di altezza il piano della città, il che riesce impossibile perocché il letto de' fiumi è molto piú basso della superficie di tutta la città. Come dunque irrigavano tanti giardini?» (vol. III, p. 334).

⁴² Ivi, vol. III, p. 188.

⁴³ Ivi, vol. III, p. 375.

⁴⁴ Ivi, vol. II, p. 117.

⁴⁵ Il Croce cita una frase dei *Proginasmi* sulla sconvenienza della pazzia d'Orlando e dice quindi che «non trovava grazia presso il Fioretti la pazzia d'Orlando» (*Storia dell'età barocca*, Bari, Laterza, 1946², pp. 197-198). Esatto rilievo quanto alla condanna della «pazzia» nell'economia del poema, ma in sé e per sé l'episodio della follia è proprio quello che piú colpisce e commuove il critico secentesco. «Ma il lamento di Orlando è tale ch'è impossibile a imitarlo. E tale che chi non sentirà intenerirsi, non avrà cuore; chi non piagnerà, sarà senz'occhi» (p. 209).

zione settecentesca, che nella sua media di gusto è ben rappresentata da una pagina ugualmente commossa e spavalda del Casanova:

Se la memoria mi dice il vero, credo di aver riletta la Pazzia d'Orlando nell'Ariosto cento volte. E sempre in leggendola m'innamoravo di questo episodio, piango di pietà e instupidisco di meraviglia, considerando la cagione, l'invenzione, l'affetto, il costume che il poeta con ingegno divino quivi ha ritratto al naturale sopra ogni credere e potere umano. Che Sofocle di Ajace? che Euripide, che Seneca d'Alcide? [...] Orlando impazza per cagion di amore, affetto potentissimo, affetto naturale, azione rappresentata per man della Natura; più che per forza dell'arte; sicché non pure vi è il verisimile, ma si vede, e si palpa sensibilmente la verità stessa, non solamente per la energia della locuzione, per la vivezza dei concetti, ma per l'artifiosità squisitissima della invenzione. Orlando è principe; è di stirpe reale; è il più forte cavaliere dell'età sua; ama svisceratamente Angelica, è amante fedele, e antico; per lei abbandona la casa, la patria, lo stato, il regno di Francia, e il zio e Re Carlo in tempo di guerra e di pericoli importantissimi a tutta la cristianità; pone a sbaraglio la vita in mille battaglie o per comandamento o per salvezza dell'amata: fece insomma Orlando per amor di Angelica quanto Alcide per amor di Giunone. Ed ella è Regina, e bellissima, è idolo dei guerrieri del mondo; s'accende vilissimamente di un povero fante; non basta; gli si dà in preda; più innanzi, va trombando la indignità del fatto in mille guise; facendone memoria nelle piante, nelle pietre, nelle mura; quasi vanagloriandosi della sua gagliofferia per dispregio di tanti e tali suoi amatori. Accozzate insieme sí atroci circostanze quasi altrettanti mostri di procedere umano, conviene che all'amante Orlando ne scoppi alcun prodigio mostruosissimo, che darà la Pazzia⁴⁶.

Criterio e deformazione secentesca anche in questo caso, ma anche preannuncio, in mezzo ad una incomprensione così generale e così battagliera (risoluzione d'altra parte dell'equivoca giustificazione del regolismo cruscante dell'ultimo Cinquecento), di un modo di avvicinare il *Furioso* attraverso il «patetico», l'«affettuoso» e il «naturale» che nel Settecento si affermerà in una più larga ed aperta lettura piena di simpatia per l'«estro» inventivo, per il «brio», per l'evidenza figurativa e l'amabile scherzo che gli uomini del «rococò» potevano sentire nel grande poema⁴⁷.

⁴⁶ Udeno Nisiely [B. Fioretti], *Proginnasmi poetici* cit., vol. II, p. 208.

⁴⁷ Ed era sostanzialmente sul motivo della forza emotiva in particolari situazioni drammatiche che si basava il giudizio favorevole e notevole per la sua rarità – per quanto sempre limitato da preoccupazioni di decoro e di continuità di ugual tono – di Niccolò Villani che, nelle *Considerazioni di messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del Cavaliere Stigliano* (Venezia, Pinelli, 1631), lodava l'Ariosto per la schiettezza sentimentale così diversa dalla ricerca secentesca del «pellegrino» e dello «spiritoso» che rendono spesso le composizioni marinistiche invece che «spiritose» «spiritate» (p. 12), («Non è già incorso l'Ariosto in questo difetto, anzi nel movimento delle passioni arbitro io che dei trovatori toscani egli sia il più efficace», p. 21), e che, dopo aver messo in rilievo la sua capacità di evidenza sentimentale confrontando l'episodio di Olimpia abbandonata con quello ovidiano di Arianna (pp. 239 ss.), concludeva: «Io non leggo giammai le sventure

di Olimpia e la disperazione di Zerbino e di Brandimarte, i lamenti di Bradamante e la disperazione del moribondo Ruggiero, ch'io non mi senta svegliar la corata dalle ultime radici e che, per molto che le reprima, possa dentro gli occhi le lagrime contenere» (p. 688). All'incomprensione barocca corrisponde un'uguale incomprensione e indifferenza del classicismo francese del Seicento dopo un grande favore all'epoca della Pléiade, e una singolare fortuna delle commedie (su cui si veda ora l'articolo di E. Bottasso, *Le commedie di Ludovico Ariosto nel teatro francese del Cinquecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1951) e del poema, quando, secondo le parole del Lanson, «l'Arioste fut le Virgile et l'Homère des poètes et des courtisans du dernier Valois» (*Histoire de la littérature française*, 23^a ed., p. 557). «Le siècle suivant constitue une lacune dans l'histoire de cette grande fortune, car la discipline classique n'est pas d'accord avec les conceptions du poète. Au XVIII^e siècle enfin, la poésie se dégage peu à peu de la sévérité des règles, et arrive à des conceptions plus libérales, qui rendent possible un retour en faveur du *Roland Furieux*» (A. Cioranescu, *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Les éditions des presses modernes, 1939, vol. II, p. 190).

II

IL «FURIOSO» E LA CRITICA SETTECENTESCA

A mano a mano che si procede nel Settecento, un nuovo amore per l'*Orlando* riprende o a spese della *Gerusalemme* o piú equilibratamente in una diversa qualifica dei due poemi.

È il Gravina che piú decisamente afferma la grandezza ariostesca contro quella del Tasso. La afferma in un discorso mescolato di fresche intuizioni e di sovrapposte teorie (come quella della moralità e dei «precetti»), mettendo in rilievo soprattutto (e previene così i giudizi settecenteschi) la spontaneità e la grazia nativa:

E pure, a parer mio, con tutti questi vizi (forme plebee, interruzione delle narrazioni ecc.), è molto superiore a coloro a' quali in un co' vizi mancano anche dell'Ariosto le virtù; poiché non rapiscono il lettore con quella grazia nativa, con cui l'Ariosto poté condire anche gli errori, i quali sanno, prima di offendere, ottenere il perdono; in modo che piú piacciono le sue negligenze che gli artifizi altrui; avendo egli libertà d'ingegno tale, e tal piacevolezza nel dire, che il riprenderlo sembra autorità pedantesca ed incivile. Tutto effetto di una forza latente, e spirito ascoso di feconda vena, che irriga di soavità i sensi del lettore, mossi e rapiti da cagione a se stesso ignota¹.

Ma in generale, se ariostisti e tassisti seguitarono a contendersi il primato (sino a fornire il soggetto per una commedia di Giulio Cesare Becelli: *L'ariostista e il tassista*, del 1748), si giunse piuttosto a una forma di distinzione indicata già dal Menzini alla fine del Seicento:

Or basti il dir che al gran cantor di Manto
Torquato asside, e l'altro al nobil saggio
del cui natal Smirne pretende il vanto².

Ripeterà ciò il Bettinelli nel VII poemetto e la equanime attribuzione Tasso-Virgilio, Ariosto-Omero si ritroverà come luogo comune del secolo

¹ G.V. Gravina, *Della ragion poetica*, in *Prose*, a cura di P. Emiliani Giudici, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1857, p. 129.

² *Arte poetica*, II. Ma permane nel Menzini, come in altri ammiratori del primo Settecento, il pregiudizio secentesco del contrasto fra lo stile umile e la grandezza epica ricercata convenzionalmente nel *Furioso*: «Questo in piú spazioso ampio viaggio / guida il suo carro ancorché l'umil stile / all'epica grandezza faccia oltraggio».

accanto al crescere e all'approfondirsi di un nuovo amore per l'*Orlando*³.

L'amore del Settecento per il *Furioso* ha varie fasi e giustificazioni: incontro di estro e di lucidità intellettuale, di sorriso spregiudicato, di agilità musicale e di evidenza figurativa nel periodo rococò e illuministico; libertà fantastica, impeto creativo al di là di ogni soggezione regolistica nel preromanticismo, quando il poema ariostesco divenne addirittura la bandiera meno contrastata (a causa del precedente amore del rococò illuministico e della stima dello stesso neoclassicismo che sulle orme del Gravina riconosceva in quello l'eredità greco-latina e il capolavoro del genuino Rinascimento) della lotta a favore della nuova poetica del genio, della fantasia, del sentimento spontaneo⁴. E se nella prima metà del secolo residui barocchi e un classicismo più incerto, e per ciò stesso a volte equivocamente zelatore di ordine e sistema⁵, poterono contrastare nell'animo degli stessi ammiratori

³ Il paragone fra Tasso e Ariosto fu ripreso più tardi dal Bettinelli (*Opere*, t. XVI, Venezia, Cesare, 1800, nel *Discorso sopra la poesia italiana*) in pagine di squisita finitezza (spesso il contatto con l'Ariosto sollecita i lettori a considerazioni sottilmente stilistiche, quando non li induce a fantasticherie psicologiche e ad inutili variazioni sui «personaggi») nelle quali il poeta da lui amato («se non vi piace chiamarlo epico, a me basta chiamarlo divino», aveva già detto in risposta al primo giudizio voltairiano, cfr. *Opere*, t. IX, p. 159) viene esaltato (pur nella volontà di un equilibrato riconoscimento delle diverse qualità dei due poeti) proprio per la sua fluidità di figure e musica, per la sua «maniera sciolta», per la sua «evidenza» e per la «libera penna corrente e sicura» (p. 58), che nel linguaggio del gesuita illuminista e preromantico significavano, attraverso una riduzione al piglio moderno e brioso antipedantesco e antiscolastico, un accertamento (non di formula, ma di considerazione stilistica) della totale poeticità ariostesca, della sua qualità espressiva totalmente risolta. Sicché il Bettinelli in pagine degne di antologia (pp. 32-34) poteva sostenere l'intraducibilità dell'*Orlando* in prosa (il tentativo del francese Tressan), la sua vita tutta consegnata a quei precisi ritmi, a quegli incontri di immagini e di suoni. Naturalmente (per quanto il Bettinelli avverta il rischio e lo prevenga: «lo non vorrei sembrar gramatico oppure sofista, ma io parlo di sentimenti e d'anima, non di leggi minute e pedantesche») tale accettazione del *Furioso* importava una certa sordità alla creatività fantastica più piena e una certa degustazione minuta e formalistica, che il Romanticismo finì per perdere, nel suo valore di attenzione stilistica, per uno sguardo più profondo al centro del problema critico ariostesco, alla natura particolare dell'animo e del mondo poetico ariostesco. E del resto il paragone fra Ariosto e Tasso è fatto proprio per esemplificare in concreto le sue osservazioni sulla importanza dello stile, sulla sua caratteristica tutta individuale e sulla eleganza poetica che trova maggiore nell'Ariosto, meno amato (secondo lui) del Tasso dal grosso pubblico dei lettori perché «ci vuol più cultura, e gusto più fino di lingua a ben intendere e assaporar l'Ariosto» (p. 67). Ancora nel 1769 a Ferrara usciva un anonimo: *Giudizi di diversi autori intorno alla precedenza dell'Orlando Furioso di Lodovico Ariosto o della Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*. Ma ormai era un ultimo riflesso provinciale di una discussione ormai esaurita. Un riassunto della polemica nel Cinquecento e nel Settecento è nella *Vita di T. Tasso* (Roma, Pagliarini, 1785, vol. III, pp. 331-336) di P.A. Serassi, che scrisse anche un *Ragionamento sopra la controversia del Tasso e dell'Ariosto* (Parma, Bodoni, 1794).

⁴ Una viva testimonianza dell'amore settecentesco per il *Furioso* è rappresentata dal *Ricciardetto* del Forteguerra (ripresa di toni ariosteschi in traduzione piacevole) e dalla lettera proemiale del Forteguerra al Manfredi.

⁵ Proprio per la sua «forse soverchia natural propensione all'ordine, al sistema,

con la loro simpatia istintiva per quell'avventurosa briosa, per quella linea fluida e varia, gioiosa e limpida e con la loro viva impressione di piacere, è soprattutto dalla metà del secolo in poi che il più aperto edonismo del rococò maturo e d'altra parte lo stesso spirito illuministico, innamorato della lucidità, della sensibile evidenza, della saggezza sorridente e spregiudicata, offrirono al poema come una nuova contemporaneità, una nuova vita che, mentre rischiava di ridurlo in termini settecenteschi, stimolava però intuizioni che sono vicine e indispensabili alle prime posizioni feconde della critica foscoliana e in genere del primo Ottocento.

Così Juan Andrés nella sua opera *Dell'origine, de' progressi, e dello stato attuale d'ogni letteratura* (Parma, 1782) mentre chiama l'*Orlando* «un poema ch'è tutto bizzarria e capriccio»⁶, sa avvertire, secondo le coordinate di quel gusto, alcuni toni ariosteschi in maniera veramente nuova: tale che solo il gusto settecentesco poteva rilevarli con maggiore chiarezza del Cinquecento, troppo immerso nel suo amore istintivo per il poema e d'altra parte impacciato dal regolismo.

Rilevando con parole molto settecentesche l'incanto di uno stile «spontaneo, naturale, fluido», l'Andrés sapeva bene spingere avanti la sensibilità del suo tempo nella comprensione delle possibilità di tono brillante e insieme concreto dell'*Orlando*, della sua facilità bonaria, non libresca e non solenne. Certo vi era il pericolo di una riduzione settecentesca e melodrammatica, ma anche quale importante accertamento di una evidenza senza sforzo, di una naturalezza sobria e sorridente non tanto per intenzioni libertine o per dissolvente ironia quanto per risultato di umanità concreta e di stile tutto raggiunto.

E sono proprio le parole suggestive di familiarità, «aria confidenziale», che il gesuita illuminista sa estrarre da una diffusa sensazione del suo tempo:

Egli non espone, non narra, non descrive, ma mette davanti gli occhi, e fa vedere i prati, i ruscelli, le grotte, i palazzi, le afflitte donne, i cavalieri che combattono e i fatti e le cose tutte che si presentano nel poema. Ma il più potente segreto dell'Ariosto per istringersi con soavi lacci gli animi dei leggitori, consiste, a mio giudizio, nell'aria di confidenza e di familiarità del suo poema [...]⁷.

Quella speciale altezza soprareale e pur nutrita di realtà è colta con adeguazioni intelligenti e, pur in mezzo ad equivoci, l'erudito settecentesco individua quella essenziale radice di tono semplice ed altissimo, anche se la sublime «facilità» ariostesca è sentita soprattutto in senso quasi di fisico benessere, di piacere:

all'esattezza», il Metastasio si confessava più ammiratore del Tasso che dell'Ariosto (lettera a D. Diodati, 10 ottobre 1764), anche se dell'Ariosto egli non poté non sentire almeno il movimento scenico e l'eccezionale vivacità delle figure.

⁶ J. Andrés, *Dell'origine, de' progressi, e dello stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, Stamperia Reale, 1782, vol. II, p. 137.

⁷ Ivi, vol. II, p. 140.

Così egli può prendersi l'amichevole libertà di condurre il lettore pe' giardini, per le foreste, pe' mari e pe' monti; così può mostrargli palazzi e castella, grotte e dirupi; così insomma può volgere e rivolgere il suo animo come a lui meglio piace, senza mai recargli stento o fatica, anzi porgendogli dolce solazzo e sommo diletto⁸.

Mentre poi, in base a questa «facilità» ed evidenza, trovava molti limiti alla potenza drammatica dell'*Orlando* specie nelle parlate dei personaggi:

E a dire il vero quella maestria e superiorità dell'Ariosto nel dipingere vivamente in qualunque situazione gli eroi del poema, io non gliela scopro egualmente nel farli parlare nelle toccanti e patetiche scene e sembrami l'Ariosto nella parte drammatica inferiore assai a se stesso nella pittorica⁹.

E cita molto giustamente la parlata di Olimpia nel suo progressivo diluirsi e nella sua netta inferiorità rispetto alla grande scena che la precede.

Del resto già gli eruditi settecenteschi, gli storici letterari più ricchi di notizie che di idee, ma non perciò sepolti in un gusto reazionario (Quadrio, Mazzuchelli, Tiraboschi), mentre sanavano la vecchia questione epica-non epica, avevano sentito fortemente due temi: quello della naturalezza familiare, della evidenza pittorica che facilmente scade in una specie di descrittivismo senza profondità, di felicità senza problema, e quello dell'energia passionale che provoca il loro entusiasmo.

«Io non temerò di chiamar felice e la negligenza e il disordine de' racconti, e qualunque altro letterario difetto si voglia rimproverare all'*Orlando*, perché forse se l'Ariosto l'avesse più scrupolosamente purgato, esso non avrebbe quei tanti e sí rari pregi, che vi ammiriamo», dice il Tiraboschi nella III parte del VII volume della *Storia della letteratura italiana*¹⁰.

Negligenza un po' da capriccio rococò, e giustificazione settecentesca di naturalezza e insofferenza di elaborazione che risponde in parte al gusto di improvvisazione del secolo e in parte preannuncia il senso preromantico dell'entusiasmo nei limiti ambigui del Settecento:

Ma questa sembra essere la sorte dei più rari e dei più fervidi ingegni, cioè che non sappiano soggettarsi alla noiosa fatica, che seco porta il pulire i loro parti. E forse di questo difetto medesimo dobbiamo sapere loro buon grado; perciocché, se maggiore studio avessero riposto nell'arte, meno seguito avrebbero la natura che è finalmente il più bello fra tutti i pregi che proprio son di un poeta¹¹.

Entusiasmo ed evidenza naturale («Ma quei dello Ariosto mi rapiscono fuor di me stesso, e mi accendono nel seno quell'entusiasmo di cui son pie-

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, vol. II, p. 142.

¹⁰ G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica, 1792, vol. VII, p. 1251.

¹¹ Ivi, vol. VII, pp. 1277-1278.

ni; sicché a me non sembra di leggere, ma di vedere le cose narrate»¹²), brio e difetti per geniale naturalezza, per grazia nativa che vengono sostanzialmente a vivere nel giudizio complesso di Voltaire, sensibilissimo alla colorita e piacevole suggestione di una poesia brillante e nativa.

Il Carducci in un articolo del 1881, ripubblicato nel volume XIV delle *Opere (Ariosto e Voltaire)*, tracciò con finezza la vicenda dei giudizi dati dal Voltaire¹³ nella nota sulla epopea in appendice alla *Henriade*: dubbi e correzioni che testimoniano l'insoddisfazione dell'esclusione dell'*Orlando* dai poemi epici e che arrivarono a questa forma definitiva:

Il y aura même quelques lecteurs qui s'étonneront que l'on ne place point ici l'Arioste parmi les poètes épiques. Il est vrai que l'Arioste a plus de fertilité, plus de variété, plus d'imagination que tous les autres ensemble; et si on lit Homère pour une espèce de devoir, on lit et on relit l'Arioste pour son plaisir. Mais il ne faut pas confondre les espèces [...]. Je ne parlerais point des comédies de l'*Avare* et du *Joueur* en traitant de la tragédie. L'*Orlando Furioso* est d'un autre genre que l'*Iliade* et l'*Enéide*. On peut même dire que ce genre, quoique plus agréable au commun des lecteurs, est cependant très-inférieur au véritable poème épique. Il en est des écrits comme des hommes. Les caractères sérieux sont les plus estimés, et celui qui domine son imagination est supérieur à celui qui s'y abandonne. Il est plus aisé de peindre des ogres et des géans que des héros, et d'outrer la nature que de la suivre¹⁴.

Già qui c'era tale riconoscimento di poesia, sia pure nel senso del piacevole, da far comprendere quanto fosse l'amore voltairano per l'*Orlando*, fermato solo su di una esclusione accademica, sulla sua reazione classicistica di origine boileauiana¹⁵.

Ed infatti nel *Dictionnaire philosophique* del 1771¹⁶ ricorre una scusa solenne:

¹² Ivi, vol. VII, p. 1277.

¹³ Per la storia dei giudizi voltairiani, oltre il saggio carducciano, utili L. Donati, *L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire*, Halle, Max Niemeyer, 1889; G. Natali in *Idee, costumi, uomini del '700*, Torino, S.T.E.N., 1916, pp. 180-182, e in generale E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris, Hachette, 1898; e L. Morandi, *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire*, Città di Castello, Lapi, 1884.

¹⁴ *Œuvres*, Gotha, C.G. Ettinger, 1785, vol. X, pp. 378-379.

¹⁵ Nella *Pucelle d'Orléans* il Voltaire aveva del resto testimoniato il suo amore per l'Ariosto nell'effettiva mediazione di toni ariosteschi nella sua ironia conversevole e briosa (il tono confidenziale accertato dall'Andrés è sentito dal Voltaire soprattutto in direzione libertina, antiascetica) e nella dichiarazione affettuosa dell'inizio del canto XIII, quando, invocando scherzosamente san Giovanni, ricorda il san Giovanni del viaggio di Astolfo nella luna che perdonò le «vives apostrophes» indirizzategli «dans ses comiques strophes» dall'Ariosto «chantre aimable et rare / qui réjouit les seigneurs de Ferrare / par le tissu de ses contes plaisants». Era in sostanza un amore corrispondente al giudizio del '26 (si veda J. Dubled, *L'Orlando Furioso et la Pucelle*, «Bulletin italien», 1911).

¹⁶ Il Bettinelli nella *Lettera IV a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi* (in *Opere*, ed. cit., vol. XXI, p. 33) si vanta indirettamente di avere influito sulla modificazione del giudizio di Voltaire: «Soggiunsi poi che, gustando l'Ariosto mi pareva non l'avesse trattato con gusto

Je n'avais pas osé autrefois le compter parmi les poètes épiques: je ne l'avais regardé que comme le premier des grotesques: mais en le relisant je l'ai trouvé aussi sublime que plaisant; et je lui fais très humblement réparation¹⁷.

E un vero e proprio saggio prende il posto delle pagine prima assegnate al Trissino e di fronte ad un brevissimo accenno al Tasso per il quale si rinvia però alla lunga trattazione nell'*Essai sur la poésie épique*.

«Sublime et plaisant» (entusiasmo per capacità passionale e piacere per agevolezza briosa), ma soprattutto «plaisant». Piacere e «charme» che nascono dalla naturalezza e dalla sorridente facilità con una punta di «esprit voltairien»:

Ce qui m'a surtout charmé dans ce prodigieux ouvrage, c'est que l'auteur toujours au-dessus de sa matière, la traite en badinant. Il dit les choses les plus sublimes sans effort; et il les finit souvent par un trait de plaisanterie qui n'est ni déplacé ni recherché¹⁸.

Così, in un abbandono più sincero al suo gusto settecentesco, le avventure ariostesche libere, naturali, mutevoli, l'agevolezza di una fantasia senza ostacoli, diventano per Voltaire «cose divine», prove di un superiore possesso, di un dominio assoluto dei propri fantasmi poetici («il a été donné à l'Arioste d'aller et de revenir de ces descriptions terribles aux peintures les plus voluptueuses, et de ces peintures à la morale la plus sage»¹⁹).

Un posto a sé occupa nella critica settecentesca Antonio Conti, il cui pensiero sull'Ariosto è legato ad una generale concezione della poesia che

nel suo saggio sul poema epico, avanti all'*Enriade*. Entrammo nell'argomento, ed ebbi agio di mostrar qual poeta quel fosse, quanto agli altri superiore, e che meritava d'esser da lui più conosciuto, e non sol come un pazzo e un buffone irreligioso [...]. Mi promise di rileggerlo su la mia fede, e vidi poi nel tomo 35 dell'edizione di Losanna, che del poema epico parlando, e specialmente su gli esordii de' canti de' quali mi ricordo avergli molto detto, diede miglior idea dell'Ariosto». Il Casanova (*Mémoires*, Paris, Garnier, 1909, vol. IV, cap. IX, pp. 207 ss.) si vanta anche lui di aver rimproverato il Voltaire per il suo giudizio del *Saggio* sull'Ariosto (il poeta del suo cuore) e di averne avuto questa risposta: «Je vous remercie d'avoir cru que je ne l'avais pas lu. Je l'avais lu, mais j'étais jeune, je possédais superficiellement votre langue; prévenu par des savants italiens, qui adoraient le Tasse, j'eus le malheur de publier un jugement que je croyais le mien, tandis qu'il n'était que l'écho de la prévention irréfléchie de ceux qui m'avaient influencé. J'adore votre Arioste [...]. J'informerai toute l'Europe de la réparation que je dois au plus grand génie qu'elle ait produit». Poi Voltaire recita e traduce il brano da lui prediletto di Astolfo e san Giovanni, e Casanova declama il brano della pazzia di Orlando fra le lacrime abbondanti di tutto l'uditorio. Episodio bizzarro, ma significativo per la vera passione che il Settecento ebbe per l'Ariosto. Non riconobbe invece l'importanza del nuovo giudizio voltairiano e seguì ad accusare il Voltaire per il suo primo errore il Baretti (*Frusta letteraria*, Bari, Laterza, 1932, vol. I, pp. 208-209, e *Discours sur Shakespeare et monsieur de Voltaire*, in *Prefazioni e polemiche*, Bari, Laterza, 1933, p. 223).

¹⁷ *Ceuvres* cit., vol. XL, pp. 57-58.

¹⁸ *Ivi*, vol. XL, p. 49.

¹⁹ *Ivi*, vol. XL, p. 57.

insieme a quello passa nel primo Ottocento nel Corniani e nel Foscolo (nel quale acquista una forza tanto piú sicura ed efficace in una fase della critica piú matura ed omogenea ed in un rilievo personale tanto piú forte) e che nel suo *Discorso sopra la italiana poesia* – riprendendo da un punto di vista nuovo spunti di ammirazione cinquecentesca e approfondendo sotto l'impressione dell'amabile e del «confidenziale» il senso settecentesco di un agevole trapasso da proporzioni verisimili a bizzarre ma non sconcertanti fantasticherie – applicò con decisione al *Furioso* la sua formula dell'incontro del «verisimile» col «meraviglioso» applicata in diversa misura anche nel caso del poemetto di Callimaco-Catullo (e il Foscolo di quel binomio prenderà soprattutto il «mirabile» per unirlo al pure contiano «passionato» nella sua poetica nel *Commento alla Chioma di Berenice*²⁰):

Impareggiabile è il suo poema per la facilità, eleganza, e soavità del verso, sia per la varietà e verità de' costumi introdottici, sia per la *novità dell'invenzioni*, in cui *con arte finissima accoppia il verisimile col maraviglioso, in modo* che tesse un incanto alla fantasia che non dà tempo di riflettere alla menzogna poetica [...]»²¹.

L'Ariosto tra tutti i poeti moderni ha saputo meglio *particolareggiare* d'ogni altro, ed è certo che tutta l'arte d'accordare il verisimile col mirabile consiste nel particolareggiamento [...]. Queste minute circostanze nel rappresentar la cosa, fissano in esse la fantasia, che dall'idee naturali e dalle prodigiose ne tira una *terza che partecipa dell'una e dell'altra*, ed allettando l'anima per il nuovo, e per il singolare, la determina piú a goder del piacere della maraviglia che ad opporsi alla falsità²².

Intuizione che solo nell'Ottocento prenderà tutto il suo valore, legata ancora com'è nel pensiero contiano ad una complessa discussione su verità e poesia e ai soliti pregiudizi della corrente settecentesca piú classicistica e neoclassica (e con residui perciò anche nel Foscolo in cui giustificazioni particolari li spiegano e li limitano) circa il «comico vile», le «idee troppo libere e lascive» e viceversa circa le «utilissime allegorie morali». Ed un altro motivo notevole, in cui il Conti risente del pensiero graviniano, riguarda la ricchezza di vita del *Furioso*, il suo carattere di poesia di un'esperienza vitale vasta e non schematica («Il suo poema poi è un ritratto di tutta la vita umana in generale, poichè vi sono gl'infimi, i medj e supremi in ogni genere di persone»²³) e la necessaria «appassionatezza» del tema centrale, la pazzia di Orlando²⁴, che mentre coincide con le indicazioni del secolo e con una ammirazione viva persino, come abbiamo visto, nel Fioretti, si motiva poi

²⁰ Sulle relazioni Conti-Foscolo in generale si veda l'importante saggio di F. Ghisalberti, *Il Foscolo e l'abate Conti*, in *Studi su Ugo Foscolo editi a cura della R. Università di Pavia*, Torino, Chiantore, 1927, pp. 293-320.

²¹ A. Conti, *Discorso sopra la italiana poesia*, in *Prose e poesie*, Venezia, G.B. Pasquali, 1756, vol. II, p. 234.

²² Id., *Trattato de' fantasmi poetici*, in *Prose e poesie* cit. vol. II, pp. 135-136.

²³ Ivi, vol. II, p. 234.

²⁴ Ivi, vol. II p. 143.

con spiegazioni di arida verisimiglianza e torna a complicarsi con i rimproveri classicistici²⁵ alla incoerenza del comico e del tragico, alla «eterogeneità molto difforme» dei vari episodi («almeno se si giudica della poesia secondo i principî d'Orazio e d'Aristotele, approvati da tutte le nazioni, come fondati sulla convenienza, la sola ed universal regola della poesia»²⁶), per cui, in ognuno di quelli singolarmente superiore al Tasso, l'Ariosto cederebbe poi nella «forza architettonica della mente, che mai non si parte dalle regole della convenienza». Sí che mentre nei singoli episodi «verisimile» e «mirabile» sarebbero fusi e accordati nel «particolareggiamento», l'accordo non avrebbe luogo nel piano generale del poema dove

gl'incontri degli eroi e delle eroine, in tal tempo, in tal occasione, e per tali mezzi inaspettati in tanti involuppi d'azioni e di circostanze, le agnizioni, o per lettere, o per anelli, o per versi, non convergono al corso naturale delle cose umane. Possono, è vero, comporre un intreccio tutto fantastico, e proprio dei mondi possibili; ma il frammischiarle con altre azioni verisimili, e non mai la ragione de' loro rapporti, dispiace infinitamente all'anima, che, come s'è detto, cerca la ragione da per tutto [...]»²⁷.

Limitazioni essenziali per collocare al suo giusto posto storico il notevole giudizio del Conti, per capirne il valore, ma anche la distanza che lo separa dalle moderne formule di «realtà e sogno», di «terzo mondo», di sopramondo rinascimentale a cui pure parzialmente accenna nel legame inestricabile del «razionalismo» e della verisimile convenienza ed unità di tipo classicistico, sempre pronta a scattare anche nel mezzo delle piú briose conversazioni critiche settecentesche, animate dal senso dell'estro prima, del genio poi, finché il Romanticismo non ebbe portato una coscienza nuova della libertà e della organicità fantastica, non priva anch'essa di ritorni a vecchie posizioni e assai limitata quanto a diretto contatto con il testo poetico.

Il preromanticismo sviluppa naturalmente il motivo della genialità e della forza passionale ariostesca, puntando soprattutto sugli episodi piú appassionati come quello della pazzia d'Orlando.

Fra Illuminismo e preromanticismo²⁸ il Baretti nella *Frusta letteraria*,

²⁵ Inoltre razionalismo e classicismo fan sí che, nella paura del Barocco che distingue i classicisti del Settecento sia di fronte ai nuovi accenni preromantici se non erano accortamente mediati (come poteva avvenire nel caso dello stesso Conti, figura ricca di aspetti e di interessi), sia nella valutazione del passato, il Conti, in un paragone fra Catullo, Ovidio e Ariosto, trova nell'episodio di Olimpia abbandonata «un poco di raffinamento», «un non so che dell'affettazione dei secentisti» anche in quelli che chiama «fluidissimi versi» (ivi, vol. II, p. 199).

²⁶ Ivi, vol. II, p. 148.

²⁷ Ivi, vol. II, p. 150.

²⁸ Per l'interpretazione della critica barettiana in direzione preromantica rinvio al capitolo sul Baretti nel mio *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1948.

mentre riprende l'Ariosto da un punto di vista moralistico, lo considera «il piú grande di tutti i nostri poeti»²⁹ e dice dell'*Orlando* che «non dovrebbe esser letto che da quelli, i quali hanno fatto qualche cosa di grande a pro della patria, per premio e ricompensa loro»³⁰. E in una «lettera ad una signora inglese» entra casualmente un giudizio sulla poesia ariostesca che ben rappresenta il nuovo interesse per l'incontro di genialità, passione, libera ispirazione creatrice. Per suffragare l'affermazione secondo cui il critico deve avere una congeniale comprensione della poesia, cita la freddezza del Muratori di fronte a due ottave dell'*Orlando* (pazzia d'Orlando).

Due ottave l'Ariosto ardí porre in bocca ad Orlando un momento prima che il cervello gli desse la volta, le quali veramente dipingono il paladino tal quale dove'essere in quel tristo punto, cioè agitato d'amore, da furore, da gelosia, da pietà di se stesso, da altre contrarie passioni che lo dovevano condurre a mattezza un momento dopo. Il giudizio dell'Ariosto non credo avesse molta parte in quelle due meravigliose ottave. Fu la sua immaginazione, fu il trasportarsi con tutta l'anima nella stessa situazione d'Orlando, fu il suo poetico fuoco, fu un repentino entusiasmo che gli dettò quelle due ottave, anzi che gli dettò tutta quella descrizione d'Orlando che impazza gradatamente³¹.

Si affaccia il mito romantico della ispirazione senza controllo, della immedesimazione del poeta col suo fantasma, con la situazione poetica³². Mentre una critica piú moderna potrà trovare sempre nell'Ariosto una piena trasfigurazione lirica, controllatissima, fuori di veristiche situazioni («tal quale dove'essere»), la critica romantica nel rude preludio baretiano riprendeva alcune posizioni di ammirazione cinquecentesca trasportandole ad un gusto robusto di organicità, di sincerità espressiva, di originalità nativa che supera l'ammirazione settecentesca, piú raffinata e piú fragile. Impresione potente della forza e dell'esuberanza ariostesca che prelude ad una famosa immagine foscoliana:

Qual meraviglia, milady, se lo trovate piú scoglio [dice del Salvini] dello stesso Muratori contro l'onde e i cavalloni di poesia, che l'Ariosto come un Nettuno adirato, fa sovente rotolare addosso a' suoi leggitori?

²⁹ G. Baretto, *Frusta letteraria*, ed. cit., vol. II, pp. 31 e 185.

³⁰ Un elogio altissimo del *Furioso* è anche nella XVIII lettera della *Scelta delle lettere famigliari*, pure nel limite della proposta moralistica di purgare il poema «d'ogni laidezza, d'ogni oscenità». «Cosí rifatto, l'Italia s'avrebbe un pezzo di poesia da sgradarne tutto il resto del mondo antico e moderno» (Bari, Laterza, 1912, p. 79).

³¹ G. Baretto, *Frusta letteraria*, ed. cit., vol. I, pp. 154-155.

³² Johnson aveva posto l'Ariosto fra quei trascendenti poeti «whose genius soars beyond the reach of art» (come ripete il Baretto, *Frusta letteraria*, ed. cit., vol. I, p. 222) e nell'amore del Baretto per l'Ariosto si può ben sentire l'incoraggiamento del «dottore». Per le relazioni Johnson-Baretto si veda A. Devalle, *La critica letteraria nel '700*, Milano, Hoepli, 1932 ed ora C.J.M. Lubbers-Van Der Brugge, *Johnson and Baretto*, Groningen, J.B. Wolters, 1931.

Alla fine del secolo il Goethe³³ nel suo *Tasso* (1790), parlando dell'Ariosto, «dessen Scherze nie verblühen», nella IV scena del I atto presenta un'appassionata e poetica descrizione del mondo ariostesco, sentito soprattutto come nativa grazia sorridente, gioiosa libertà fantastica, come spontaneità ricca di valore umano, coerentemente all'impressione settecentesca e con un più forte senso romantico della creatività poetica:

Er (*Der Kranz*) ziert ihn schön,
als ihn der Lorbeer selbst nicht zieren würde.
Wie die Natur die innig reiche Brust
mit einem grünen bunten Kleide deckt,
so hüllt er alles, was den Menschen nur
ehrwürdig, liebenswürdig machen kann,
ins blühende Gewand der Fabel ein.
Zufriedenheit, Erfahrung und Verstand
und Geisteskraft, Geschmack und reiner Sinn
fürs wahre Gute, geistig scheinen sie
in seinen Liedern und persönlich doch
wie unter Blütenbäumen auszuruhen,
bedeckt vom Schnee der leicht getragenen Blüten
umkränzt von Rosen, wunderbar umgaukelt
vom losen Zauberspiel der Amoretten.
Der Quell des Ueberflusses rauscht daneben
und lässt uns bunte Wunderfische sehn.
Von seltenem Geflügel ist die Luft,
von fremden Herden Wies' und Busch erfüllt;
die Weisheit lässt von einer goldnen Wolke
von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen,
indes auf wohlgestimmter Laute wild
der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint
und doch im schönsten Takt sich mässig hält³⁴.

³³ Nella seconda metà del Settecento in Germania l'*Orlando Furioso* fu oggetto di una speciale attenzione (v. E. Gianturco, *The Beginnings of Ariosto's Criticism in Germany, Meinhard and Lessing*, «Romanic Review», 1934), che si riflette singolarmente nell'*Oberon* del Wieland (L. Marinig, *Der Einfluss von Orlando Furioso auf Wieland*, «Studi di filologia moderna», 1912). Nel 1782 lo Heinse traduceva il *Furioso* e il Gerstenberg in una lettera al Nicolai del 5 dicembre 1767 si augurava che la mitologia nordica potesse ispirare un nuovo Ariosto sentito come bandiera della «Gegenoffensive des Gefühls», della nuova libertà fantastica ed antiregolistica.

³⁴ «La ghirlanda di fiori adorna la fronte dell'Ariosto meglio che non farebbe lo stesso alloro. Come la natura copre di una verde veste dipinta a mille colori il fecondo suo seno, così egli ravvolge nel fiorito velo della favola le cose tutte che sole possono fare rispettabile ed amabile l'uomo. La contentezza dell'animo, l'esperienza e la ragione e il vigore dello spirito, il gusto e il puro senso del vero bene, spiritualizzati e insieme personificati per entro i suoi canti, sembrano in quelli riposarsi come sotto alberi fioriti; e intanto una pioggia di bianchi fiori cade soave sopra essi, ed essi coronati di rose sono in mirabil modo aggirati dai giocondi scherzi degli Amori. Lì presso mormora la fonte dell'abbondanza, offrendo al

La confidenza dell'Andrés, lo scherzo e il piacevole del Voltaire, la «sciolta maniera» del Bettinelli, il «mirabile» e il «verisimile» accordati nel «particolareggiamento» del Conti, ritornano in questa traduzione fantastica con un senso piú sicuro di esperienza e di saggezza superiore divenuta serenità poetica e misura in cui l'accertamento barettiano della passione e della immedesimazione è attutito e mediato.

E certamente la lettura attenta ed amorosa del Settecento nelle diverse giustificazioni di tale interesse e nel superamento delle vecchie polemiche aristoteliche e secentesche costituisce, insieme con l'offerta di approssimazioni critiche considerevoli, la base indispensabile per il piú impegnativo lavoro critico dell'Ottocento romantico fino al De Sanctis.

quadro una meravigliosa famiglia di pesci variopinti; l'aria è tutta piena di uccelli peregrini; il prato e la selva di strane greggi. La malizia spia in agguato mezzo nascosta tra 'l verde; la saggezza fa di tratto in tratto risuonare sublimi sentenze da una nuvola d'oro: mentre la follia sembra scorrere in disordine con le dita le corde di un armonioso liuto, pur serbandò la misura delle piú belle armonie» (vers. di G. Carducci).

III

DAL FOSCOLO AL GIOBERTI

Nella *Notizia intorno a Didimo Chierico* il Foscolo scriveva, a proposito delle opinioni letterarie di quel personaggio autobiografico:

Aveva non so quali controversie con l'Ariosto, ma le ventilava da sé; e un giorno, mostrandomi dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea sulla spiaggia, esclamò: *così vien poetando l'Ariosto*¹!

Rapida e poetica immagine di una poesia ricca di spontanea ispirazione, fluente e inesauribile, ed insieme accenno ad un giudizio non privo di riserve. Ed infatti, quando nel *Saggio sui poemi narrativi e romanzeschi italiani* (*Opere*, X) il Foscolo fece un vero e proprio esame critico del *Furioso*, tali riserve² si fecero chiaramente sentire, ma più forte insieme si sviluppò e si precisò l'impressione della ricchezza fantastica dell'Ariosto. La limitazione di carattere moralistico, assai blanda, deve essere del resto spiegata in relazione al particolare valore che la verecondia, il pudore avevano assunto nell'animo e nella poetica foscoliana, specie nel periodo delle *Grazie*, quando il Foscolo poteva ammonire le fanciulle a non toccare il *Decameron* (II inno, vv. 436-441), avvivando dall'intimo il gusto verecondo del «caloscatátos» neoclassico («Noi siamo liberi di professare o non professare una morale più pura di quella de' nostri maggiori, ma è cosa manifestissima che il gusto moderno è più verecondo»³).

Mentre l'impressione di disordine è frutto di pregiudizio tradizionale ravvivato dall'amore neoclassico per il «lucidus ordo»:

¹ Cfr. *Opere*, ed. nazionale, vol. V, *Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 181.

² Rileva, soprattutto, le «controversie» il Donadoni in *Ugo Foscolo*, Palermo, Sandron, 1927², pp. 381-382.

³ Cfr. *Opere*, ed. nazionale, vol. X, *Saggi e discorsi critici*, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 140. Non mancava dunque in lui la coscienza di una diversa sensibilità di costume, che ispirava anche ad un elogiatore dell'Ariosto questa scusa di «buon senso» di fronte agli aspri rimproveri che nel Settecento furon spesso più che altro effetto di prudenza conformistica: «È proprio (dirò così) un peccato, che le sue poesie e particolarmente il *Furioso*, non possano leggersi tutte da tutti senza pregiudizi dell'onestà. Se così fosse a' suoi tempi, credo di no; come non è di scandalo a certi indiani la nudità, che lo sarebbe agli europei» (G.A. Barotti, *Memorie storiche di letterati ferraresi*, Ferrara, Stamperia Camerale, 1777, vol. II, p. 175).

Nel *Furioso* la tela avviluppasi di soverchio e la memoria può appena giovarci nel tener dietro a tante complicazioni sino alla fine [...]. I cavalieri si urtano l'uno coll'altro, e appunto quando chi legge si fa piú sollecito d'ascoltare il seguito de' loro casi, e piú curioso di saperne la fine, il poeta interrompe ad un tratto e svagasi altrove [...]⁴.

Parole in cui ritorna l'impazienza dell'Alfieri che, nella *Vita* (Epoca II, cap. 1), giustifica l'abbandono della lettura dell'Ariosto in collegio per «quella continua spezzatura delle storie ariostesche che nel meglio del fatto ti pianta lí con un palmo di naso, cosa che me ne dispiace anche adesso, perché contraria al vero, e distruggitrice dell'effetto prodotto innanzi».

Ma subito un piú vivo senso di poesia porta il Foscolo al centro di una potente apertura del problema critico dell'*Orlando*:

Pur tali osservazioni (la troppa varietà, l'abbandono troppo prematuro dei personaggi principali come Angelica) non montano, poiché ci avvediamo di aver ragione, e nondimeno intendiamo che il poeta non crede bene di dover far caso delle nostre ragioni. Egli inebria la fantasia, vuole che quanto a sé piace piaccia anco a noi, che solo vediamo ciò ch'egli vede. Palazzi aerei – Fate – l'anello che rende invisibile chi lo tiene – la lancia d'oro,

ch'al fiero scontro abbatte ogni giostrante,

– il cavallo alato – la salita alla luna e tante altre strane finzioni che negli altri poeti ci divertono e insieme ci muovono a compassione sulla credulità della moltitudine, vengono tutte rappresentate dall'Ariosto come se fossero creazioni fantastiche veramente della natura. Che se vi pensiamo alcun poco, non possiamo loro dar fede; pure, mentre leggiamo, è appena possibile di soffermarci a pensare. L'Ariosto ci padroneggia ognor piú tra per la sospensione nella quale ci tiene una serie tanto variata di casi, e per la confusione che questi producono nella memoria. Nell'istante medesimo che la narrazione di un'avventura ci scorre innanzi come un torrente, questo diventa secco ad un tratto, e subito dopo udiamo il mormorio di ruscelli di cui avevamo smarrito il corso, desiderando pur sempre di tornare a trovarlo. Le loro acque si mischiano, poi tornano a dividersi, poi si precipitano in direzione diversa; talché il lettore rimansi piacevolmente perplesso al pari del pescatore, che attonito all'armonia de' mille stromenti che suonano nell'isola di Circe, pende le reti [...]⁵.

Ed ecco che, attraverso una piú diretta ed attenta considerazione della speciale dimensione del mondo ariostesco, il pregiudizio è sostanzialmente superato e quella precisazione felice («come se fossero creazioni fantastiche veramente della natura») può diventare (appoggiata alla poetica del «naturale meraviglioso» viva nelle *Grazie* e alla ripresa generale delle intuizioni

⁴ *Opere*, vol. X cit., p. 182.

⁵ *Ivi*, vol. X, pp. 183-184.

contiene su di un piano critico piú sicuro e in un momento storico piú propizio ad una vera valorizzazione di questo accordo creativo) la base di una linea critica che giunge attraverso il Romanticismo fino alle formule piú vive del Novecento⁶. Cosí nel suo approfondimento del mondo ariostesco anche la stessa «spezzatura degli episodi» si trasforma in causa di sottile piacere e quella forza poetica sempre viva, latente ed esplicita, viene rilevata, nel procedere del saggio, in una frase piena di simpatia e di ammirazione: «talvolta ei sonnecchia finché non abbia ricoverato le forze; indi sfavilla con tutta la vivezza di prima»⁷.

E, se accedeva al rimprovero alfieriano della cortigianeria, sapeva sentire la nobiltà e la concretezza umana dell'Ariosto, esagerando poi nella ricerca dei caratteri dei personaggi:

Nel tratteggiare i suoi personaggi l'Ariosto ebbe piú fantasia romanzesca di tutti quelli che scrissero prima di lui; ma le sue esagerazioni della umana natura conservano sempre tanta eroica dignità, tanto vigore e tanta coerenza, che siamo costretti a crederci come se fossero veramente possibili. Infinita è la varietà dei caratteri, e pur quando assomigliansi molto fra loro nella persona, per esempio di Rodomonte e di Mandricardo, vengono essi distinti da qualità cosí prominenti, che quasi possiamo prevedere che cosa faranno tutte le volte che riappariranno sulla scena. La parte drammatica dell'*Orlando Furioso* (se ne tolghiamo i soliloqui amorosi) ci pare sovente superiore a quella di ogni altro poema antico e moderno, compresa l'*Iliade* stessa⁸.

Dove si può avvertire una forzatura del carattere prevalentemente narrativo-lirico del poema verso un interesse piú drammatico-psicologico certamente funzionale e non dominante, secondo una inclinazione comune a gran parte dei critici romantici, mentre poi di fronte alla tipica indagine romantica circa l'ironia ariostesca (momento essenziale nello svolgimento del problema critico dal Romanticismo tedesco al De Sanctis) il saggio foscoliano rimane su posizioni piú settecentesche: con il vantaggio però di insistere sull'adesione sincera del poeta ad un mondo di nobiltà e di vitalità amato e partecipato, che verrà spesso messo in sordina e persino misconosciuto nelle accentuazioni eccessive di interpretazioni sociologiche e ideologiche e nel deterioro ritratto di un Ariosto schernitore e scettico.

Tutto teso a sentire il poema nella sua vita realizzata piú che nel suo significato storico a cui piú guarderanno i romantici (limite e forza della loro indagine), il Foscolo fu attento anche al valore stilistico del poema, e la sua elaborazione, negli estremi della prima e della terza edizione, fu per lui le-

⁶ Anche Giuseppe De Robertis, prendendo spunto dal mio volume ariostesco, ha insistito recentemente sull'importanza delle intuizioni foscoliane e sul loro valore stimolante per una lettura moderna del poema (*Idea dell'Orlando*, «Nuovo Corriere», 9 dicembre 1948).

⁷ *Opere*, vol. X cit., p. 187.

⁸ *Ivi*, vol. X, pp. 195-196.

zione artistica e causa di meraviglia per quella perfezione che, nell'apparenza della facilità, cela una complessità di ricerche dai più non sospettata:

Può darsi che fra le altre intellettuali sue facoltà una ne possedesse che era come crogiuolo per fondere e per affinare i modi di cui aveva mestieri. Oltre le dizioni legittimate dall'esempio dei classici italiani, non isdegnava espressioni trovate nella oscura e volgare poesia, faceva uso de' latinismi e de' lombardismi, che gli pareva che meglio pogessero le sue idee. Pure quel suo genio vivace riveste di un solo colore elementi di varia natura; colloca le parole dove appariscono più efficaci, dove suonano meglio, e le fonde in una lingua novella, copiosa e nobile a un tempo, vigorosa e corretta. Così la lingua dell'Ariosto soddisfa egualmente il lettore che cerca solo di divertirsi al racconto, e quello che è in grado di apprezzare le più fine bellezze della dizione poetica. Soltanto dopo la terza e dopo la quarta lettura del *Furioso* ci accorgiamo le più alte bellezze della poesia ariostesca non essere tali che colpiscano di primo tratto⁹.

Qualità che, sull'autorità del Reynolds, lo induce a paragonare l'apparente facilità dell'Ariosto alla limpidezza apparentemente insipida dell'arte di Raffaello¹⁰.

Le osservazioni del Foscolo, così importanti per la complessità e l'autorità del discorso critico in cui erano presentate, sono tutt'altro che isolate e, nei comuni spunti settecenteschi, si trovano accompagnate, agli inizi del secolo, da osservazioni e motivi omogenei e concorrenti a rafforzare l'impressione di maturità del problema critico ariostesco in questo periodo. Così ad esempio, leggendo le pagine di Giovan Battista Corniani nei suoi *Secoli della letteratura italiana*¹¹, si ritrovano, nella comune ascendenza contiana¹², motivi vicini a quelli foscoliani in una presentazione critica naturalmente meno efficace e meno complessa: come soprattutto l'insistenza sull'incontro di meraviglioso e di verosimile:

Credo di poter affermare con verità che tra i poeti antichi e moderni nessuno al pari di lui abbia saputo sí perfettamente congiungere il meraviglioso col verisimile. Qual maniera di meraviglie non presenta il *Furioso*? Imprese di valore sorprendente, vicende di guerra e di amore, felici, tragiche, affettuose, terribili; giganti, maghe, negromanti, palagi e boschi incantati, armi ammaliare, arpie, cavalli volanti, il paradiso terrestre, l'inferno, il mondo della luna ecc.: ed orna ciò con colori tratti dal vero della natura che rimuovon la ripugnanza alla credibilità e formano una compiuta illusione¹³.

⁹ Ivi, vol. X, pp. 200-201.

¹⁰ Il paragone fra Ariosto e Raffaello fu ripreso e svolto ai tempi nostri da S. Ortolani in un saggio finissimo anche se inevitabilmente poco conclusivo: *Pensieri su Raffaello*, «Vita artistica», 1927.

¹¹ Erano usciti nel 1796 a Bassano col titolo *I primi quattro secoli della letteratura italiana*. L'edizione completa (da cui cito) uscì a Brescia presso Bettoni dal 1804 al 1813.

¹² Non solo Conti, ma (come del resto nel Foscolo) anche Gravina, di cui il Corniani riecheggia il motivo dell'esperienza concreta dell'Ariosto contrapposta a quella libresca del Tasso (*I primi quattro secoli della letteratura italiana* cit., vol. I, p. 312).

¹³ Ivi, vol. I, p. 311.

«Pochi lo pareggiano certamente nella valenza di corredare di circostanze della maggiore naturalità ed evidenza i piú favolosi avvenimenti»¹⁴, nel «rendere credibile l'incredibile».

Ed altri esempi di una critica legata ancora agli spunti settecenteschi nello sviluppo di un moderato e generico romanticismo, e (intorno al maggior rilievo foscoliano) tutta permeata da un amore duplice e confuso per la confidenza ed evidenza ariostesca come capacità di rappresentazione sempre viva e piacevole e come vita di una poesia sempre concreta, mai ragionativa o puramente descrittiva, e per la sua libertà fantastica come gioiosa e lieta agevolezza e come potente e geniale creatività (per cui l'ammirazione quasi sorridente del Settecento si trasforma in considerazione profonda di una genialità senza limiti e senza leggi), si possono trovare in Francesco Torti¹⁵ o nel Sismondi, caratteristico epitomatore e mediatore di idee settecentesche e romantiche ma non senza influenza, in tale funzione, rispetto alla critica del pieno Romanticismo. Il primo nel suo *Prospetto del Parnaso Italiano* indica bene la disposizione romantica ad allargare il gusto settecentesco della «varietà», a sentire il mondo dell'*Orlando* nella sua movimentata grandiosità, nella sua positiva libertà fantastica come un autentico valore creativo, e certe sue frasi sul poeta che crea come la natura («il suo genio fecondo e creatore, quasi librato al di sopra dell'universo, sembra presiedere a tutti i moti, come a tutte le passioni degli uomini, e nella sua vasta immaginazione animando ed abbracciando un immenso circolo di cose, egli guida, per cosí dire, la natura per mano»¹⁶), del viaggiatore sedentario tutto liberato in fantasia («Egli ha tutto veduto coll'occhio del genio: egli ha descritto una prodigiosa quantità di fenomeni fisici e morali, i di cui originali non si sono giammai presentati alla sua vista. Si è detto che Omero non sarebbe stato il pittore della natura, se non avesse viaggiato la metà della sua vita. Ciò potrà esser vero, ma l'autore del *Furioso*, che in linea di colorito merita almeno di essere paragonato ad Omero, non è stato viaggiatore e ci somministra un grand'esempio di quanto è capace l'immaginazione concretata in se stessa»¹⁷), sono davvero rivelatrici di una fresca lettura e di quel vivace contatto con il testo ariostesco che è proprio del Torti, ma che è anche frutto di un'attenzione generale diffusa e rinnovata. Quanto al Sismondi, nel suo *De la littérature du Midi de l'Europe*¹⁸, alle riprese dalla critica settecentesca e da spunti di romantici tedeschi¹⁹, brillantemente presentate e precisate tanto da dar loro un rilievo piú nitido e una vita piú efficace e duratura (notevolissima quel-

¹⁴ Ivi, vol. I, p. 312.

¹⁵ La prima ed. è del 1808, ma io cito da quella di Firenze, 1828.

¹⁶ *Prospetto del Parnaso Italiano* cit., vol. I, p. 159.

¹⁷ Ivi, vol. I, p. 146.

¹⁸ *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Treuttel et Wirtz, 1813, vol. II, pp. 72-74.

¹⁹ Queste riprese, spesso anche troppo fedeli come nel caso dell'Andrés, sono state notate da E. Alpino nel suo saggio *Il Sismondi storico della letteratura italiana*, Milano, Leonardo, 1944.

la dal passo citato dell'Andrés, seguito anche nell'esempio della parlata di Olimpia e della morte di Zerbino, e rilevato in un'importante distinzione tra la profonda vita sentimentale del poeta e l'ipotetica forza e coerenza dei personaggi²⁰), anche se il Sismondi accentua soprattutto il «difetto» dei caratteri²¹, si alternano descrizioni animate in cui si formano premesse di giudizi più stringenti, come nel caso di questa bella pagina romantica e della formula desanctisiana del disinteresse e dell'arte per l'arte:

Ce monde essentiellement poétique, où tous les intérêts vulgaires de la vie sont suspendus, où l'amour et l'honneur donnent seuls des lois, sont les seuls mobiles des actions; où aucun besoin factice, aucun calcul ne refroidit l'âme: où toutes les peines, toutes les inquiétudes qui tiennent à la vanité, à l'inégalité des rangs, à celle des richesses, sont oubliées; ce monde factice soulage assez agréablement du monde réel: on se plaît à y voyager pour se distraire complètement des soucis qu'on éprouve ailleurs. On n'y apprend rien; car la différence de la vie chevaleresque à la vie réelle est telle, qu'on ne peut jamais faire à l'une la moindre application des leçons puisées dans l'autre: c'est un caractère remarquable de ce genre de poésie, qu'il est impossible d'en tirer aucune espèce d'instruction. Mais on trouve peut-être quelque jouissance à une occupation d'esprit qui ne prétend point être une leçon, et la rêverie sans but est plus conforme à l'essence de la poésie, qui ne doit jamais être un moyen mais qui est à elle-même son propre objet²².

E Francesco Salfi riprendeva l'impressione del meraviglioso e del credibile sempre sul piano romantico dell'illusione²³:

In mezzo a queste tre principali azioni che il poeta conduce insieme, e quasi sempre di fronte, in mezzo ad un numero straordinario d'incidenti episodici che le accompagnano sino alla fine, la prima cosa che ci deve meravigliare si è l'arte tanto più prodigiosa, perché essa par naturale, di farli nascere, di interromperli, di riprenderli e di svilupparli vicendevolmente. Quantunque tutto sia straordinario e meraviglioso-

²⁰ Ritengo tale distinzione essenziale per la critica del *Furioso* e rimando al mio *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto* cit., e al mio commento sansoniano, e, a proposito di questo motivo, alle recensioni di E. Bonora al mio commento (in «Leonardo», 1942) e al mio libro (in «Belfagor», 30 novembre 1948). Sui personaggi del *Furioso* come «figure», non «caratteri», sono decisive alcune pagine del saggio del Croce (*Ariosto*, nuova ed., Bari, Laterza, 1927, pp. 75-76). Giuseppe De Robertis, parlando di alcune dichiarazioni di Cesare Pavese sul suo metodo di lavoro e sulla sua indifferenza al «personaggio» come primo centro della costruzione narrativa, commenta: «[...] e mi verrebbe voglia di nominare Ariosto, aggiuntavi la meraviglia» (in «Nuovo Corriere», 12 luglio 1951).

²¹ «Il faut convenir cependant que le talent dramatique de l'Arioste n'égale pas son talent pittoresque, et qu'il a bien plus l'art d'inventer des événements, que des caractères [...]. C'est encore une conséquence du même défaut, sans doute, qui ôte à tous les personnages de l'Arioste une physionomie individuelle; même le héros qui donne son nom au poème, Roland, n'est pas très différent de Renaud, son cousin, de Roger, de Griffon, ou des plus braves chevaliers sarrasins» (*De la littérature du Midi de l'Europe* cit., vol. II, p. 74).

²² Ivi, vol. II, pp. 68-69.

²³ *Manuale della storia della letteratura italiana*, Milano, Silvestri, 1834.

so, tutto sembra presentarsi e disporsi da sé medesimo. Ciò che da principio non era che l'effetto di un'invenzione fantastica, perde il suo carattere a misura che il poeta rappresenta e descrive. Egli dà tanto movimento e tanta vivacità alle sue creazioni, che sembra egli medesimo convinto della verità del suo racconto e finisce col far credere ciò che pareva da prima incredibile. Diviene anche penoso il pensiero che, quel che ci ha così vivamente interessati, sia privo di realtà²⁴.

Il Salfi sentiva evidentemente la difficoltà di una naturalezza per semplice grazia, contrastante con la testimoniata profondità della elaborazione ariostesca, e integrava con più decisa attenzione al costruire ariostesco:

Che non si creda nulladimeno che tutto quello che egli ha compiuto, se gli presentasse senza nessuna fatica; lo studio ed il lavoro che gli costava il comporre era anzi straordinario [...]. Ciascuna delle sue invenzioni le più facili di apparenza era stato il soggetto di lunghe meditazioni²⁵.

Egli risentiva d'altra parte direttamente, oltre che dell'intuizione continua diffusa e precisata soprattutto dal Foscolo, anche delle indicazioni del saggista francese la cui *Histoire littéraire d'Italie* egli aveva continuato con così notevoli risultati²⁶: il Ginguéné. Questi, riprendendo dal Settecento e dal Voltaire la constatazione della familiarità e confidenza, dello spirito scherzoso e senza punte eccessive («ce ton de demi-plaisanterie que l'Arioste possède si bien»²⁷), della spontaneità e della evidenza («ce qu'il décrit, on croit le voir. Il ne cherche rien, tout vient à lui, tout est à ses main»), aveva cercato – con una larghezza di analisi espositiva che, su altro piano critico, ritroveremo solo nel saggio novecentesco del Momigliano – di adeguare e far rivivere il poema nelle sue avventure e nei suoi temi sinfonici, di far sentire l'unità-varietà del *Furioso*²⁸, ed aveva offerto all'inizio del secolo una fresca lettura, in cui soprattutto veniva rilevata (frutto dell'amore settecentesco, ma insieme del nuovo senso romantico della originalità) la singolare forza di assimilazione e trasformazione della fantasia ariostesca nei riguardi dei suoi «precursori». E si poneva nuovamente il problema delle «fonti» anticipando, se pur in maniera rapida e semplice, le obiezioni che saran fatte dal Cesareo al Rajna²⁹:

On voit qu'il fut loin d'être l'inventeur de ce genre où il excelle; que la route lui était tracée; que les fonds de la plupart de ses fables étaient trouvés, que les formes

²⁴ Ivi, pp. 179-180.

²⁵ Ivi, p. 183.

²⁶ Sul Salfi e sui suoi rapporti con l'opera del Ginguéné si veda C. Nardi, *La vita e le opere di F.S. Salfi*, Genova, Libr. Ed. Moderna, 1925.

²⁷ Tono che invece il neoclassico Delille aveva deformato in prodigio bizzarro di «goût et folie». Su Delille e Ariosto cfr. P. Ronzy, *Jacques Delille et l'Arioste*, «Ausonia», 1938.

²⁸ Insistendo però troppo contenutisticamente sulla figura di Ruggiero come centro del poema, ciò che gli fu rimproverato dal Sismondi.

²⁹ Indicò bene questo punto il Natali a p. 487 del saggio citato alla nota 5 della Premessa.

mêmes qui paraîtraient le plus lui appartenir étaient employées avant lui, mais que tout cela existait en quelque sorte sans vivre, et que le génie de l'Arioste fut pour cette masse encore inerte le souffle créateur ou le flambeau de Prométhée [...]³⁰.

Poco seppero dire sull'Ariosto i romantici «ufficiali» italiani, che in genere si accontentarono di riecheggiare e far propria la considerazione dei romantici stranieri i quali avevano visto nel *Furioso* un esemplare di opera romantica³¹ e la realizzazione dell'ideale di una poesia geniale e senza regole³². E così il Di Breme chiamava l'Ariosto «lussureggiante romantico»³³ e in tale funzione la sua posizione accanto a Dante diviene quasi di prammatica³⁴, mentre nella «romanticomachia»³⁵ anche i classicisti, ribellandosi a quella che consideravano un'usurpazione, rivendicavano alla propria tradizione l'Ariosto e finivano per esaltarne tanto più la figura sia pure insistendo sul suo classicismo e sulla sua fedeltà ad essenziali regole artistiche³⁶.

L'impulso più nuovo ed importante al problema critico del *Furioso* in epoca romantica viene soprattutto dall'Idealismo tedesco e, mentre più superficialmente la Staël si attarda ad indicare (del resto in una parlata lirica della *Corinne*³⁷) la spontanea letizia ariostesca, tutta naturale e legata alla

³⁰ *Histoire littéraire d'Italie*, Paris, Michaud, 1812, vol. IV, p. 378. Le altre citazioni sono alle pp. 475-476.

³¹ Così nell'«Antologia», dicembre 1825, Enrico Mayer riporta un articolo di Goethe del '18 sulla lotta fra classici e romantici in cui questa frase («Or è facile comprendere come i tedeschi si facciano le meraviglie di ciò che gli italiani rigettano, il romanticismo, mentre anzi li riconoscono in questo genere come loro maestri, venerando qual capolavoro l'*Orlando Furioso*») autorizzava quanto nello stesso anno sul «Conciliatore» affermava Ermes Visconti: «Dante, l'Ariosto e lo Shakespeare sono romantici» («Il Conciliatore», a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1928, vol. I, p. 407).

³² Così il Berchet ricorda l'Ariosto per l'amore professatogli dal Bouterweck (*Opere*, Bari, Laterza, 1912, vol. II, p. 75) e nel riassunto critico della sua *Geschichte der Poesie und der Beredsamkeit* ne riporta l'esaltazione con Dante e Petrarca come poeti che «più che alle regole si lasciarono andare alla prepotenza del loro genio, al bisogno delle anime loro, e riescirono grandi nella libertà» (p. 96). «Il Conciliatore» (gennaio 1819) ripeteva: «I romantici della nostra età non calpestanto l'eredità dei maggiori, ma producono come esemplari i poemi di Dante, l'Ariosto e il *Canzoniere* del Petrarca, tutti lavorati senza rispetto al codice di Aristotele».

³³ In *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1943, vol. I, p. 43.

³⁴ F. Lomonaco (*Opere*, Lugano, s.e., 1831, vol. VII, p. 247) aveva già considerato l'Ariosto il maggior poeta italiano insieme a Dante, e si ricordi del resto la posizione di assoluto predominio accordatagli prima dal Baretto.

³⁵ A proposito di casi simili di scambi e di identificazione di posizione nella «battaglia romantica» si veda il mio saggio omonimo in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

³⁶ «Né i romantici potranno in Italia mostrare un grande poeta che abbia adottato i loro principi, giacché quella pretensione di mettere nel loro numero Dante e l'Ariosto troveremo fra poco quanto sia malfondata» (Paride Zaiotti, «Biblioteca italiana», XIII, I semestre, 1819, p. 157). Si veda anche *Discussioni e polemiche*, I, p. 239.

³⁷ «Notre air serein, notre climat riant ont inspiré l'Arioste. C'est l'arc-en-ciel qui parut

gioia del Rinascimento, l'Idealismo germanico viene approfondendo il motivo dell'ironia. Questo, apparso più vagamente nelle pagine del Voltaire come senso di superiorità del poeta sul suo mondo sentimentale e come lieta comicità libera e spregiudicata, assume ora un carattere più preciso e profondo, in relazione ad una interpretazione storico-filosofica del Rinascimento, che solleva il problema del *Furioso* al di là di semplici «letture» e di giudizi prevalentemente formalistici (ma spesso nati da un'aderenza al testo poetico che mancherà a molti critici-filosofi del periodo romantico, facendosi di nuovo sentire davvero nelle pagine del Gioberti e soprattutto in quelle desanctisiane) e lo lega saldamente ad un'esigenza storica che la critica moderna non poté più ignorare: anche se, nelle sue formulazioni schematiche e sociologiche, essa era tutt'altro che esente dal rischio di interpretazioni tendenziose, di forzature programmatiche, di cui si può avvertire poi l'appesantimento e la ripresa deteriore, priva del grande respiro storico del Romanticismo, nel periodo positivistico.

L'esigenza storica si era fatta sentire debolmente negli accenni di Friedrich von Schlegel, che nella XI lezione della sua *Geschichte der alten und neuen Literatur*³⁸ aveva paragonato Ariosto e Camoes con svantaggio del nostro, perché non «poeta nazionale»³⁹, ma fu soprattutto Hegel ad imprimere questa nuova direzione storica, che costituisce indubbiamente la spina dorsale degli studi ariosteschi fino al De Sanctis ed agli epigoni romantici nel secondo Ottocento.

Nell'*Estetica* il *Furioso* viene rapidamente e vigorosamente presentato nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento e, se anche ritornano accentuazioni errate («matte situazioni») e se la stessa interpretazione centrale è, come dicevo, pericolosa per la sua tendenziosità e inaccettabile *tout court* (madre di tutto il formulismo storico-filosofico romantico), d'altra parte esso avvia ad un approfondimento del problema critico ariostesco, essenziale di fronte alle posizioni più complete e sicure del Gioberti e del De Sanctis: momento da superare, ma ineliminabile nella sua esigenza storica generale e come ricerca nuova rispetto alle letture del Settecento e a quelle stesse analisi critiche del primo Ottocento più vicine al testo, ma in generale più formalistiche, e che nella sintesi desanctisiana saranno utilizzate intorno a tentativi più profondi di interpretazione totale sinché riaffioreranno a volte con

après nos longues guerres: brillant et varié comme ce messenger de beau temps, il semble se jouer familièrement avec la vie, et sa gaieté légère et douce est le sourire de la nature, et non pas l'ironie de l'homme» (*Corinne*, ch. III, in *Œuvres*, Paris, Treuttel et Wirtz, 1838, vol. I, p. 667).

³⁸ Nella traduzione dell'Ambrosoli (Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1828) gli accenni all'Ariosto si trovano alle pagine 86-90.

³⁹ August Wilhelm Schlegel aveva criticato le commedie ariostesche perché poco legate al loro tempo ed incapaci di «lasciare alcuna dipintura di costume in cui sia verità e vita» (*Corso di letteratura drammatica*, trad. it. di G. Gherardini, Milano, s.e., 1844, p. 153), al contrario del Ginguéné che le aveva esaltate come piene di vita e di comicità.

maggior forza nella nuova coscienza critica del Novecento. La «dissoluzione della cavalleria» nella nuova coscienza rinascimentale diventa il motivo storico che accomuna in fasi successive Ariosto, Cervantes e Shakespeare e che, nel suo particolare momento «ironico», sostiene una ricostruzione generale del poema che rende comica la cavalleria ed insieme sa esaltare la nobiltà e generosità insita «nel senso cavalleresco»:

Tale dissoluzione della cavalleria in se stessa trovasi precipuamente in Ariosto e Cervantes: è poi rappresentata convenientemente e portata in coscienza della sua specialità d'individuali caratteri da Shakespeare. In Ariosto dilettao specialmente gl'infiniti sviluppi del destino e degli scopi, il novellare intrecciando fantastiche relazioni e matte situazioni, nelle quali il poeta protrae l'avventura fino alla leggerezza. Non sono che vere stoltezze e pazzie, le quali però sono dagli eroi prese sul serio. È rimarchevole come l'amore vi decada spesso fino a sensuali oscene storie e risibili collisioni, dopo l'amor celeste di Dante e l'amor delicatamente fantastico di Petrarca; mentre l'eroismo e la bravura sembra spinta ad un estremo, in cui non più risveglia una credula meraviglia, ma soltanto un sorriso sul favoloso de' fatti. Però nella indifferenza in riguardo al modo e guisa onde le situazioni vengono ad aver luogo, onde maravigliose ramificazioni e conflitti si presentano, cominciano, s'interrompono, s'intrecciano di nuovo, si spezzano e finalmente si dissolvono sorprendentemente, così come nel trattar comicamente la cavalleria, Ariosto sa assicurare e rilevare il nobile e il grande che sta nel senso cavalleresco, nel coraggio, nell'amore, nell'onore e nella bravura, ed insieme sa tratteggiare maestralmente passioni diverse, astuzie, abilità, presenze di spirito ed altre cose ordinarie⁴⁰.

Non occorrerà insistere ancora sui limiti e gli intrinseci pericoli di una simile posizione, né occorrerà osservare come ovviamente un simile punto di vista fosse suscettibile di varie e contrastanti formule a seconda delle ideologie e delle interpretazioni più o meno tendenziose del Rinascimento, piegando l'autentica poesia ariostesca a seconda delle tesi e delle loro sfumature positive o negative, ma (a parte che tale pericolo è da superarsi accettandolo e correggendolo internamente con una coscienza storica sempre più approfondita e ricca e con una coerente coscienza del valore poetico nei suoi caratteri peculiari, il che è frutto di un pensiero storico ed estetico più maturo) bisogna considerare appunto il valore funzionale di tale momento critico. Momento che spinge ad interpretare il poema ariostesco nei suoi motivi centrali e nella sua nascita storica eliminando una semplice lettura di gusto impressionistico (che se risorgerà, porterà con sé un limite maggiore almeno di inquadramento storico) e disperdendo i pregiudizi di un esame retorico su di un piano contenutistico più rozzo che ancora in pieno Ottocento trovò piena espressione nell'angusto giudizio del Cantú⁴¹.

⁴⁰ G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di A. Novelli, Napoli, Rossi Romano, 1863-64, vol. II, p. 320.

⁴¹ Nella sua *Storia della letteratura italiana* (Firenze, Le Monnier, 1865), che esprime

Naturalmente la posizione hegeliana, tipica di un periodo della cultura idealistica romantica, ha un suo valore storico e un suo chiarissimo limite ed il compito di una storia della critica ariostesca consiste proprio nel mostrarli ambedue e unificare su questa direzione le varie posizioni romantiche che direttamente o indirettamente ne conseguono, accentuandone il limite di formulazione a tesi o utilizzandone l'indicazione storica in sede piú schiettamente critica. È su questa direzione infatti che si possono raccogliere le interpretazioni del Quinet, del Ferrari, come quelle di riflesso del Settembrini e dell'Emiliani Giudici⁴², e su questa direzione, con diversa ricchezza di sensibilità estetica e di capacità critica, si pongono anche le vivissime pagine giobertiane e il grande saggio del De Sanctis⁴³.

le esigenze di un deteriore nazionalismo cattolico, il Cantú aveva criticato l'Ariosto come corruttore ed insincero. «Dagli scherzi dell'Ariosto, che travolge le idee di virtù, che divinizza la forza, che fa delirare il raziocinio, che imbelletta il vizio e seconda gli istinti voluttuosi, forse la patria trasse piú mali ch'ella stessa nol sospetti» (p. 224). «Poemi e ogni altro libro in tanto sono lodevoli in quanto porgono un concetto utile e grande: sparpaglia il sentimento e ne avrai impressione diversa, che, come i circoli dell'acqua percossa con una pietra, l'uno cancella l'altro, nessuno rimane. Ora l'Ariosto, mancante sempre del vero pregio d'un'epopea, la sincerità, ridente di sé, del soggetto, de' lettori, diresti siasi proposto distruggere i sentimenti man mano che li suscita. Ti vede atterrito? eccoti una scena d'amore. Commosso? ti fa il solletico: devoto? ti lancia una lascivia [...]. E celiasse solo degli uomini; ma non la perdona alle cose sante; mette in beffa Dio, facendogli dare puerili comandi [...]» (p. 219). Il De Sanctis nel suo saggio *Una storia della letteratura italiana di Cesare Cantú* (1865, ora in *Opere*, a cura di N. Cortese, Napoli, Morano, 1930, vol. X, pp. 240-261) dimostrò con estrema acutezza e severità l'assurdo di quella posizione di un critico che ha «ottuso il senso estetico» e che non riesce a capire le condizioni storiche in cui il poema è nato, avvicinandosi a quello con i pregiudizi del proprio tempo e con quelli della vecchia retorica classicistica. Molto piú onesto il Burckhardt che, pur sentendo il *Furioso* discordante dagli ideali poetici ed etici del suo tempo, riconosceva l'importanza, la storicità e la bellezza del poema (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart-Berlin-Leipzig, Deutsche Verlags Anstalt, 1930).

⁴² Per altre interpretazioni minori dell'Ottocento e del Novecento si veda l'articolo di Laura Bertuzzi Chiarini, in «Convivium», 1933.

⁴³ Questa interpretazione in funzione di una storia piú generale, che utilizza la generale visione dialettica della storia in osservazioni piú direttamente rivolte ad un esame estetico, si riflette verso la metà del secolo anche in scrittori di tendenza diversa e, nel vasto angolo di variazioni sul motivo dell'ironia, del giuoco come dissoluzione della cavalleria e del medioevo, si possono ritrovare osservazioni di uno scrittore come il purista Vito Fornari (*Dell'arte del dire*, Napoli, s.e., 1859, vol. IV, p. 167): «Qui farò attendere alla splendida spigliatezza, al vezzo, all'ingegno, all'amabilità ed all'intima ingenuità, con cui la poesia dell'Ariosto, muovendosi in mezzo agli scopi poetici del medioevo, celatamente a furia di folli incredibilità fa che il lato fantastico si dissolva in se stesso per via di uno scherzo; mentre il romanzo piú profondo del Cervantes ha già alle spalle la cavalleria con un passato»; o come Saverio Baldacchini che nel saggio *Del fine immediato d'ogni poesia* (1835, riportato in *Purismo e romanticismo*, a cura di E. Cione, Bari, Laterza, 1936, pp. 23-27) insiste sull'incontro di grave e giocoso contro la riduzione del poema ad una pura burla, facendo dell'ironia una specie di storica conseguenza del dissolvimento del mondo medioevale cavalleresco e un mezzo consapevole del poeta per «conciliarsi l'opinione dei lettori, che piú volentieri per tal modo lo seguono nei sublimi voli, ai quali rado è che la fantasia degli uomini siesi levata» (p. 25).

Nel vigoroso affresco delle *Révolutions d'Italie* (1855), nel capitolo sulla borghesia e la cavalleria, il *Furioso* è visto non tanto nel generale movimento europeo, quanto più precisamente (sia pure su di uno sfondo che non manca mai ai romantici e che li accomuna, al pari dello studio dei poeti in funzione di storie non specificamente letterarie, e nell'afflato generico e generoso di svolgimenti ampi e rappresentativi) in quello nazionale italiano, nella crisi italiana del Rinascimento (precisazione di interesse e di ambito che si trova ugualmente nel Ferrari, nel Gioberti, e naturalmente nel De Sanctis), nei confronti della quale il *Furioso* rappresenterebbe la rivincita nell'ironia e la consolazione sorridente («la suprema scienza del sorriso nell'agonia»):

Il mago supremo, che colla sua bacchetta, ha saputo addormentare sotto l'albero delle fate quel popolo flagellato è l'Ariosto [...]. Egli non ha affascinato soltanto il popolo nella schiavitù, ma l'ha vendicato con l'ironia perché beffando in Carlo Magno il Cesare feudale e il Sacro Romano Impero, lacerava ridendo il trattato di servitù che lega da secoli e secoli il mezzogiorno al Nord⁴⁴.

Ma lo scherno e il sorriso hanno un piano superiore di svolgimento in cui agiscono lo spirito «cosmopolita del Cinquecento» (motivo che avvicina Quinet a Gioberti⁴⁵) e l'amore per una bellezza perfetta e irraggiungibile, per cui la stessa pazzia d'Orlando «pare velo di una specie di delirio permanente nello spirito di quel gran secolo che tormentato, ossessionato da un solo pensiero, dimentica tutti gli altri e confonde delitti, virtù, verità, menzogne, soddisfatto e sorridente purché raggiunga la bellezza sovrana». Ed ecco così presentarsi più lucidamente e con una sfumatura originalmente romantica di tormento, di tensione, il motivo del panestetismo rinascimentale che troverà la sua valorizzazione maggiore nel De Sanctis e nella sua formula dell'arte per l'arte.

Ugualmente in un quadro della storia italiana, Giuseppe Ferrari nella *Storia delle rivoluzioni d'Italia*⁴⁶ prende l'Ariosto insieme al Machiavelli («L'Ariosto in azione!») come espressione caratteristica dell'Italia decaduta e scettica nel suo sorriso e nella sua evasione fantastica, in cui il medioevo è «deriso e ammirato, schernito e divinizzato senza satira e senza credulità, colla facilità dell'improvvisazione che crea un'epoca eterna»: «tutto è bello,

⁴⁴ Cito dalla traduzione italiana di C. Muscetta, Bari, Laterza, 1935, pp. 128-130.

⁴⁵ Non insisterò sulla ripresa di questa e di altre formulazioni nella critica posteriore (ad esempio il Settembrini riprenderà dal Quinet l'idea del valore ideale del contrasto fra Oriente e Occidente: cfr. *Lezioni di letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1870, vol. II, p. 71, in cui ritorna persino, trasformato romanticamente, il giudizio voltairiano a proposito del «sorriso ariostesco» come forza dell'intelligenza che si leva sul mondo e lo «padroneggia scherzando», p. 64), perché in questo breve profilo mi preme rilevare il succedersi di posizioni critiche più che il minuto passaggio di particolari motivi da critico a critico.

⁴⁶ Cito dalla prima traduzione italiana (Milano, Ferrari, 1870). La prima edizione in francese è del 1856-58.

ma tutto è fantastico». Il *Furioso* è lo specchio di quel tempo intelligente, innamorato della bellezza e incapace di sdegno e di passione. Solita deformazione della intima serietà e del poema e del suo tempo; ma in quella frase sul «medioevo deriso e ammirato» c'è una ripresa felice di una frase hegeliana, anche se qui poco sviluppata e sommersa dal brillante quadro, e nella rapida descrizione del poema c'è pure un interessante accenno estetico («tutte le scene dell'Ariosto si svolgono coi contorni e coll'evidenza lucida dell'arte italiana; nulla di vaporoso, di indeciso, nessuna nube, nessuna incertezza in quell'atmosfera inalterabilmente serena»⁴⁷) che sintetizza bene un'impressione tradizionale, come spesso avviene in questa critica, che nei suoi abbozzi funzionali, oltre all'interesse dell'esigenza storica comunque attuata, non manca incidentalmente di illuminazioni improvvisate e felici anche nell'ordine di una considerazione più direttamente letteraria ed artistica.

Ed in fine, romanticamente atteggiato nello sviluppo di una storia ideale della nazione italiana e riecheggiante gli spunti hegeliani in un discorso pieno e maturo, ricco di fermenti e di spiegate intuizioni, il problema del *Furioso* viene ripreso (e ne parliamo, anche se cronologicamente precede gli scritti del Quinet e del Ferrari, come conclusione ideale di questo capitolo e come punto più alto ed importante di questa fase della critica prede-santisiana) dal Gioberti nel suo *Primato morale e civile degli italiani* (1843). Anche il Gioberti (nelle cui pagine non mancano giudizi erronei e concessioni alla sua particolare posizione morale e religiosa, come il biasimo per «i trascorsi contro i costumi e la religione», e la definizione dell'equilibrio spirituale ariostesco alla luce di una polemica antiprotestante: «era uomo di un cervello troppo robusto e italiano per lasciarsi adescare alla misticità boreale e splenetica dei primi protestanti»⁴⁸) studia il poema in funzione di uno schema, di una tesi (ma tale è, come abbiamo visto, la natura degli studi ariosteschi in questo periodo, e ciò che in seguito potrà divenire unicamente macchinosa deformazione è qui stimolo necessario anche se pericoloso ad un'indagine a cui Gioberti come Hegel e Quinet non si sarebbero certo altrimenti applicati): la tesi di un affievolirsi e scomparire dell'«Idea» nell'epoca rinascimentale, la tesi secondo cui «la poesia italiana dall'età di Dante a quella dell'Ariosto non crebbe ma andò declinando».

Ma nell'impeto (e nel suo linguaggio vigorosamente enfatico e ieratico che pur si fa in queste pagine capace di finezze stilistiche corrispondenti ad un sincero entusiasmo, ad un godimento nuovo e diretto) di una tesi neoguelfa così discutibile e tendenziosa, nella strettoia limitatrice e stimolante di linee sovrimposte alla vera natura ariostesca, il Gioberti sa costruire un vero e pro-

⁴⁷ Ivi, p. 409.

⁴⁸ V. Gioberti, *Opere*, ed. nazionale, Milano, Fratelli Bocca, 1939, vol. II, p. 154. Ma ad ogni modo la posizione del Gioberti è ben diversamente aperta e comprensiva nei confronti dell'Ariosto (come di fronte al Foscolo) che non quella di altri scrittori cattolici come il Cantù e lo stesso Manzoni.

prio saggio ariostesco pieno di motivi, in parte vivi anche nel *De Sanctis*, in parte suscettibili tuttora di sviluppi fecondi nella critica piú moderna.

Nella stessa contrapposizione troppo calcata di Dante e Ariosto, l'osservazione del senso della concretezza di quest'ultimo («il poeta della fisica» di fronte a Dante «poeta della metafisica») e della sua libert  fantastica, della sua mancanza di «finalit », conduce ad una impressione suggestiva e profonda del poema, tutto vivo in un'esperienza della vita immediata e sicura, e poeticamente libero in un viaggio fantastico in un tempo e in uno spazio naturali e poetici in cui l'Ariosto   tirato come ogni gran fantasia dall'istinto «cosmopolitico» e in cui la massima precisione si mescola alla creazione di luoghi completamente immaginari, «s  che introduce quell'arcana perplessit  di contorni, che tanto garba all'immaginazione, quando entra nel mondo ignoto o poco conosciuto»⁴⁹.

Paesaggio soprareale e pur familiare, fatto di misure diverse, ma tutte rapportate a proporzioni intime come il suo tempo   fantastico e pure riferito al ritmo piú usuale, in cui si svolge la vita libera ed errabonda della cavalleria non messa in satira n  esaltata come istituzione, quanto idoleggiata come senso del vivere libero, eroico e fantastico:

Qual   il filo, che unisce tal moltitudine svariatissima di miti, di fatti, di paesi, di tempi, di prodigi, di uomini, di popoli e d'istituzioni, e la riduce ad armonia, nel divino poeta? Questo principio unificativo   la cavalleria, intendendo per tal nome, non tanto la milizia religiosa, che nacque nel medio evo dal genio germanico e dal genio cattolico pelagico insieme confederati, quanto universalmente quel tipo ideale di vivere eroico, che si verifica piú o meno nei secoli tramezzati fra una barbarie efferata e una gentilezza che incomincia e costituisce l'adolescenza dei popoli armigeri [...]. La vita cavalleresca   sommamente bella, sia perch  in essa la libert  individuale   sciolta da ogni legge positiva ed estrinseca, e ha il perfetto dominio di s  medesimi, e perch  l'individuo per coraggio e virt  d'animo, forza di muscoli e maestria d'armi sul comune degli uomini si leva e grandeggia⁵⁰.

Lo schema ideale viene di fatto superato e il lettore delle pagine giobertiane si trova di fronte ad una presentazione critica del poema in cui intuizioni formatesi dal Settecento in poi (e precisamente in parte nel saggio foscoliano, in parte circolanti nell'ambiente culturale romantico dopo Hegel e Schlegel) assumono un rilievo originale e potente, si articolano piú decisamente in giudizio critico, in interpretazione centrale appoggiata ad una lettura appassionata, ad un contatto diretto e sensibile, anche se tradotto naturalmente in vigorose impressioni sommarie.

Il mondo poetico ariostesco   attinto nelle sue dimensioni speciali (distrutte le vecchie esitazioni sulle incoerenze e sul disordine, sulla «strana cosmografia» secondo l'espressione del secentesco Nisiely) e il motivo ro-

⁴⁹ Ivi, vol. II, p. 145.

⁵⁰ Ivi, vol. II, pp. 146-147.

mantico della ironia sulla cavalleria diviene piú chiaramente un motivo di unificazione del poema: ironia e amore della cavalleria sono uniti

perché questi elementi rampollavano da un oggetto unico, cioè dal tipo cavalleresco ridevole in quanto manca di condegno scopo, bello e attrattivo in quanto abbonda di forza, di spirito, ed è sprigionato dalla prosaica realtà della vita odierna sí che nasce quella fusione intima dei due componenti, quella armonia e lucidità di concetti, quella fluttuazione dilettevole fra la gravità ed il riso, che si risolve per chi legge in un'impressione di gioia pacata e sorridente, per chi scrive in un'ironia dolce, arguta, sarcastica, leggiadramente maliziosa⁵¹.

Cosí il tema dell'ironia e dell'amore per la cavalleria diventava motivo unitario e si ricollegava a quella impressione unitaria di naturalezza e fantasia che il Gioberti aveva avvertito cosí bene nella «geografia» ariostesca, e che, sulla scorta di intuizioni ormai affermate, ritrovava esplicitamente nell'«accozzamento del naturale con lo strano e con l'impossibile»⁵².

Dal Foscolo al Gioberti attraverso l'approfondimento storico di Hegel e del Romanticismo idealistico, il problema critico ariostesco si è arricchito ed allargato e nelle formulazioni romantiche ha trovato una piú sicura base di interpretazione storica anche se a rischio di deformazioni tendenziose e di asservimento a storie dell'Idea, della Nazione ecc., in cui poteva andar disperso quel contatto con il testo poetico, quella considerazione dell'opera artistica nella sua peculiarità che era stata caratteristica di critici meno «filosofi» come alcuni settecenteschi o il Foscolo. Fu il De Sanctis che riportò dalla critica romantica in un terreno piú specificamente estetico il problema ariostesco e lo sistemò in una costruzione suggestiva e ricca, che solo nel Novecento rivelò davvero i suoi limiti e le sue intime difficoltà e poté essere utilmente discussa per nuove formulazioni critiche.

⁵¹ Ivi, vol. II, p. 151.

⁵² Ivi, vol. II, p. 152.

IV

LA CRITICA DESANCTISIANA

Il De Sanctis giunse all'esame critico sulla poesia ariostesca nella *Storia della letteratura italiana* (XIII, *L'Orlando Furioso*) dopo lunghe meditazioni sul poema, di cui abbiamo notevoli prove nello schema di alcune lezioni tenute nella scuola napoletana prima del '48 (forse nel '42-43¹ e nel corso di lezioni sulla poesia cavalleresca tenuto a Zurigo nel 1858²). Già nel primo schema è evidente il legame del grande critico con l'interpretazione hegeliana³ nel significato attribuito al «riso» dell'Ariosto, che «distrusse il mondo cavalleresco»⁴ senza però metterlo «direttamente in beffa», mentre, in mezzo ad alcune incertezze in una dubbia ricerca di «unità interna» e di centro nel carattere di Ruggiero, «eroe serio, ideale», in quello schema che rompe con le vecchie polemiche sulle regole e l'ordine («Il poema non è sbagliato perché non osserva le regole: ma sarebbe sbagliato, se le osservasse. La sua unità, il suo ordine è l'unità del disordine»⁵), si avverte uno sforzo significativo per recuperare e giustificare, dentro il riso e lo scherzo e l'abilità descrittiva, una serietà e una ricchezza di «affetto e di profondità». Da una parte si rileva che «poiché il poema ha un fine generale scherzoso e il serio vi entra come accessorio, è grande arte non approfondire la serietà, scorrervi sopra per accenni, per non produrre dissonanze»⁶, dall'altra, con un impegno che meglio si sarà realizzato nelle analisi perdutesi, si cerca di conciliare ingegnosamente l'unione di toni leggeri e profondi nella duplice natura dei personaggi, appartenenti al mondo scaduto della cavalleria, ma che insieme «provano affetti e dolori» («Ma quando questi cavalieri escono dal mondo dei loro costumi e provano affetti e dolori, l'Ariosto si ricorda che sono uomini, e si commuove e ci commuove [...]»⁷). Nelle lezioni zurighesi, allargando la propria attenzione al mondo poetico del *Furioso* nella sua vita complessa (e qui si presentano le bellissime analisi di episodi che

¹ Si trova in *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1926, vol. I, pp. 222-228. «Andarono invece perdute le tante analisi di quel poema che il De Sanctis già fin d'allora era venuto facendo» (nota del Croce a p. 221).

² Ora in *Opere*, a cura di N. Cortese, Napoli, Morano, 1941, vol. XIII.

³ E Hegel è direttamente citato a p. 223.

⁴ Ivi, vol. XIII, p. 227.

⁵ Ivi, vol. XIII, p. 224.

⁶ Ivi, vol. XIII, p. 227.

⁷ Ivi, vol. XIII, p. 225.

il critico utilizza nella *Storia* senza però poterne riprendere l'accento piú appassionato scaturito da un contatto fresco e rinnovatore), il De Sanctis insisté meno sul generico schema storico e piú sullo sviluppo del «ciclo cavalleresco», di cui l'Ariosto è presentato come il «vero e sommo rappresentante», che aveva unito la «bella forma» polizianesca e il nuovo contenuto creato dal Pulci, dal Cieco da Ferrara, dal Boiardo. E in questo sviluppo di ciclo (ben diversamente vivo, malgrado i suoi limiti sociologici, dal genere come fu poi inteso dal Rajna), che usufruiva delle indicazioni romantiche precedenti in un terreno piú direttamente letterario, il De Sanctis, tutto preso dal suo vitale schema concezione-situazione come contrapposto di astratto e concreto⁸, servendosi di passaggio dal Boiardo all'Ariosto, fa di quest'ultimo il poeta delle situazioni concrete, il poeta che sa calare ogni carattere volta per volta in una particolare, individuata situazione. Vigorosa indicazione della piena concretezza ariostesca che corrispondeva (in questo saggio suggestivo e ricco di spunti che si offrono al di là del capitolo della *Storia* all'attenzione della critica piú moderna) alla constatazione, piú precisa che nello schema napoletano, di un elemento profondamente umano e sentimentale accanto a quello meraviglioso e cavalleresco⁹, all'accertamento di un sostrato di affetti che nel grande episodio di Zerbino (su cui l'indicazione era stata replicata piú volte dalle osservazioni sulle «incidenze affettuose» del Nisiely e con piú continuità e modernità dall'Andrés e dal Sismondi) lo induceva alla famosa esclamazione: «Sentite quanto cuore aveva l'Ariosto!»¹⁰. Ecco come lo schema mutuato da Hegel, sulla sollecitazione di precedenti critici, ma ancor piú nello slancio della sua lettura piú viva e del suo senso istintivo della concretezza umana e poetica (radice insieme del suo romanticismo e del suo realismo), si arricchisce, oltre che della notata attenzione a un piano piú letterario, di un rilievo alla vita degli affetti nel *Furioso* che il capitolo della *Storia* sentí meno vivacemente, che sarà ripreso con diverse accentuazioni dal Croce e dal Momigliano.

Nelle lezioni zurighesi insomma si approfondivano alcune osservazioni già fatte in quelle napoletane¹¹ e, pur nel rispetto della formula hegeliana dell'ironia e della dissoluzione della cavalleria, si presentavano, in una forma

⁸ Si veda in proposito il mio saggio *L'amore del concreto e la «situazione» nella prima critica desanctisiana*, «La Nuova Italia», 1942; la nota di G.N. Giordano Orsini, «Civiltà moderna», 1942, e G. Contini, nella Introduzione ai *Saggi critici del De Sanctis*, Torino, UTET, 1949, p. 16.

⁹ «Nell'Ariosto insieme all'epico e al cavalleresco, ossia a passato dissolto dall'ironia, c'è il presentimento dello spirito moderno; dopo la negazione, si ha l'affermazione. Parlo dell'elemento umano: Cloridano, Medoro, Isabella e Zerbino, Brandimarte e Fiordiligi [...]» (*Saggio sulla poesia cavalleresca*, in *Opere cit.*, vol. XIII, p. 209).

¹⁰ Ivi, vol. XIII, p. 223.

¹¹ Anche l'accentuazione dell'elemento positivo umano si svolge da una frase di collegamento con il tema del cavalleresco che è ripresa dalla notata osservazione delle lezioni napoletane: «Quando Ariosto rappresenta una società epica o cavalleresca, ride: ma, rappresentando affetti umani, non ride piú».

più genuinamente desanctisiana, motivi che non passarono interamente nel capitolo della *Storia* rimanendo come un'offerta importante e sacrificata di fronte alle formulazioni ed al taglio generale del nuovo saggio. Non diremo con ciò che le pagine zurighesi sian da considerare complessivamente più feconde e promettenti del nuovo saggio, tanto più impegnativo ed elaborato, ma certo, nella loro maggiore semplicità ed unilateralità, esse rappresentano un elemento essenziale al generale contributo desanctisiano e la scarsa presenza del loro motivo fondamentale nel capitolo della *Storia* appare come una causa delle difficoltà che in quello si possono avvertire, nella dubbia soluzione dell'arte per l'arte e dell'oggettività impersonale del *Furioso*.

Il capitolo della *Storia*, che rivela una maggiore conoscenza e utilizzazione della «letteratura» ariostesca ottocentesca (specialmente degli sviluppi hegeliani nel Gioberti, nel Quinet ecc.), mostra subito l'esigenza rinnovata di un saldo collegamento storico (meglio che nel saggio precedente) e di un più intenso rilievo alla grandezza artistica dell'Ariosto, nel tentativo di unificare il significato storico generale e quello più particolare della storia italiana su di una interpretazione del Cinquecento, maturatasi in lui a contatto con la storiografia romantica, in cui risolvere il valore dell'Ariosto quale rappresentante dei motivi più profondi del suo secolo in accordo intimo ed unitario con le qualità della sua poesia. La valutazione protestantica del Rinascimento come epoca della crisi italiana, in cui, nel progressivo affievolirsi degli interessi morali, l'aspirazione alla bella forma diventa esclusiva e coincide con un'ironia superiore che corrode e svaluta ogni contenuto morale ed ogni valore non estetico, permetteva al De Sanctis di fare del *Furioso* il capolavoro del secolo in un'accezione più completa di quanto fosse avvenuto negli storici che del poema avevano parlato solo in funzione di una tesi extraestetica. Nella vittoria assoluta dell'interesse estetico, in cui l'ironica dissoluzione del mondo cavalleresco medievale è insieme affermazione di questa posizione di civiltà matura fino alla decadenza (eppure ricca di un amore dell'individuale e della libertà che il De Sanctis non poteva non apprezzare come base della civiltà moderna pure romanticamente riempita di un nuovo senso del valore ideale e di un nuovo senso della realtà), nel panestetismo corrispondente, in tale valutazione, al panpoliticismo machiavellico, il *Furioso* è il capolavoro del secolo proprio nel rifletterne ed esaltarne con coerenti mezzi artistici il sostanziale amore per la pura forma, il disprezzo per ogni contenuto particolare. Di fronte a Dante («più poeta che artista»), nell'Ariosto «vive ciò che è ancora vivo in Italia: l'artista»¹². Così, nello schema pericoloso della contrapposizione fra poeta ed artista, riflesso di un dissidio non sanato fra contenuto e forma, là dove il romantico non riesce ad accertare pienezza e profondità spirituale in accordo con civiltà spiritualmente e moralmente positive, il De Sanctis poteva accentuare la sua ammirazione per la perfezione, per la «finitzza» del poema non come qualità staccate e ingiustificate,

¹² *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1912, vol. II, p. 6.

ma anzi come il fiore stesso del tempo da cui esso nasceva, nella fusione dei toni estremi (Raffaello «troppo ideale», Berni «troppo grossolano»), nello stesso equilibrio a cui il Rinascimento tendeva come a meta suprema. Sicché (nella piega inevitabile del suo concetto di Rinascimento e della sua distinzione fra artista e poeta), quando il De Sanctis sente il bisogno di dichiarare un contenuto a quella forma perfetta, senza pieghe, senza squilibrio, senza ansie sentimentali e senza tormenti spirituali, non può che tentare la formula estrema ed assurda dell'arte per l'arte¹³, facendo del *Furioso* un caso-limite di eccezionale vita artistica, in una civiltà eccezionalmente priva di interessi spirituali, eppur capace di tanta altezza estetica.

È evidente allora che, mentre quella formula adombra, come ben vide il Croce, la singolare purezza poetica del *Furioso* e la difficoltà di trovare validi quei contenuti particolari che il De Sanctis giustamente sentì insufficienti e su cui inutilmente si affannarono ancora gli epigoni del grande periodo romantico, essa è in se stessa erronea e finisce per svalutare il ricco mondo sentimentale che nel *Furioso*, senza diventare dramma, vive in una disposizione lirico-narrativa, nella vasta e complessa armonia di un ritmo vitale diventato, nella sua massima purezza e nel suo calore mai spento di concreta esperienza, il ritmo stesso della fantasia.

Il De Sanctis aveva creato un ritratto coerente sacrificando elementi che aveva invece accentuato¹⁴ nel saggio sopra la poesia cavalleresca e che pure sembrano renderlo in qualche modo insoddisfatto della sua conclusione così agevole e affascinante: tanto che, al di là del predominio dell'artista sul poeta in coerenza con il secolo della pura forma, al di là dell'arte che ha per suo scopo e contenuto l'arte, al di là dell'ironia come testimonianza dell'intelligenza superiore del secolo (e alleggerita in realtà come «riso» e «risolino» in maggior vicinanza al tono ariostesco¹⁵), il grande critico svolse ancora un motivo critico per cogliere più in profondo l'essenza di quella poesia così grande e così difficile nella sua apparente semplicità. È il motivo dell'obiettività e impersonalità della poesia ariostesca, con cui il critico tentava un'ulteriore conciliazione di forma e contenuto, riscoprendo in quella forma perfetta e cristallina non dei sentimenti particolari, un contenuto sentimentale

¹³ Vi si ritrovavano stimoli tradizionali (il puro dipingere di cui parlava anche il Foscolo), suggestioni del giudizio del Quinet, della teoria del «giuoco» del Vischer, e l'eco di più recenti atteggiamenti parnassiani già banditi dal Gautier.

¹⁴ Prova anche questa di come nel suo sforzo di conclusione armonica il De Sanctis cercasse anche di non perdere le intuizioni della sua viva sensibilità estetica e se ne servisse a correggere, dove possibile, le linee più angolose della sintesi. L'ironia era stata la molla attiva della critica romantica, ma già si avverte la fine di tale suo compito nell'utilizzazione conclusiva più fine e complessa fattane dal De Sanctis.

¹⁵ E accentuando eccessivamente il tono della satira e dell'irrisione. «Al di sotto (della bella esteriorità) ci è Momo, ci è lo spirito di Giovanni Boccaccio» (un Boccaccio naturalmente in questo caso visto esageratamente vicino a Momo): *Storia della letteratura italiana*, ed. cit., vol. II, p. 33.

preciso e descrivibile, ma pure un generale sentimento omogeneo allo scopo della pura arte, una specie di adesione del poeta alle cose che rappresenta, una volontà di immedesimazione con esse e di suprema obbiettività: «Il creatore è scomparso nella creatura. L'obbiettività è perfetta». «È tutto obliato e calato nelle cose e non ha un guardare suo proprio e personale»¹⁶. Motivo in cui poteva agire anche la spinta ad un piú chiaro realismo che veniva maturando nel *De Sanctis*, e motivo a cui il Croce obietterà, unificandolo sotto quello dell'arte per l'arte:

La teoria dell'arte per l'arte, interpretata come teoria del mero diletto della immaginazione o della indifferente riproduzione oggettiva della cosa, deve essere sempre fermamente respinta, perché contrasta e contraddice alla natura dell'arte e dello spirito in generale. Tutt'al piú, questi due paradigmi, d'arte della mera immaginazione e d'arte dell'estrinseca oggettività, potrebbe valere a designare due deficienze e brutture artistiche, l'arte futile e l'arte materiale¹⁷.

Cosicché la conclusione del saggio, ricca essa stessa di approssimazioni critiche in sé e per sé importanti e di una reverenza profonda e commovente per il valore storico ed artistico dell'Ariosto, riflette quello sforzo di sintesi e insieme, pure in una linea salda e vigorosa, l'intima difficoltà di definire (specie nella posizione desanctisiana della distinzione artista-poeta) una poesia così personale e così limpida, così perfetta e priva di problemi spirituali ed intellettuali vistosi, nell'urgere insoddisfatto di quella viva realtà sentimentale che nelle lezioni zurighesi si era offerta al critico con tanta evidenza e che qui rimane sacrificata alla formula generale¹⁸.

¹⁶ *Storia della letteratura italiana*, ed. cit., vol. II, pp. 26, 34. Nella *Poesia cavalleresca* aveva già parlato di obbiettività: «Vi ha momenti felici nella vita, nei quali la nostra intelligenza è così lucida e potente che apprendiamo immediatamente l'oggetto senza che nulla di estraneo si frammetta tra esso e noi [...]. L'Ariosto ha realizzato la forma poetica nella sua eccellenza, ha raggiunto quanto potrebbe chiamarsi "utopia estetica", la compiuta medesimezza della forma con l'idea. In Dante e Petrarca, tra esse e il loro oggetto c'è sempre la personalità loro, il tempo, le opinioni, le passioni, la scuola poetica dominante: non c'è tra il vedente e il veduto piena comunicazione. La trasparenza vera della forma consiste nell'annullamento di questa, nel suo diventare una semplice trasmissione, che non attrae l'occhio per sé: al pari di uno specchio, del quale non avvertite il vetro». «La parola "chiarezza" non sarebbe bastevole a qualificare questa forma, perché "chiarezza" esprime qualche cosa di negativo, un dovere piuttosto che un pregio, e bisogna dire invece "limpidezza": acqua limpida è appunto quella che non lascia vedere sé, ma il fondo. Così l'oggetto raggiunge l'evidenza. Quando l'Ariosto per rappresentare la Discordia, che addita all'angelo Michele la Fraude, dice:

E verso una alzò il dito, e disse: È quella,

si vale d'un gesto che mostra subito l'indicante e lo indicato» (*Saggio sulla poesia cavalleresca* cit., pp. 149-150).

¹⁷ B. Croce, *Ariosto*, Bari, Laterza, 1927, pp. 14-15.

¹⁸ «Questo mondo, dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria,

Ma se la conclusione rivela ancora i limiti della critica desanctisiana, che offriva intuizioni profonde e tali da non poter essere superate se non cercando nella loro imperfezione una loro parziale implicita verità (la strada seguita dal Croce, che disponeva di una interpretazione meno unilaterale del Rinascimento e di una visione estetica piú unitaria circa il rapporto desanctisiano contenuto-forma, poeta-artista), essa ci indica anche non solo lo sforzo alto ed esemplare del critico per creare un quadro pieno e sintetico del poeta¹⁹, del suo significato storico, della sua tradizione letteraria (anche se piú accennata che precisata), ma proprio la sua felice attenzione a motivi, a toni e a risultati della poesia ariostesca che si ritrova, dentro le linee della interpretazione generale, in tutto il bellissimo saggio²⁰. Così, accanto a riprese, trasformate originalmente, di motivi giobertiani, come quella di

non famiglia, e non sentimento della natura, e non onore e non amore; questo mondo della pura arte, scherzo di una immaginazione che ride della sua opera e si trastulla a proprie spese, è in fondo una concezione umoristica profundata e seppellita sotto la serietà di un'alta ispirazione artistica. Il poeta considera il mondo non come un esercizio serio della vita nello scopo e nei mezzi, ma come una docile materia abbandonata alle combinazioni e ai trastulli della sua immaginazione. Ci è in lui la coscienza che il suo lavoro è così serio artisticamente, come è serio il lavoro di Omero, di Virgilio o di Dante; e ci è insieme la coscienza che è un lavoro semplicemente artistico, e perciò, dal punto di vista del reale, uno scherzo, o, come dicea il cardinale Ippolito, una *corbelleria*. E sarebbe stata una corbelleria, se l'autore avesse voluto dargli piú serietà che non portava e fondarvi sopra una vera epopea. Ma la corbelleria diviene una concezione profonda di verità, perché il poeta è il primo a riderne dietro la tela ed ha l'aria di beffarsi lui de' suoi uditori. Questo stare al di sopra del mondo, e tenerne in mano le fila, e fare e disfare a talento, considerandolo non altrimenti che un arsenale d'immaginazione, è ciò che dicesi *capriccio* e *umore*. Se non che il poeta è zimbello spesso della sua immaginazione e si oblia in quel suo mondo, e gli dà l'ultima finitezza. Di che nasce che l'umore piglia la forma contenuta dell'ironia, e tu ondeggi in una atmosfera equivoca e mobile, dove vizio e virtù, vero e falso confondono i loro confini, e dove tutto è superficie: passioni, caratteri, mezzi e fini; superficie maravigliosa per chiarezza, semplicità e naturalezza di esposizione, che all'ultimo dispere come un fantasma, cacciato via da una frase ironica: dispere, ma dopo di avere destata la tua ammirazione e suscitato in te molte emozioni. In questo mondo fanciullesco dell'immaginazione, dove si rivela un così alto sentimento dell'arte e insieme la coscienza di un mondo adulto e illuminato, si dissolve il medio evo e si genera il mondo moderno. E perché questo è fatto senza espressa intenzione, anzi con la bonomia e naturalezza di chi sente e concepisce a quella guisa, i due mondi non sono tra loro in antitesi, come nel Cervantes, ma convivono, entrano l'uno nell'altro, sono la rappresentazione artistica dell'un mondo con sopravvi l'impronta dell'altro. In questa fusione piú sentita che pensata, e che fa dell'autore e della sua creazione un solo mondo armonico perfettamente compenetrato, sta la verità e la perpetua giovinezza del mondo ariostesco, per la sua eccellenza artistica il lavoro piú finito dell'immaginazione italiana, e per il profondo significato della sua ironia una colonna luminosa nella storia dello spirito umano» (*Storia della letteratura italiana*, ed. cit., vol. II, pp. 40-41).

¹⁹ Nel capitolo della *Storia della letteratura* sono notevoli anche le pagine iniziali sull'uomo e sulle opere minori, sulle quali solo in questo periodo, per opera del Carducci e del De Sanctis, si fermò piú precisamente l'attenzione degli studiosi.

²⁰ Giustamente E. Alpino, nel suo saggio *L'Ariosto di De Sanctis*, «Via dell'Impero», 1934, p. 9, insiste sulle osservazioni fatte nell'analisi dei particolari in cui il De Sanctis «riquadra il terreno perduto nella considerazione complessiva del poema un po' astratta».

una unità nella libertà della fantasia, errante nel caratteristico mondo avventuroso cavalleresco²¹, e all'autorevole anche se rapido rilievo dato al motivo essenziale del naturale meraviglioso²², tutta la ricostruzione del mondo del *Furioso* offre un'alta impressione critica generale della poesia ariostesca nel suo tono aereo e sostanzioso di cui il critico geniale sa adeguare, in rapide analisi, senza indugio, e pure precise e sensibili, nel suo linguaggio questa volta eccezionalmente vivace ed agile, la varietà di sfumature, il trascolorare incessante, la finitezza perfetta e l'agevole ritmo.

Tutta la critica romantica, anche nella sua ripresa delle più vivaci intuizioni settecentesche, pare presente e sintetizzata nel saggio desanctisiano, nel quale poi le nuove letture della critica idealistica del Novecento trovarono l'autorevole appoggio di osservazioni ed analisi, stimolanti anche al di là delle formule dominanti nel saggio stesso e da cui pure criticamente prese l'avvio la nuova valutazione crociana.

²¹ «L'unità è dunque non questa o quella azione e non questo o quel personaggio, ma è tutto esso mondo nel suo spirito e nel suo sviluppo nel tal luogo e nel tal tempo [...]. Unità d'azione ed episodi sono un linguaggio convenzionale venutoci da Aristotile e da Orazio, e sarebbe cosa assurda a volerlo applicare al mondo cavalleresco. Perché l'essenza di quel mondo è appunto la libera iniziativa dell'individuo, la mancanza di serietà, di ordine, e di persistenza in un'azione unica e principale, sì che le azioni si chiamano "avventure" e i cavalieri si dicono "erranti" [...]. Il disordine qui è ordine, e la varietà è unità. Come l'unità del mondo, nella sua infinita varietà, è nel suo spirito o nelle sue leggi, così l'unità di questa vasta rappresentazione è nello spirito e nelle leggi del mondo cavalleresco» (*Storia della letteratura italiana*, ed. cit., vol. II, pp. 19-20).

²² «Si è così avvezzi a questo soprannaturale, che ci si sta dentro come in un mondo ordinario». Si può dire però che questo motivo, tanto vivo dal Foscolo al Gioberti, fu in proporzione meno sentito dal De Sanctis, come nella critica contemporanea sarà più rilevato nella interpretazione del Momigliano e dell'Ambrosini che non in quella crociana, più tesa ad una formula centrale e meno alla constatazione delle particolari dimensioni del mondo poetico ariostesco.

IL PERIODO DEL «METODO STORICO»

Dopo il saggio desanctisiano, gli ultimi decenni del secolo e il primo inizio del Novecento non portarono gran luce al problema critico del *Furioso* ed anzi (mentre un approfondimento erudito e filologico poneva le basi necessarie per nuovi studi, bisognosi però di una coerente sicurezza di indirizzi estetici, di una capacità di utilizzare la strumentale offerta dell'erudizione e della filologia e non di considerare queste per se stesse come vera critica ed anzi superamento delle posizioni estetiche desanctisiane) la vera e propria critica si riduceva a riprese del formulismo romantico (satira della cavalleria, espressione della crisi del Rinascimento ecc.) privo del suo genuino afflato storico, ridotto in freddi schemi pseudoscientifici e sociologici in cui piattezza spirituale ed ottusità estetica si associano a pesanti elucubrazioni moralistiche e nazionalistiche.

Si pensi che persino le accuse del Nisiely sui morti risuscitati del *Furioso* vengono riprese in quel periodo di ottusità estetica e di unilaterale approfondimento filologico erudito (Borgognoni¹)! Mentre i pregiudizi romantici e specialmente quello nazionalistico ritornano appesantiti e senza la giustificazione risorgimentale (così nel Casella²), l'esigenza di sentire il poema nel suo tempo si riduce a ricerche con cui i filologi credevano di combattere «l'arte per l'arte» desanctisiana (così il Canello nella sua *Storia letteraria del secolo XVI* si pone la questione: «dato che l'Ariosto abbia contribuito con il suo poema al ristabilimento dell'impresa di Carlo V, l'influenza del suo poema sarebbe buona o cattiva?»³) e a ricerche di contenuti identificati ad esempio dallo stesso Canello nell'«amore, ma come elemento perturbatore, l'amore incestuoso di Orlando e Rinaldo per Angelica pagana e che mette in grave pericolo le sorti della Cristianità»⁴.

È Rodolfo Renier, mentre tuonava contro l'adulazione e l'immoralità dell'Ariosto, riprendeva il giudizio desanctisiano della «obiettività e impersonalità» e lo trasformava molto significativamente in un'esigenza di basso

¹ A. Borgognoni in «Rassegna settimanale», 19 dicembre 1880.

² G. Casella, *Il patriottismo dell'Ariosto*, in *Opere edite e postume*, Firenze, Barbèra, 1884, vol. II, pp. 344-349. Una ripresa moderna di questa antistorica ricerca è nell'articolo di V. Cian, *Ludovico Ariosto meno conosciuto*, «Nuova Antologia», 1933.

³ U.A. Canello, *Storia letteraria del secolo XVI*, Milano, Vallardi, 1880, p. 124.

⁴ Ivi, p. 111.

realismo, mostrandone l'equivoca direzione e conciliandolo con l'esigenza razionalistica che informerà tutta la ricerca del Rajna. «L'Ariosto ha una facoltà tutta sua, quella di trasfondere in tale guisa se medesimo nell'oggetto che prende a descrivere da sparire totalmente agli occhi del lettore»⁵. «Il *Furioso* risulta appunto dall'accoppiamento dell'elemento romanzesco e di quello classico, con un poco di fantasia, ma poco assai, introdottavi dall'autore, la cui immaginazione, al contrario di quanto si può giudicare a prima vista, non era certo delle più feconde»⁶.

Lo stesso intervento del Carducci (che pure portò contributi notevolissimi per lo studio della biografia e dell'attività ariostesca giovanile, per la storia della critica ariostesca⁷) si riduce effettivamente ad un'elegante e appassionata⁸ variazione descrittiva (origine del *Furioso*, ambiente ferrarese, elaborazione del poema) in cui si può rilevare un tentativo poco efficace di combattere la tesi romantica dell'ironia («male fu scambiato per intenzionale ironia quel fino spirito del tempo nuovo che scherza luminoso e tranquillo fra i pennoni dei paladini e i veli delle dame del buon tempo antico»⁹), opponendo una ripresa della tesi cinquecentesca del piacevole raccontare¹⁰ e una rivendicazione piuttosto convenzionale e retorica della serietà eroica e drammatica¹¹ dell'Ariosto.

Ma sono queste tuttavia le uniche indicazioni di una posizione critica di decoroso rilievo e di potenziale importanza (polemica con la tesi dell'ironia, attenzione alla compiuta opera artistica, con echi foscoliani, intenzione di maggior vicinanza al poeta che non al rappresentante di un momento storico), sulla via di uno sviluppo postdesanctisiano che riprenderà a svolgersi davvero con il Croce e i critici del Novecento.

Siamo nell'epoca in cui il rettore dell'Università di Ferrara, nel 1874, durante le celebrazioni del centenario ariostesco, si augurava un esame non solo del genio del poeta, ma del suo cranio! E se all'Ariosto furono risparmiate le dubbie cure prodigate da medici-letterati al Leopardi o al Tasso, tale direzione affiora persino nel saggio del Cesareo che pure citeremo come reazione al positivismo erudito. È il *Furioso* veniva nuovamente rinchiuso nel letto procusteo del romanzo epico e cavalleresco, la sua vita poetica veniva

⁵ R. Renier, *Il realismo nella letteratura italiana*, «Rivista europea», IV, p. 144.

⁶ R. Renier, *Ariosto e Cervantes*, *Studio*, «Rivista europea», VIII, p. 436.

⁷ G. Carducci, *L'Ariosto e le sue due prime commedie*, in *Opere*, ed. naz., Bologna, Zanichelli, 1936, vol. XIV; *L'Ariosto e il Voltaire*, *ibidem*; *La gioventù di Ludovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, in *Opere*, ed. naz. cit., vol. XIII.

⁸ L'amore e la simpatia del Carducci per l'Ariosto (rinascimentale ed antiascetico) sono ben documentati nel noto sonetto *Dietro un ritratto dell'Ariosto (Rime nuove)*.

⁹ *Saggio sull'Orlando Furioso*, in *Opere*, ed. naz. cit., vol. XIV, p. 87.

¹⁰ «Ma la finalità del poema romanzesco è in se stesso, è, come scriveva l'Ariosto al doge di Venezia, nel raccontar piacevole a ricreazione delle persone d'animo gentile» (*Saggio sull'Orlando Furioso* cit., p. 86).

¹¹ *Saggio sull'Orlando Furioso* cit., pp. 88-89.

ridotta alla funzione di anello nello svolgimento del presunto soggetto della storia letteraria: il genere. Entro questo schema quanto mai angusto (era reazione alla piú generica storia romantica e mimesi di procedimenti scientifici) e con un senso mediocrissimo del valore poetico, il metodo «storico», che d'altra parte tanto fece per gli studi ariosteschi quanto a ricerche biografiche, a preparazione filologica per i testi¹², si rivolse quasi esclusivamente ad un problema (le fonti) che poteva, con diversa mentalità critica e diverso senso della sua funzione, vivere nel problema piú vasto ed importante della cultura dell'Ariosto, della sua formazione letteraria ed artistica. In realtà le idee che sorressero questo lavoro (Rajna, D'Ovidio, Romizi ecc.), nel generale limite del genere letterario, furono tali da indebolire il lato piú serio di quelle ricerche, da ridurre un problema di cultura letteraria e di formazione artistica alle proporzioni di una istruttoria giudiziaria o di una ricerca di classificazione botanica.

Basti ricordare le conclusioni cui giungeva la celebre opera di Pio Rajna *Le fonti dell'Orlando Furioso*¹³: inferiorità del *Furioso* rispetto all'*Innamorato* considerato culmine del puro genere cavalleresco¹⁴, scarsa capacità d'invenzione e prevalenza di «ragione» nell'Ariosto: «Anziché un poeta per eccellenza fantastico, l'Ariosto è un poeta per eccellenza osservatore e ragionatore»¹⁵.

Considerando la poesia come individuazione di un genere e di una specie di ispirazione piú che individuale, era logico il problema del debito di un poeta e del suo contributo particolare al perfezionamento del genere. Già nel Cinquecento il Lavezuola, il Pigna, il Fornari, il Da Longiano avevano trovato luoghi imitati nel *Furioso*, e il Nisiely aveva concluso addirittura per il plagio («aperto usurpatore delle cose altrui») e il Panizzi e il Bolza nell'Ottocento avevano ripreso il problema. Ma solo con il Rajna

¹² Non importa se poi la sintesi e il compimento di tali fatiche fu soprattutto opera di studiosi del Novecento come, per le biografie, la *Vita di Ludovico Ariosto* di M. Catalano (Genève, Olschki, 1931) e, per le edizioni critiche, quella del *Furioso* di S. Debenedetti (Bari, Laterza, 1928), quella delle *Commedie* di M. Catalano (Bologna, Zanichelli, 1933), quella della *Lirica* di G. Fatini (Bari, Laterza, 1924), dei *Carmina* di E. Bolaffi (Modena, Società tipografica modenese, 1938).

¹³ Prima edizione: Firenze, Sansoni, 1876; seconda accresciuta: Firenze, Sansoni, 1900. Cito naturalmente da questa.

¹⁴ «Il romanzo cavalleresco mi diventa quasi un essere vivente, di cui ho da studiare e rappresentare le graduali evoluzioni, che devo prendere in lontane regioni della Francia per accompagnarlo fino a Ferrara» (ivi, p. 3). Partendo da tali premesse è giusto considerare «il massimo della ingiustizia il disconoscere che là dove il Boiardo si fa innanzi come riformatore e creatore, l'Ariosto è solo continuatore dell'opera altrui» (ivi, p. 31). E poi: «Insomma secondo il mio povero giudizio, il culmine vero nella storia del romanzo cavalleresco italiano è rappresentato dal primo anziché dal secondo *Orlando*. Col poema del Conte di Scandiano ha termine lo svolgimento naturale e spontaneo del genere. Col *Furioso*, nato da padre italiano, ma di madre latina, incomincia nella stirpe un altro ramo, che se riconosce ancora tra i suoi antenati la *Chanson de Roland* e il *Roman de Tristan*, deriva per altro buona parte del suo sangue dall'*Eneide*, dalle *Metamorfosi*, dalla *Tebaide*» (ivi, p. 35).

¹⁵ Ivi, p. 531.

tutto viene considerato con l'occhio del genealogista che, pur riconoscendo una distinzione fra arte e invenzione e legando la seconda alla storia evolutiva che lo interessa («l'invenzione: per conseguenza furono lasciate in disparte, o poco manca, le imitazioni di versi, di immagini, di similitudini che non importassero al concetto»¹⁶), mette in primo piano l'importanza del genere riducendo l'arte ad una decorazione cui solo per dovere si rende un omaggio convenzionale.

Certo, l'arte del *Furioso* non è negata, anzi ammessa quasi senza discriminare, e può quasi sembrare che nel Rajna non manchi la coscienza almeno del piano subordinato su cui si muove il suo lavoro¹⁷, ma, alla conclusione, la scarsità di invenzione viene denunciata come essenziale limite alla grandezza della poesia ariostesca: «Per il merito di uno scrittore non è nient'affatto indifferente, secondo me, che abbia trovato egli stesso o che abbia preso da altri la sua materia»¹⁸.

Qui il Rajna era veramente sincero ed esprimeva il fondo della fede del «metodo storico», mentre il Carducci, che pure aveva lodato il libro del Rajna, distingueva:

Ma dopo tante ricognizioni e rivendicazioni, la parte che rimane all'invenzione dell'Ariosto è pur sempre grande, e ciò che egli prese da altri o conserva dalla leggenda comune ad opere d'arte individuali egli lo ha così trasformato sotto il fuoco del suo ingegno e nel crogiuolo dell'arte sua, che a distinguerlo ci vuole il più delle volte un vero lavoro di critica chimica. Questione del resto che importa assai più alla storia della letteratura che a quella dell'arte¹⁹.

E il Cesareo, reagendo alla seconda edizione delle *Fonti*, scriveva, in un articolo intitolato polemicamente *La fantasia dell'Ariosto*²⁰, «che l'invenzione in arte non conta e conta invece la fantasia, che il Boiardo così ricco d'invenzione, fu un meschino poeta, perché ebbe povera la fantasia, che l'Ariosto, così spensierato dell'invenzione, è un poeta magnifico, perché la sua fantasia è tra le più prodigiose che siano mai esistite»²¹, e accusava il Rajna di non aver tenuto conto della trasposizione in arte di pura materia letteraria, di aver voluto riportare ogni minima immaginazione e vicenda ariostesca ad un modello letterario anche là dove poteva naturalmente sgorgare da un semplice sguardo sulla «realtà».

Reazione giustissima, anche se poi la dimostrazione della fantasia ario-

¹⁶ Ivi, Introduzione, p. XI.

¹⁷ Ivi, p. 610: «Se i sommi sono tali anche senza aver inventato gran cosa, gli è che posseggono in sommo grado altre doti, altrettante e più preziose, che quella d'immaginare una favola».

¹⁸ Ivi, p. 529.

¹⁹ G. Carducci, *Su l'Orlando Furioso*, in *Opere*, ed. naz. cit., vol. XIV, pp. 90-91.

²⁰ G.A. Cesareo, *La fantasia dell'Ariosto*, «Nuova Antologia», 16 novembre 1900.

²¹ Ivi, p. 281.

stessa naufraga in una sterile caratterizzazione dei personaggi con meschine concessioni alle ricerche degli psichiatri fino a spiegare la «pazzia d'Orlando» con una diagnosi attinta a scienziati del tempo («Orlando si trova nell'età più propizia alla follia, l'età della turgescenza fisiologica del cervello e delle più acute sovraccitazioni. D'altra parte in lui, uomo d'arme, lo sviluppo della psicosi è agevolato dalle continue fatiche ecc.»²²), e a fare perno nelle ottave più complicate e concettistiche sulla *Grübelsucht* o mania della sottigliezza.

Ma la reazione del Cesareo e la più decisa squalifica crociana di tutta la problematica del metodo erudito (fonti, generi, paralleli ecc.) non tolgono che gli studi del Rajna, del Romizi e persino quelli più poveri e rozzi come quello di Guido Maruffi²³, o quelli che si limitano ad alcune indicazioni come quello dello Zumbini²⁴ che ritrova Erasmo da Rotterdam con il suo *Elogio della pazzia* nell'episodio tanto tormentato del vallone della luna, rispondessero ad una esigenza seria anche se equivoca nella sua impostazione positivista.

Certo le conclusioni del Rajna sono, come si è visto, addirittura sconcertanti, e il metodo con cui egli presenta e organizza le sue scoperte è ugualmente assurdo, come quando per mostrare la genesi dell'episodio di Sacripante piangente sulla riva del fiume elenca e suddivide, come se si trattasse di una famiglia di codici, dodici esempi di simili scene di romanzi cavallereschi, risalendo, per aggregazione di elementi comuni, per somma di particolari al «fatto» liricizzato nel *Furioso*²⁵, o quando ricostruisce la figurina dell'ippogrifo attraverso la paziente ripresa di modelli precedenti, Rabicano e Baiardo²⁶. E tuttavia in simili lavori (fra i quali quello del Rajna si eleva per vastità di ricerca, ma non certo per una chiara idea conduttrice) è implicita un'esigenza valida per una critica più sicura e consapevole del valore strumentale di certi studi, l'esigenza di una storicizzazione dell'*Orlando Furioso* non solo in relazione ad una interpretazione del suo tempo (lezione essenziale del Romanticismo, anche se diretta ad un servizio inaccettabile di tesi filosofiche e prammatiche), ma insieme, e più intimamente, in relazione ad uno studio della cultura letteraria, della poetica, del linguaggio poetico con cui il poeta ha fatto i suoi conti, di cui ha sentito e utilizzato stimoli e suggestioni in un complesso lavoro di formazione e di precisazione del proprio fantasma poetico²⁷. Non più certo la ridicola ricerca dei «debiti», delle «fon-

²² Ivi, p. 296.

²³ G. Maruffi, *La Divina Commedia considerata quale fonte dell'Orlando Furioso e della Gerusalemme liberata*, Napoli, Pierro, 1903.

²⁴ B. Zumbini, *La follia d'Orlando*, in *Studi di letteratura italiana* (1894), Firenze, Le Monnier, 1906². L'indicazione dello Zumbini (desanctisiano con esigenze erudite) è del resto assai cauta e misurata.

²⁵ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso* cit., pp. 67 ss.

²⁶ Ivi, p. 102. E si noti come nello studio del Rajna agisse ancora il mito di origine romantica, del «popolo» anonimo creatore di poesia.

²⁷ Un tentativo di storicizzazione più limitata e legittima, a distanza di anni dallo

ti» nel senso materiale, positivistico della parola (con la ingenua prospettiva di una automatica trasformazione di un «genere» come di una famiglia o di una razza, e di una assoluta presenza di tutti i romanzi cavallereschi alla lettura, alla utilizzazione dell'Ariosto) né le ricerche di paragoni e paralleli di un ingenuo comparativismo, ma studio della tradizione letteraria, delle possibili «letture» dell'Ariosto per meglio comprendere la sua scelta, la sua poetica, e la stessa originalità del suo linguaggio poetico nella continuazione e nel rinnovamento di quello degli scrittori da lui considerati nella linea del suo interesse letterario. Così si dovrebbe calcolare la particolare suggestione del mondo medievale romanzo risentita nelle concrete offerte dei romanzi cavallereschi, nell'incontro con il mondo poetico e la scuola di limpidezza formale dei classici e nella relazione più vicina con Poliziano e Boiardo, con il petrarchismo bembistico, e un realismo comico mediato nei toni particolari delle *Liriche*, delle *Satire*, delle *Commedie* e adibiti funzionalmente nella complessità mirabile del poema. E naturalmente, senza perdere il senso del

studio del Rajna, fu attuato da Giulio Bertoni nel suo libro *La Rinascenza a Ferrara e l'Orlando Furioso*, Modena, Orlandini, 1919. Era un tentativo di localizzazione precisa del *milieu* ariostesco (adopero in questo caso la parola ancora con forte residuo tainiano) e di storicizzazione un po' esterna e sociologica del problema dell'*Orlando*, visto come rappresentazione poetica di un preciso incontro, di ideali, di suggestioni, di tradizione letteraria (un po' sulle tracce del celebre studio carducciano sulla gioventù dell'Ariosto), e con l'intenzione plausibile di usufruire delle ricerche rajniane ritagliando un limitato e sicuro cerchio di cultura e di esperienza ariostesca. Non il Rinascimento in generale, ma il particolare Rinascimento ferrarese, non i romanzi cavallereschi in genere, ma quelli posseduti dalla biblioteca degli Estensi e diffusi nell'ambiente colto ferrarese. Risultati laterali sono subito afferrabili: corrispondenza fra l'Ariosto e il suo pubblico, e, più in profondo, estrema contemporaneità e storicità del *Furioso* che poeticizza il costume e le aspirazioni del secolo e in particolare della cultura ferrarese, e che risente la suggestione delle preferenze essenziali di quella cultura: classici e poesia cavalleresca francese e spagnola. Ma anche il Bertoni, suggestionato in parte dal Rajna (a cui il volume è dedicato), limita troppo il suo esame a quello che il Rajna chiamava «invenzione», pur avendo chiara da una parte la natura tutta creativa dell'*Orlando* («E se per così fatta creazione non è proprio necessaria a un poeta una grande dose d'invenzione, indispensabile gli è, senza fallo, una fantasia calda e potente, che rielabori la materia e la riesprima con l'impronta netta e precisa della personalità dell'autore», p. 89) e dall'altra il bisogno di accertare non i debiti, ma la cultura ariostesca. Mancò al Bertoni, che fra l'altro ondeggiava fra positivismo erudito e un vago entusiasmo estetico, la forza di approfondire la ricerca più nel senso della poetica ariostesca che in quello del costume cinquecentesco ferrarese, e in senso più storico che cronachistico. E tutto il libro, specie nelle parti riguardanti la società ferrarese, gli amici dell'Ariosto ecc., rimane soprattutto un utile sfondo per il poema, ed anche in questa direzione una curiosità storica più forte poteva dare assai di più sull'incontro di tipo huizinghiano di idealismo cavalleresco e neoplatonico, di rudezza di origine feudale e di realismo rinascimentale. Nel libro del Bertoni vi è anche un accenno a collegare il *Furioso* con le arti figurative. Recentemente E. Vittorini in un'edizione del *Furioso* (Torino, Einaudi, 1950) ha voluto indicare con la riproduzione di quadri prevalentemente della scuola ferrarese una relazione fra il poema e la civiltà figurativa contemporanea. Alle possibili conclusioni di una vera vicinanza di ispirazione hanno reagito con avvertimenti di giusta cautela E. Cecchi (in «L'Europeo», 14 gennaio 1951) e G. De Robertis (in «Il Tempo», 1950).

tempo così forte nel poema (non un generico Rinascimento, ma quel Rinascimento in cui concretamente l'Ariosto si formò e si svolse), e mantenendo il *primum* ideale all'ispirazione originale del poeta, che nella storia (storia generale e storia letteraria) si è precisata e si è attuata attraverso un contatto ed un calcolo assiduo, in una solitudine gremita di suggestioni, di stimoli, di presenze da trasformare in immagini ed in ritmo. Studi in cui lo scopo viene capovolto rispetto a quello del periodo positivistico: storicizzare per rilevare l'originalità, lo spicco personale, la statura del poeta, non per disperdere la poesia in frammenti di «invenzione», in un giuoco da mosaico degno di un'epoca onesta e laboriosa (ed in tal senso capace di lezione e di avvertimento), ma chiusa alla poesia, che per contrasto si fece proprio allora scioccamente superba di una propria preminenza su di ogni altro valore nell'estetismo senza storia e senza pensiero.

Ma l'ultimo Ottocento e il primo Novecento, nel loro reagire alla storicizzazione tendenziosa del Romanticismo, non seppero – mancando del senso della poesia e di ogni vera attenzione ai fatti artistici nelle loro specifiche qualità – attuare una storicizzazione più aderente e più coerentemente letteraria, come tanto meno poterono, al di là del De Sanctis, avvicinarsi di nuovo e con maggiore intensità di contatto al poema nella sua concreta realtà artistica²⁸.

Toccò al Croce il compito di riprendere le posizioni desanctisiane e farne il punto di partenza di una nuova fase della critica ariostesca, puntando con maggior decisione sulla individuale originalità del poeta e sulla serietà e solidità del suo mondo poetico che, malgrado i ricchi spunti desanctisiani anche in questa direzione, veniva messo in pericolo dalla formula dell'arte per l'arte e dell'impersonalità.

²⁸ In tal senso è giusto dire (pur calcolando l'utilità di indicazione degli studi di fonti) con il Natali (*Un po' di storia della critica ariostesca* cit., p. 496) che «dopo il De Sanctis, fecero progressi gli studi ariosteschi non già la critica ariostesca». Solo che il Natali estende poi ingiustamente tale giudizio anche al Croce che «questa volta così poco chiaro e così poco preciso, ci lascia insoddisfatti».

VI

L'INTERPRETAZIONE CROCIANA E LA CRITICA CONTEMPORANEA

La fase contemporanea della critica ariostesca fu aperta e condizionata dal saggio di Benedetto Croce¹. Questi si rivolse allo studio dell'Ariosto in un periodo di eccezionale vitalità critica, dopo un arricchimento e una precisazione della sua teoria e del suo strumento di interpretazione, sia in una maggiore esigenza di definizione di fronte alla tendenza più descrittiva dei saggi della *Letteratura della nuova Italia*², sia in una più larga apertura al respiro cosmico che anima la grande poesia, di fronte all'ambito più limitato della intuizione-immagine realizzata in limpida evidenza immediata che sembrava implicare una scarsa attenzione all'afflato umano, alla totale se pure speciale presenza di tutta la vita nell'opera di poesia³. Condizioni da tener particolarmente presenti nell'intendere le ragioni del predominio nel saggio ariostesco della formula «poeta dell'armonia cosmica» e della sua intrinseca natura corrispondente sì ad una effettiva qualità del mondo poetico ariostesco, ma anche, più in generale, a quella costatazione di poesia cosmica viva nel pensiero crociano come correttivo e ampliamento della sua stessa teoria e realizzata nel contatto di alcuni grandi poeti come Ariosto, Goethe, Shakespeare, che rappresentano i punti più alti a cui la critica crociana, con amore di comprensione e persino di profonda simpatia personale, seppe avvicinarsi. Ed in quest'ultima direzione è evidente che l'Ariosto era un poeta particolarmente adatto a questa tensione più alta della critica e della sensibilità crociana anche in un moto di simpatia umana, che, per quanto giustificata e sostenuta con ragioni esclusivamente storiche e critiche, è innegabile via di un primo e più istintivo contatto, chiuso invece o limitato nel caso

¹Il saggio uscito nel 1918 sulla «Critica» fu raccolto nel volume *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, Laterza, 1920.

²Era la conseguenza delle posizioni precisate in *La riforma della storia artistica e letteraria* (1918) (ora questo saggio si legge in B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 147-182): «La vera forma logica della storiografia letterario-artistica è la caratteristica del singolo artista e dell'opera sua». Si veda in proposito e per tutto il periodo critico in cui rientra il saggio ariostesco lo studio di L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Bari, Laterza, 1942, vol. I, pp. 157-180.

³Riflesso questo della teoria della «circolarità dello spirito» enunciata già nel *Breviario di estetica* e di quella della «totalità dell'esperienza estetica» nel saggio omonimo del '17.

ben noto del Leopardi e di Hölderlin o della poesia simbolistica francese⁴.

L'Ariosto è dunque un poeta cui il Croce poteva avvicinarsi anche con intensa simpatia nei suoi motivi di calma e concreta adesione alla vita, di saggezza senza moralismo, di ottimismo sereno e consapevole dei contrasti e delle dissonanze senza i quali la vita si trasformerebbe nel fugace ed illusorio giardino di Alcina, ed anzi neppure in quello, in cui sospirano cavalieri trasformati in alberi, e mostri grotteschi inibiscono ogni desiderio di libertà, ma in un insipido vuoto degno delle pedantesche prediche dell'eremita scaraventato in mare da Rodomonte. E d'altra parte l'Ariosto si presentava esemplare in quella fase della critica crociana tesa a definire il singolo poeta e insieme a sentire nella poesia il ritmo purificato, ma intero e pieno, della vita universale. Di modo che nell'eccezionale fervore e nella propizia vicinanza ad un testo così adatto alle sue esigenze più profonde e più – in quel momento – urgenti, il Croce mise nel suo bellissimo saggio intenzioni che superano il saggio stesso e che pure lo rendono singolarmente ricco ed intenso. Anche se, come sempre, ad una forza corrisponde il suo limite, che può essere qui l'eccessivo predominio della formula (certo la più suggestiva che il Croce ci abbia presentato nella sua lunga attività di creatore di formule critiche), il pericolo di una coincidenza fra una definizione della poesia ariostesca nel suo sentimento animatore e una più larga indicazione valida per la poesia non del solo Ariosto. Pericolo anche di una interpretazione troppo funzionale ad una scoperta di ordine generale (e che quasi rende precedente l'idea della cosmicità della poesia e dell'armonia dialettica dello spirito alla precisa formula critica) e capace di accentuare, se non deformare, la natura della poesia ariostesca nella direzione di una contemplazione dell'armonia cosmica piuttosto che nel vigoroso, incessante, se pur sereno, muoversi della fantasia nelle dimensioni di un mondo magico e naturale di cui Foscolo e soprattutto Gioberti ci avevano dato la viva adeguazione nelle loro pagine, o piuttosto che nel riso dell'uomo del Cinquecento libero e spregiudicato, che il De Sanctis ci aveva offerto, insieme con la constatazione della vita nobilmente appassionata e gentile del cuore ariostesco, nelle bellissime analisi delle lezioni zurighesi.

Ma proprio partendo dal De Sanctis e dalle sue posizioni estreme dell'arte

⁴Si pensi come a caso tipico al confronto fra Leopardi e Foscolo nel saggio del Croce su quest'ultimo (in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923), in cui il diverso accento di comprensione è inizialmente legato al «sì» e al «no» dei due poeti alla vita ed ai valori comunque indicati sotto lo stesso nome di «illusioni». Il che, naturalmente, non significa ridurre tali posizioni critiche ad una semplice questione di consonanza o dissonanza di spiritualità o, peggio, di carattere, ma indica, anche di fronte a critici tutt'altro che impressionistici e sentimentali, l'inevitabile peso delle condizioni spirituali del critico, delle direzioni intime del suo gusto che gli permettono o no di adoperare efficacemente il suo strumento di interpretazione. E significa legare la storia della critica alla generale storia del gusto di un'epoca e a quell'ideale di poesia, che ogni critico implicitamente possiede e al di là del quale, per quanto ricco e comprensivo, non potrà mai effettivamente andare.

per l'arte e dell'impersonalità e obbiettività (sforzo interessante sotto la spinta genuina del suo avvertire nel poema la totale esteticità e l'indifferenza a particolari contenuti, la limpidezza ed evidenza delle figure pittoriche, non drammatiche e psicologiche, e sotto le offerte pericolose di formule parnasiane e veristiche), non pare lecito qualificare come un «passo indietro»⁵ il saggio crociano che di quelle inverava il senso più vivo e offriva insieme una base essenziale per la critica futura nella squalifica (sia pure attraverso una formula che può avere margini di astrattezza intellettualistica di cui il Croce stesso cercò con gran cura di precisare il carattere, i limiti, la portata⁶) dei vari contenuti che tiravano il *Furioso* verso direzioni non sue, e d'altra parte nella unificazione di un complesso mondo sentimentale in una intonazione generale che non schiaccia i vari sentimenti mentre li unifica in un superiore sentimento, che può essere insieme l'indice del tono poetico, della forma poetica ariostesca.

Qui era la vera felicità di una formula, fortunata per la sua facile volgarizzazione e per il suo stesso raccordo intuitivo fra una visione generale del

⁵Come fa Roberto Battaglia in un articolo apparso su «Rinascita» (marzo 1950), *L'Ariosto e la critica idealistica*, che sembra giusto chiamare con Luigi Russo (in «Belfagor», maggio 1950) «sconcertante» e con Lanfranco Caretti (in «Nuovo Corriere», 21 ottobre 1951) «curioso» per l'applicazione incauta di procedimenti dell'interpretazione storica materialistica anche nelle aggiunte ed esteriori variazioni sulla società ferrarese (città e campagna) e sulla popolarità dell'Ariosto «poeta progressivo», come si apprende nella Introduzione del Battaglia a un'edizione delle *Novelle del Furioso* (Milano, Canguro, 1950). Non si nega ed anzi ci si augura una interpretazione del *Furioso* che tenga conto della società entro cui nasce, che storicizzi più in profondo la nostra conoscenza del capolavoro del Cinquecento rinascimentale, che colga nell'Ariosto le qualità genuine del suo spirito aperto e generoso in accordo con un tempo eccezionalmente vitale e non intimidito ancora dalla Controriforma e dalla dominazione spagnuola (e il rimprovero del Tasso all'Ariosto di essere stato un cortigiano poco zelante può essere significativo, ma non esclude l'accettazione da parte del «viaggiatore sedentario» della ragione del «signore», la sua ricerca di agio tranquillo e l'insofferenza per ogni impegno che lo discostasse dal «creder come l'altre genti»). Ma non crediamo che basti per far ciò disconoscere il lavoro di analisi e di sintesi del Croce e dei critici crociani e postcrociani e presentare in cambio formule assai più generiche e qualche noterella di diari quattrocenteschi, con considerazioni di cronaca locale.

⁶«Il suo amore per l'armonia non passava attraverso un concetto, non era amore per concetto e per l'intelligenza, cioè per cose rispondenti ad un bisogno che egli non provava: ma era amore per l'Armonia direttamente e ingenuamente vissuta, per l'Armonia sensibile: un'Armonia che non sorgeva, dunque, per un disumanamento e abbandono di tutti i sentimenti particolari e un salire religioso al mondo delle idee, ma anzi come sentimento tra i sentimenti, sentimento dominante che circonfondeva tutti gli altri e li componeva tra loro» (*Ariosto, Shakespeare, Corneille* cit., p. 48). Preoccupazione di concretezza che torna sino alla conclusione («non armonia in genere, ma armonia affatto ariostesca»), ma che non toglie l'effettivo pericolo di una sovrapposizione della formula contro cui lo stesso Croce insiste a mettere in guardia con l'avvertenza della incapacità di ogni formula a stringere davvero la concreta poesia. «La poesia del *Furioso* (come del resto, ogni poesia) è un *individuum ineffabile*, e l'Ariosto, poeta dell'armonia, così e così determinato non coincide mai del tutto con l'Ariosto, poeta ariostesco, che è poeta dell'Armonia, e non solo dell'Armonia, determinato nei modi da noi detti e anche in altri sottintesi o non dicibili» (ivi, p. 45).

Rinascimento (serenità, senso di equilibrio e di superiore armonia) e quella del sorriso ariostesco, sentito ormai piú come distacco di saggezza esperta che come scherno e polemica contro un mondo tramontato su cui avevan troppo insistito i romantici. Ma soprattutto efficace perché, in un'approssimazione convincente del sommo amore ariostesco, permetteva di vedere, attraverso la sua trasparente consistenza, il vario e complesso mondo di sentimenti particolari del poema, fra i quali la critica aveva fino allora cercato un sentimento dominante (amore, ironia distruttrice, esaltazione della cavalleria ecc.) o si era rivolta a indicare quei caratteri e quelle dimensioni del mondo ariostesco (evidenza, fluidità, unità nell'apparente disordine, geografia fantastica, naturale meraviglioso) che la formula crociana ammetteva ed unificava, anche se nella tensione della scoperta centrale il Croce non indugiò molto a rilevarli.

Chiarificata nel problema critico ariostesco la subordinazione o la nullità di problemi secondari (che ora in parte possono rinascere in esigenze piú guardinghe e consapevoli della loro funzione) come quelli delle fonti, delle relazioni nella tradizione cavalleresca⁷ (e non parliamo di quello delle allegorie riapparso ad esempio nella Introduzione dello Zingarelli alla sua edizione del *Furioso*⁸), condotta la discussione ai suoi termini piú nudi ed essenziali, il Croce riprendeva le indicazioni del maggiore sforzo che il De Sanctis aveva compiuto, non tanto per ricreare criticamente la ricchezza e i modi di esistere del mondo ariostesco, quanto per cogliere il suo motivo ispiratore essenziale (poeta dell'arte), e, criticatane la formulazione, ne assumeva l'esigenza piú viva. E nella vita degli affetti, nel calore della viva esperienza ariostesca rilevava quel «cuore del suo cuore», quel sommo amore per l'armonia, cui adibiva una materia sentimentale varia ed omogenea e mezzi di espressione coerenti alla ispirazione centrale. Dalla vita degli affetti al motivo ispiratore e unificatore, e da questo alla materia sentimentale da illuminare e muovere nella pratica attuazione dell'ideale mondo poetico: procedimento lineare e a suo modo perfetto, vantaggio indiscutibile di una posizione non preclusiva rispetto a successivi studi del tono dell'armonia ariostesca, dei mezzi dell'attuazione dell'armonia, del mondo poetico realizzato. Cosicché i contributi critici dopo il '20 si accordano assai facilmente con la posizione crociana, alla cui forza sistematrice parve difficile ribellarsi decisamente, ammesso che ve ne fosse il desiderio. Mentre l'esigenza di una storicizzazione piú profonda, che avrebbe potuto permettere di rivedere ed eventualmente superare la formula crociana, si affaccerà piú tardi insieme ad una attenzione piú viva e sicura ai mezzi espressivi ariosteschi e alla vita

⁷H. Hauvette nel suo libro *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle* (Paris, Champion, 1927) studiò di nuovo le relazioni dell'Ariosto con la tradizione cavalleresca a Ferrara, e se non disse nulla di nuovo circa il poeta, offrì utile materiale per una storicizzazione piú sicura del poema.

⁸*Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, a cura di N. Zingarelli, Milano, Hoepli, 1934.

dinamica del poema nella sua genesi ed elaborazione; nel periodo successivo all'uscita del saggio crociano si manifestò soprattutto il bisogno di un contatto più largo con il mondo poetico ariostesco nella sua realizzazione, nei suoi temi, nelle sue particolari proporzioni. Bisogno che, se agiva nel riparo offerto proprio dal saggio crociano, implicava anche l'indicazione dei suoi limiti e della sua natura schematica: solo che quell'indicazione e quell'esigenza di analisi, di esposizioni critiche di temi e di condizioni del mondo poetico del *Furioso*, non intaccava il centro del saggio e la validità generale della formula, che non venne discussa in posizioni critiche degne di rilievo.

Nella fase della critica idealistica aperta dal Croce, si fece così sentire l'esigenza di un contatto più minuto con il mondo ariostesco, di una descrizione delle sue particolari dimensioni. Di questo si preoccupò Luigi Ambrosini che, in un breve saggio, fervido e impegnativo – pur fra concessioni a un certo gusto giornalistico, in un'atmosfera vagamente estetizzante e senza vera considerazione storica –, definì il mondo ariostesco come un terzo regno fuori della storia e del tempo detto comunemente cavalleresco (ripresa della tesi giobertiana), ma in realtà «regno del naturale meraviglioso» (ed era la ripresa della formula foscoliana e dell'impressione diffusasi nel primo Ottocento⁹).

Approssimazione notevole del naturale-meraviglioso nella sua speciale geografia, nel suo alleggerimento da ogni peso positivo, nella mancanza di veri caratteri e nella sua esistenza tutta stilistica («Non hai più quel mondo fuori di quello stile»¹⁰): rilievi ed accentuazioni pericolose della serenità ariostesca portata fino allo scherzo («spassosa finzione»), che si raccolgono nella vivace pagina conclusiva che ancora parla di armonia ricollegandosi così alla formula crociana anche se non accettata centralmente:

E così alla fine hai la perpetua illusione di un mondo che non è il nostro comune mondo, perché ci sono troppe meraviglie, e quegli uomini, non sono creature di carne che godano e patiscano come noi, né sono i cavalieri della storia, eroi di una azione e di una favola seria, ma cavalieri della fantasia, ideali figure è purissime forme liriche, idealizzazioni della sanità, della forza, dell'audacia, come anche del capriccio e dell'avventura, svagati, mobili, estrosi, ridenti e piangenti come grandi e irrequieti fanciulli, che si rincorrono da un capo all'altro del mondo, pronti ai richiami dei sensi, alle lusinghe delle cose, terribili nelle armi, inermi dinanzi ai propri capricci. E d'altra parte quel dell'Ariosto, non è un mondo fuor della natura e della vita, perché variato ad ogni passo di figure o di aspetti i più naturali

⁹«Fra la terra e il cielo messer Ludovico si è aperto uno spazio, dove si entra senza sofferenze e senza fede, senza religione rivelata: un terzo mondo, che i pedanti hanno per uso proprio definito cavalleresco, e il cui pregio poetico e carattere mirabile è d'esser fuori della storia e del tempo» (L. Ambrosini, *Introduzione all'Ariosto*, in *Teocrito, Ariosto, minori e minimi*, Milano, Corbaccio, 1926, p. 194).

¹⁰Ivi, p. 218.

e umani del mondo, e sopra tutto pieno di quella sapienza e indulgenza e di quel lume di ragione, che sono il governo dell'uomo non già in una vita immaginaria e sognante, in un regno di perfezione ultraterreno, celeste, ma proprio su questa terra e in questa nostra vita di ogni giorno, per chi voglia e sappia viverla in una sfera armoniosamente serena e relativamente beata che è l'anima dell'Ariosto e la sfera armoniosa della sua arte¹¹.

A questa descrizione del «terzo regno» del naturale meraviglioso si avvicina per coincidenza, non per dipendenza (indice questo di come fosse forte dopo la sistemazione crociana il desiderio non di evaderne, ma di far sentire con un contatto più minuto la qualità e la vita intera del mondo ariostesco), il saggio che Attilio Momigliano pubblicò nel 1925 sul «Giornale storico della letteratura italiana» (*Realtà e sogno nell'Orlando Furioso*) e che era solo l'inizio di un libro uscito nel 1928 a Bari come *Saggio sull'Orlando Furioso*. Concordanza testimoniata dallo stesso autore nella Prefazione al volume, ma limitata in realtà al punto di partenza del Momigliano, che nel suo libro volle ricreare tutto il mondo poetico dell'*Orlando* secondo larghi motivi sinfonici (Atlante, Orlando, Rodomonte, Angelica, Fiammetta), simboli delle direzioni essenziali di quella realtà tutta musicale e fantastica eppur tesa da affetti sinceri e profondi.

L'indole critica del Momigliano, sensibilissimo e dotato di qualità artistiche, era adatta ad una interpretazione che, mentre adegua l'aereo tono ariostesco nel suo incanto musicale e fantastico, lo soffonde spesso di una tenerezza non sua e lo drammatizza eccessivamente, disperdendolo a volte in una specie di nebbia musicale debussyana e perdendo la concretezza rinascimentale e il particolare tono di «confidenza» che distacca l'*Orlando* da una sensibilità di primo Novecento.

Stabilite le dimensioni particolari della regione fantastica dell'*Orlando* («L'Ariosto fantasticava in una regione dove gli spettacoli sono più fugaci e più leggiadri che quelli della terra, ma riteneva – alleggeriti e ammorbiditi – i contorni e i colori innumerevoli della terra»¹²), il Momigliano individua sulle linee già accennate i toni e le sfumature delle varie avventure in un labile collegamento: il magico, l'amore, la passione. E per reazione alla possibile tendenza a ridurre tutto al fiabesco, il Momigliano accentua il drammatico per cui i personaggi, inizialmente riconosciuti poco compatti, risorgono, e lo stile del critico avvalorava un certo travestimento del tono concreto del *Furioso* verso forme romantiche non sue¹³.

¹¹Ivi, p. 236.

¹²A. Momigliano, *Saggio sull'Orlando Furioso*, Bari, Laterza, 1928.

¹³Rilevò con eccessivo accento polemico tali pericoli, compensati da tanta ricchezza di osservazioni felici e nuove, Giuseppe De Blasi, *Rassegna ariostesca*, «La cultura», n.s., I, 1929, pp. 35-48. Una ricerca di superamento di ogni drammaticità incentrata nell'esame dell'episodio della pazzia di Orlando si trova nel saggio di G. Citanna, *Epica ed ironia dell'Orlando Furioso*, in *Saggi sulla poesia del rinascimento*, Milano, Trevisini, 1939.

Ma, tenuto conto del sottile travestimento, il *Saggio* del Momigliano rappresenta il «commento»¹⁴ piú ricco di felici approssimazioni e una utilissima preparazione ad ulteriori studi sull'Ariosto. È certo anche l'esagerata insistenza sulla ricchezza psicologica e sul drammatico indirizza bene a sentire piú che nel Croce l'elemento sostanzioso, la nobiltà sentimentale dell'*Orlando*. E infiniti rilievi illuminano motivi ed episodi tradizionalmente non avvertiti dalla critica, come le bellissime novelle e gli episodi minori, che divennero da allora in poi oggetto di una maggiore e particolare attenzione¹⁵.

Un saggio che piú direttamente si svolge nel raggio della valutazione crociana e che pure rispecchia questa particolare fase di contatti con il poema, diretti a riempire del calore delle analisi espositivo-critiche la linearità del saggio dell'armonia ariostesca, è quello del crociano Giuseppe Raniolo, *Lo spirito e l'arte dell'Orlando Furioso*¹⁶.

Questo svolgimento delle posizioni crociane, specie nei riguardi dell'animo ariostesco, indagato con finezza e garbo nel suo muoversi fra «sorriso ed entusiasmo e freschezza di sentimento»¹⁷, fra realtà e sogno, si avvicina anch'esso alle preoccupazioni piú evidenti nel saggio del Momigliano, di spiegare dall'intimo dell'animo del poeta l'incontro di leggerezza e distacco sorridente e di nobiltà sentimentale, e di adeguare il tono d'incanto magico e di calore umano in un'esposizione critica del realizzato mondo ariostesco secondo temi fra sentimento ed arte, che qui sono però piú appoggiati a personaggi e a stati d'animo in un nesso assai labile e con una ricchezza di osservazioni particolari assai minore di quella del saggio-commento del Momigliano. Siamo nella tipica epoca delle analisi estetiche e la critica mostra in questi saggi una particolare avidità di ricreare il capolavoro ariostesco in una lettura¹⁸ piú che in una formula, in una serie di analisi estetiche (e in realtà quasi sempre psicologico-estetiche) piú che in una somma organizzata

Sull'«ironia» si veda anche R. Spongano, in *La prosa di Galileo e altri scritti*, Messina, D'Anna, 1949.

¹⁴Fra i commenti veri e propri, improntati alle esigenze della critica estetica, meritano di essere ricordati per i loro contributi particolari al problema critico ariostesco, nel rinnovato bisogno di leggere il poema, di rilevarne, dopo la valutazione crociana, il valore poetico dei vari episodi, il linguaggio poetico e la ricchezza immensa di fantasia e stile, quello di P. Nardi (Milano, Mondadori, 1927), di G. Raniolo (Firenze, Le Monnier, 1933), di A. Mareduzzo (Milano, Vallardi, 1933), di G. Petronio (Napoli, Perrella, 1934), di N. Sapegno (Milano-Messina, Principato, 1941), di R. Ramat (Città di Castello, Macrí, 1945), di W. Binni (Firenze, Sansoni, 1942), di M. Santoro (Napoli, 1943). Si veda ora il commento particolare all'episodio di Olimpia di F. Catalano (Lucca, Lucentia, 1951).

¹⁵Si vedano il saggio di E. Li Gotti, *Ariosto narratore*, in *Saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1941, e quello di A. Capasso, *Piccoli romanzi nel grande romanzo del Furioso*, in *Tre saggi sulla poesia italiana del Rinascimento*, Genova, E. degli Orfini, 1939.

¹⁶G. Raniolo, *Lo spirito e l'arte dell'Orlando Furioso*, Milano, Mondadori, 1929.

¹⁷Ivi, p. 15.

¹⁸È una lettura ricca di osservazioni, specie nella direzione della «musica», è quella di F. Flora, *Guida alla lettura dell'Orlando Furioso*, nella sua *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1941, vol. II, parte I.

di osservazioni sulla costruzione, sul linguaggio, sui mezzi stilistici del poeta.

Né il Raniolo può sfuggire ad un certo abbandono al riecheggiamento impressionistico e alla variazione sul tema veramente critico e al travestimento del fermo sguardo ariostesco in troppa abbondanza di «sorriso» o di «velo di pianto»; né tale capacità di sorriso e pianto può davvero costituire di per sé «l'unico principio unificatore di tutta la poesia del *Furioso*»¹⁹.

Dopo i saggi del Momigliano, dell'Ambrosini, del Raniolo, nella fase piú direttamente vicina allo stimolo della valutazione crociana, la critica contemporanea non ha portato contributi di grande rilievo al problema ariostesco, ma si possono indicare piuttosto direzioni accennate di uno studio piú complesso del poema nella sua genesi, nella sua elaborazione, nel suo linguaggio. Periodo di preparazione, si può pensare, per nuove sintesi, e segno della difficoltà di risolvere per ora il problema ariostesco con una vera novità rispetto alla formula crociana e ai saggi sorti intorno a quella. Non molto offrí il centenario ariostesco del 1933, che pur provocò un largo fiorire di studi biografici e storici²⁰, di edizioni, di rassegne critiche²¹ e di variazioni di diverso valore²², come le pagine letterariamente squisite di Antonio Baldini,

¹⁹G. Raniolo, *Lo spirito e l'arte dell'Orlando Furioso* cit., p. 15: «Poiché la vita, secondo l'ingenua missione di questo artista, è sempre nel giusto mezzo tra uno spettacolo variopinto e una realtà austera, onde la contraddizione armoniosa; guardarla da una altezza lontana e nel tempo stesso patirla. Né è infrequente il caso in cui lo sguardo ironico si copre d'un velo di pianto. Qui io credo che sia l'unico principio unificatore di tutta la poesia del *Furioso*».

²⁰Oltre la monumentale *Vita di Ludovico Ariosto* del Catalano già ricordata e uscita nel '31, non mancarono opere piú divulgative e variamente efficaci, come quella di A. Pompeati, *Ludovico Ariosto*, Milano, Mondadori, 1933. Utili anche il volumetto di A. Lazzari, *La vita e le opere di Ludovico Ariosto*, Livorno, Giusti, 1937², e quello di G. Fatini, *Ludovico Ariosto*, Torino, Paravia, 1938.

²¹G. Fatini, *Bilancio del centenario ariostesco*, e *Ancora del centenario ariostesco*, «Leonardo», 1934, e già prima *L'ora dell'Ariosto*, «Civiltà moderna», 1930; G. Petronio, *Rassegna di letteratura ariostesca*, «Ateneo Veneto», 1934; P. Niccolini, *Ariosto dopo il quarto centenario*, Roma, Formiggini, 1936; E. Alpino, *Considerazioni sul centenario ariostesco*, «Via dell'Impero», 1934.

²²Ricorderò come notevole, per alcune osservazioni che partono dal confronto fra Boiardo ed Ariosto, l'articolo di A. Zottoli, *Il Centenario del Furioso* (in «Pegaso», V, 1933, 6, pp. 641-670), in cui sono da sottolineare, per il loro interesse di precisazione di motivi desantisciani, questi due punti circa il «cuore» («È un cuore che è doveroso accettare in blocco, ma assai pericoloso dettagliare al minuto; voglio dire che, se non si vuol rischiare di prendere per effetti della commozione quello che è virtù dell'arte, bisogna guardarsi dal cercare nei singoli episodi e negli atteggiamenti dei singoli personaggi i personali affetti dell'autore») e circa il «riso» ariostesco («Tutti abbiamo visto quel riso quasi impercettibile che aleggia su tanti ritratti dell'epoca. Tale riso non è testimonianza di un'indole particolarmente gaia della persona ritratta, e tanto meno sta lí a dirci che il pittore si è data la pena di coglierlo quando era sotto l'effetto di particolari cause letifricanti; ma stacca la figura dalla vita e l'isola in se stessa [...]. Diciamo per un momento che il poema dell'Ariosto è come le persone di quei ritratti: anch'esso è staccato dalla realtà e sa di non essere altro che un'opera d'arte»). Sottili osservazioni, eppure anch'esse (tanto il tono ariostesco di impegno e di distacco,

lettore appassionato del *Furioso*, editore dei *Cinque Canti*²³, autore di un ritrattino ariostesco, *Ludovico della tranquillità*²⁴, quanto mai gustoso, ma con un'accentuazione molto personale dell'aspetto piacevole e bonario del grande poeta antiromantico ed antiretorico che rischia di mettere in luce minore la sua complessità, la sua potenza costruttiva; come le numerose conferenze ferraresi (dal '28 al '33) raccolte nell'*Ottava d'oro*²⁵, ondegianti fra il contributo erudito piacevolmente volgarizzato e la presentazione da parte di specialisti di risultati già criticamente svolti nella loro opera, fra i «divertimenti» assai dubbi di un Marinetti, di un Campanile, di un Malaparte e le «orazioni» ufficiali dei ministri fascisti.

L'unico volume con volontà d'impegno critico, quello di Giuseppina Fumagalli²⁶, non fece in realtà che tornare con linguaggio moderno su vecchie posizioni (l'amore come anima del poema) e su ricerche di motivi individuali in personaggi: Orlando e Rodomonte «colonne-sostegno» del poema, rappresentanti di due opposte umanità unificate nell'amore²⁷.

E dopo il centenario con i suoi contributi e con l'omaggio dubbio della variopinta folla di celebrazioni retoriche o estetizzanti che tanto poco si addicono alla intimità e alla profonda purezza di quel capolavoro, potremo notare soprattutto accenni ed avvisi ad una valutazione dei mezzi espressivi, del lavoro e della poetica ariostesca, della formazione del poeta attraverso le opere minori, della formazione del poema e della sua elaborazione così lun-

di esperienza vitale e di sogno fantastico cade facilmente verso uno solo dei due termini nelle approssimazioni critiche) non prive di un'eccessiva valutazione della «virtù dell'arte» e del distacco dalla realtà. Un rischio che chiede al suo fianco la maggiore storicizzazione possibile e l'attenzione più minuta alla formazione della poesia ariostesca così limpida e così difficilmente afferrabile. Nell'articolo *Ariostesca* (in «La Cultura», 1933) e nel volume *Dal Boiardo all'Ariosto* (Lanciano, R. Carabba, 1934), lo Zottoli mostra meglio i limiti della sua critica verso una ripresa della poesia ariostesca come «giuoco».

²³Lanciano, R. Carabba, 1915. Ad una edizione dei *Cinque Canti* lavora lo studioso americano Allan H. Gilbert, che si interessa anche della composizione ed elaborazione del *Furioso*.

²⁴Bologna, Zanichelli, 1933. Al Baldini si deve anche una piacevole scelta assai interessante delle «più belle pagine» dell'Ariosto (Milano, Treves, 1928).

²⁵Milano, Mondadori, 1933.

²⁶*L'unità fantastica del Furioso*, Messina-Milano, Principato, 1933. La Fumagalli, a cui si deve la già citata *Fortuna del Furioso nel cinquecento* (e in questa direzione va notato anche il suo articolo su *Ludovico Ariosto nella vita elegante del '500*, «Nuova Antologia», 1° luglio 1933), ritornò sul punto centrale del libro nel saggio *Genesi ideale del capolavoro ariostesco*, «La Nuova Italia», 1935. Negli stessi anni è da notare l'articolo di M. Bonfantini, *Opinioni sul Furioso* (in «Leonardo», 1933), a cui seguì, poco dopo il centenario, il volume *Ariosto* (Lanciano, R. Carabba, 1935), espositivo e bene informato e non privo di osservazioni interessanti, ma senza pretese di sostanziali novità.

²⁷E un ritorno a posizioni critiche arretrate e ad un'interpretazione psicologica inaccettabile è nel libro di M. Chini, *L'Ariosto innamorato*, in *Studi sopra le Rime e sopra l'Orlando Furioso*, Torino, Lattes, 1936, su cui definitive le osservazioni del Croce (in «Critica», 1936) e del Momigliano (in «Corriere della Sera», 9 luglio 1936), ora in *Elzeviri*, Firenze, Le Monnier, 1945.

ga e complessa. Alle opere minori, cui già aveva guardato particolarmente il Carducci, dedicò due volumi Carlo Grabher²⁸, sulle *Rime* ritornò Giuseppe Fatini²⁹, e in due saggi³⁰, rifiuti poi nello studio complessivo più volte citato, io cercai di rilevare il valore funzionale ed intrinseco di quelle esperienze, troppo spesso ridotte a materiale biografico o viceversa lodate con evidente sproporzione.

E, mentre sul linguaggio ariostesco offriva un saggio Giulio Bertoni³¹, più interessante per la direzione di ricerca che per il preciso metodo³² con cui fu condotto, e per i risultati assai vaghi ed effettivamente mutuati dalle costatazioni già acquisite nella comune critica estetica («La plasticità e il colore sono gli attributi più appariscenti che il linguaggio dell'Ariosto assume quando si fa diverso da quello degli altri poeti o quando si avverte la presenza della sua poesia e si sente il respiro della sua vera creazione»³³), lo studio del Debenedetti *Frammenti autografi del Furioso*³⁴ e la relativa recensione densissima di Gianfranco Contini³⁵ rafforzavano una direzione importantissima di studi sulle varianti, sulla elaborazione del poema, sulle sue tre redazioni³⁶. Studi che ci sembrano davvero indispensabili ad incarnare

²⁸C. Grabher, *Il teatro dell'Ariosto*, Roma, Edizioni Italiane, 1946, e *La poesia minore dell'Ariosto*, Roma, Edizioni Italiane, 1947.

²⁹G. Fatini, *Le Rime dell'Ariosto*, Torino, Chiantore, 1934.

³⁰W. Binni, *Le Satire dell'Ariosto, Le Rime dell'Ariosto*, «Belfagor», 15 marzo, 15 novembre 1946.

³¹G. Bertoni, *Il linguaggio poetico di Ludovico Ariosto*, in *Lingua e pensiero*, Firenze, Olschki, 1932. Si veda anche del Bertoni il breve profilo *Ludovico Ariosto*, Roma, Formiggini, 1925, il saggio in *Lingua e poesia*, Firenze, Olschki, 1937, e *Motivi dominanti nella poesia dell'Orlando Furioso*, «Cultura neolatina», 1941.

³²Come si sa il Bertoni cercava una possibilità di superamento del crocianesimo nella storia di lingua e linguaggio, «la sola storia che in sede letteraria ed estetica ci permette di discriminare l'accento o la divina armonia del poeta» (*Il linguaggio poetico di Ludovico Ariosto* cit., p. 52).

³³Ivi, p. 54. Tendenza al figurativo tradizionalmente notata, ma qui esagerata nella plasticità di fronte al disegno e al colore, finiti e pur pronti a svolgersi e a trascolorare senza nulla di statico e di statuario. Sullo stile dell'Ariosto in relazione a formule della critica figurativa di origine wölffliniana, è interessante il saggio di T. Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Bern, P. Haupt, 1922. E più recentemente B. Migliorini, in un articolo nitido e preciso sulla lingua dell'Ariosto (in «Italice», XXIII, 1946, pp. 152-160), poneva le basi per uno studio più sicuro dello strumento linguistico ariostesco nel suo staccarsi dall'emiliano illustre e nel suo cercare nella coerenza e organicità del toscano letterario un mezzo di nobilitazione, di affabilità e di musicalità fuori del «volgare uso tetro».

³⁴Torino, Chiantore, 1937.

³⁵*Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939 (ora Torino, Einaudi, 1992).

³⁶Sulle redazioni, per lo studio delle quali essenziale l'edizione *Orlando Furioso secondo le stampe del 1516, '20, '37*, a cura di F. Ermini, Roma, Società Filologica romana, 1909, oltre al vecchio studio di M. Diaz, *Le correzioni dell'Orlando Furioso*, Napoli, Tip. R. Univers. di Tossitore, 1900, vedi: G. Lisio, *Note ariostesche. La prima e l'ultima ispirazione dell'Orlando Furioso*, Roma, 1904, e *Il c. I e il c. II dell'Orlando Furioso: testo critico comparato*, Milano,

l'esigenza contemporanea e postcrociana di una critica che, senza perdere la essenziale tensione alla definizione centrale e alla distinzione del valore poetico, punti soprattutto sulla formazione, sullo svolgimento, sulla vita dinamica dell'opera d'arte, sull'intreccio di poetica e poesia in cui il poeta risente ed utilizza liberamente, per la realizzazione della sua opera, la tradizione letteraria, le condizioni del gusto del suo tempo e attraverso questo (in simpatia o in reazione, che è sempre contatto) il piú vario e profondo fremere della vita storica.

Tutti gli studi piú recenti sembrano convergere verso l'esigenza di una interpretazione piú precisa e insieme piú storica e funzionalmente stilistica³⁷: piú attenta ai precisi valori realizzati e al loro nascere in una acuta coscienza artistica, nella vicinanza e nell'originale distacco da una tradizione, in uno svolgimento di esperienze poetiche, nell'impegno, nella vita storica e nella costruzione di una realtà superiore e compiuta.

Società per le arti grafiche, 1909; F. Francavilla, *Alcune osservazioni sulle due edizioni pubblicate dall'autore, l'una il 1516, l'altra il 1532, dell'Orlando Furioso*, Isernia, Colitti, 1902; M. Malkiel Jirmounsky, *Notes sur les trois rédactions du Roland Furieux*, in *Humanisme et Renaissance*, Paris, Droz, 1936.

³⁷Coerentemente alla sua posizione di critica stilistica, G. De Robertis ha dato recentemente il primo saggio di un lavoro sulla poesia ariostesca nell'articolo *Lettura sintomatica del 1° dell'Orlando*, «Paragone», 4, 1950.

CONCLUSIONE

Il problema critico ariostesco ha avuto un generale svolgimento complesso e ricco di intuizioni e di incomprensioni, di approssimazioni finissime e di deformazioni intellettualistiche e impressionistiche (e si può dire che pochi testi di grande poesia hanno avuto come il *Furioso* un'azione ugualmente stimolante di finezze e di attenzioni squisite e insieme un potere inebriante e pericoloso verso avventure di scoperte, di travestimenti, di appesantimenti sofisticati); ma è dal primo Ottocento (che utilizzava del resto le abbondanti intuizioni settecentesche) che lo studio di questa grande poesia ha seguito una linea di sviluppo più sicura e serrata che meglio può indicarci anche le esigenze della critica ariostesca nel suo stato attuale e nelle particolari condizioni del gusto contemporaneo¹.

L'esigenza storica, così viva e pericolosa nei vasti disegni schematici dei romantici, così vigorosa nel De Sanctis (e tesa a una più decisa volontà critica caratterizzante da cui pur nacquero le formule improprie criticate dal Croce), così minuta e pedantesca nei seguaci del «metodo storico», si pone, al di là delle particolari giustificazioni in cui si manifestò, come un'esigenza particolarmente viva ed anzi operante con tanto maggior vigore e con tanta maggior coscienza di scopi e di mezzi dopo la chiarificazione crociana e le letture della critica estetica affermatesi nella fase aperta da quella. E se il nostro gusto contemporaneo poté apparire «svogliato» di fronte alla limpida profondità del *Furioso*, alla sua classica distinzione di piani (vita di esperienza diretta e regno di fantasia in cui l'esperienza è assunta nel suo calore e nella sua offerta di concretezza, ma purificata, trasformata, e privata di ogni fremito pratico e di ogni confusione documentaristica o estetizzante²), sta di fatto che proprio l'apertura spregiudicata della lettura moderna e l'esperienza critica crociana e postcrociana offrono (e le indicazioni già date circa

¹ Ricordandoci però che anche nelle osservazioni dei lettori del Cinquecento e Seicento si possono trovare, pur nei loro particolari limiti critici, spunti indicativi e riprove per un'interpretazione critica attuale. Così, tanto per dare qualche esempio, nelle osservazioni del Pigna sulla cura di eufonia dell'Ariosto nelle sue correzioni, anche a scapito della convenienza e della chiarezza contenutistica, troverà conforto la moderna accentuazione di una volontà di armonia e di musicalità intrinseca dell'Ariosto, e nelle stesse critiche del Fioretti alla coerenza dei personaggi ariosteschi il lettore moderno potrà indicare una lontana e storta indicazione di una condizione caratteristica del *Furioso*, dell'attenzione ariostesca più al ritmo delle vicende poetiche che non al rilievo dei «caratteri».

² Secondo le vivaci osservazioni di G. Piovene nel saggio *L'Ariosto e i moderni*, «Pan», 10 dicembre 1934, pp. 612-616.

l'orientamento degli studi ariosteschi negli ultimi anni lo confermano) al problema critico ariostesco una vera chiarezza di consuntivi e di esigenze. Occorre non perdere la base di una formula unificatrice e la squalifica dei singoli «contenuti» del saggio crociano e l'offerta in essa contenuta di un legame veramente esemplare tra vita degli affetti, motivo ispirativo che rende gli affetti materia poetica ed i coerenti mezzi di attuazione poetica; occorre non perdere l'indicazione di un contatto diretto con il mondo poetico realizzato e con le sue particolari dimensioni, variamente contenuta nel saggio di un Momigliano o di un Ambrosini (in cui riaffiorano modernamente le esigenze più alte di un Foscolo o di un Gioberti); e insieme occorre recuperare la più precisa esigenza storica di un De Sanctis e persino quella degli eruditi di fine Ottocento in una diversa consapevolezza della sua funzione rispetto al valore poetico e della sua unitaria complessità di storia *a parte subjecti*, nella sua ricchezza di motivi storici generali e di tradizione letteraria, utilizzata e rivista nell'atto di scelta e di creazione del poeta.

Una nuova attenzione alla storia del Rinascimento, nella sua potente vitalità e nella sua aspirazione alla perfezione, nel suo spregiudicato realismo e nel suo alto platonismo tutt'altro che insincero e di comodo³, dovrebbe coincidere con una indagine più precisa sulla poetica rinascimentale e sulla cultura letteraria che l'Ariosto utilizzò nelle sue essenziali esperienze artistiche, in uno sforzo di interpretazione storica integrale delle condizioni in cui sorge e si alimenta la poesia ariostesca, tutt'altro che ingenua e inconsapevole dei propri scopi e dei propri mezzi, tutta ricca di un impegno nella vita del proprio tempo, forte quanto il distacco personalissimo da una semplice rappresentazione della realtà. E quindi la critica ariostesca dovrebbe approfondire – in un ideale metodo di interpretazione superiore ad una semplice ricerca di stile come ad una considerazione dell'opera d'arte quale riflesso e sopra-struttura di condizioni di società – la conoscenza dei rapporti originali fra l'Ariosto e il suo tempo e insieme quella dello svolgimento concreto della poesia ariostesca nel suo nucleo ispirativo, dalle opere minori al capolavoro, di cui dovrebbe studiare l'elaborazione, sorprendendo l'attivo operare della fantasia, il suo muoversi e il suo concretarsi mediante propri mezzi espressivi in opera conclusa e perfetta, ma sentita sempre nel suo intimo dinamismo, nella sua inesauribile vitalità: «colonna luminosa nella storia dello spirito umano», capolavoro del complesso sentimento di armonia e di concretezza del Rinascimento e insieme opera assoluta di un'individualità poetica che solo considerazioni inadeguate potranno sentire come povera di umanità, come «ingenua» espressione di un'epoca, o viceversa come isolata in un sogno senza tempo e senza consapevolezza della propria forza e della propria natura.

³ Ed è proprio qui il punto di partenza di una sicura opera di storia letteraria che presuppone non l'utilizzazione di uno schema storico mutuato convenzionalmente da storie generali, ma una ricerca aggiornata e personale del critico (il caso ideale di un Croce storico dell'età barocca e critico della poesia seicentistica).

Appendice

LINEE DELLA CRITICA ARIOSTESCA
DAL 1950 AD OGGI
di Rosanna Alhaique Pettinelli

Nel 1951 Walter Binni, concludendo la sua *Storia della critica ariostesca*¹, indicava possibili linee di sviluppo a cui doveva essere sottesa una volontà di «interpretazione storica integrale delle condizioni in cui sorge e si alimenta la poesia ariostesca». Bisognava dunque, a suo avviso, approfondire «la conoscenza dei rapporti fra l'Ariosto e il suo tempo e insieme quella dello svolgimento concreto della poesia ariostesca nel suo nucleo ispirativo, dalle opere minori al capolavoro», cogliendo, in quest'ultimo, «l'attivo operare della fantasia, il suo muoversi e il suo concretarsi mediante propri mezzi espressivi in opera conclusa e perfetta, ma sentita sempre nel suo intimo dinamismo, nella sua inesauribile vitalità»². Così lo studioso, dopo essersi messo alla prova in una lettura integrale dell'opera ariostesca³, nel momento in cui dava corpo all'esigenza di ripercorrere l'itinerario degli interventi dedicati nel tempo al poeta ferrarese e, particolarmente, di fare il punto sulla critica novecentesca, apriva la via a impianti interpretativi capaci di spostare in prospettiva l'asse di un giudizio critico consolidato.

Il Binni, dopo la tappa fondamentale di *Metodo e poesia*, proseguirà questo progressivo ma radicale allontanamento da una lettura critica di ispirazione crociana attraverso interventi spazati nel tempo nei quali saranno svolti e approfonditi elementi germinalmente presenti sin nei primissimi suoi studi⁴. Nel *Ludovico Ariosto* del 1968 e ancor più nel saggio sulle *Lettere*

¹ W. Binni, *Storia della critica ariostesca*, Lucca, Lucentia, 1951. Appare interessante che in un arco di tempo relativamente breve venissero pubblicate, dopo quella binniana, altre storie della critica ariostesca (R. Ramat, *Ludovico Ariosto*, in W. Binni [a cura di], *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1954; A. Borlenghi, *Ariosto*, Palermo, Palumbo, 1961; A. Piromalli, *Ariosto*, Padova, Radar, 1969), segno anch'esse di un bisogno di sistemazione e di riflessione legato al concretizzarsi di nuove prospettive di lettura ed alla loro volontà di distacco dall'impianto critico e teorico del Croce.

² W. Binni, *Storia della critica ariostesca* cit., p. 101

³ W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina-Firenze, D'Anna, 1947.

⁴ Cfr. R. Alhaique Pettinelli, *Dal "divino" Ariosto all'«umanissimo» Ariosto*, in Aa.Vv., *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di Walter Binni*, Roma, Bonacci, 1985, pp. 254-272. Nello stesso volume cfr. anche G. Ponte, *Walter Binni studioso dell'Ariosto*, pp. 227-253. Prima di *Metodo e poesia* il Binni aveva pubblicato il saggio *Consigli per una lettura del «Furioso»*, «Leonardo», giugno 1940, pp. 145-148, una antologia di scritti ariosteschi (L. Ariosto, *Orlando Furioso e opere minori*, Firenze, Sansoni, 1942) e, tra il 1945 ed il 1947 (su «Aretusa», «Belfagor» e «Letteratura»), una serie di articoli subito confluiti in *Metodo e*

e le *Satire*⁵ viene evidenziata, con sempre maggiore chiarezza, la grande e complessa personalità umana ed artistica dell'Ariosto e riletta la sua opera alla luce di uno storicismo integrale che, utilizzando, tra gli altri, lo strumento della «biografia critica»⁶, fa della analisi di due opere minori il perno di una importante, anche se sintetica, rilettura del *Furioso*: Binni, che in *Poetica, critica e storia letteraria* aveva teorizzato che «l'arte è parte di storia, e interviene nella storia con una sua forza autentica e non come illustrazione e documento», e ciò «solo in quanto commuta forze ed esperienze vitali e storiche in tensione artistica e in opere artistiche»⁷, giungerà così ad affermare che l'Ariosto

con la grandissima poesia del *Furioso* (ma anche con tutta la sua presenza poetica) appare storicamente un altissimo collaboratore critico (ad ogni livello ideologico, culturale, artistico) della civiltà rinascimentale, di cui individua e combatte i disvalori e falsi valori crescenti e di cui sostiene, con forza personalissima, i valori fondamentali, aprendo la via ad una concezione moderna della vita⁸.

Può quindi dirsi che il percorso binniano in relazione all'Ariosto è paradigmatico della più complessiva evoluzione della critica ariostesca dall'immediato dopoguerra in avanti, per la quale giustamente Baldassarri ha infatti parlato di «un *continuum* entro cui istanze ben precise di revisione delle soluzioni del problema critico ariostesco proposte dai grossi contributi primonovecenteschi (in primo luogo dal fondamentale saggio crociano) sono venute gradualmente maturando – magari non senza incertezze – fino a condurre a uno spostamento deciso e globale dei termini stessi del problema»⁹.

In questo distacco non traumatico ma decisivo, e certo prodotto dall'esigenza di determinare e definire con maggiore concretezza quel principio ispiratore unitario del *Furioso* che il Croce aveva espresso, e nella volontà di

poesia.

⁵ W. Binni, *Ludovico Ariosto*, Torino, ERI, 1968; Id., *Le «Lettere» e le «Satire» dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 133-169, ripubblicato ampliato col titolo *Le «Lettere» e le «Satire» dell'Ariosto nello sviluppo e nella crisi del Rinascimento* nel volume *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 11-59 (da cui verranno tratte le citazioni).

⁶ W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 24, 49. Questa riflessione binniana fu pubblicata nel 1960 in forma di saggio ne «La Rassegna della letteratura italiana», poi, ampliata, nell'omonimo volume (Bari, Laterza, 1963) che ha avuto numerose ristampe sino all'ultima ora citata.

⁷ Ivi, p. 39. Va detto che in questa stessa sede Binni, come ricorda anche nella *Premessa* a questo volume, fece autocritica a proposito della eccessiva accentuazione del calcolo poetico e delle equivalenze pittoriche e musicali propria della sua iniziale lettura critica del *Furioso* così come del minor rilievo dato agli elementi drammatici e pessimistici in esso presenti (ivi, p. 59).

⁸ W. Binni, *Le «Lettere» e le «Satire» cit.*, p. 58.

⁹ G. Baldassarri, *Tendenze e prospettive della critica ariostesca nell'ultimo trentennio (1946-1973)*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, p. 184.

raccordare alla storia e alla cultura rinascimentali non solo il capolavoro ma l'autore stesso e tutta la sua opera, negli anni Cinquanta troviamo anche impegnati, magari secondo metodologie e su tematiche differenti, studiosi come Cappellani, De Blasi, Ramat, Caretti, Marti¹⁰. È chiaro che l'immagine del Rinascimento a cui allora ci si rifaceva era ancora (sotto il profilo spaziale e temporale) ampia, omogenea e sostanzialmente armonica e solare, anche se ben presto nuovi contributi storici e critico-letterari avrebbero cominciato a delineare, con una scansione ben più articolata, scenari più complessi ed inquieti. Vanno comunque ricordati, in chiara polemica antiidealistica, gli scritti di Battaglia e Piromalli¹¹ che, pur nel loro schematismo ideologico e con conclusioni da Binni dichiarate inaccettabili, stanno ad indicare l'esigenza di dare all'Ariosto ed alla sua opera un retroterra politico, socioeconomico e culturale più concreto e meglio tratteggiato nelle sue caratteristiche. Nel 1958 la riedizione ampliata de *La congiura di Don Giulio d'Este* di Bacchelli¹² tornava a sottolineare il coinvolgimento dell'Ariosto nella politica estense così come farà un saggio di Scevola Mariotti¹³. Attenti alle vicende della cultura ferrarese tra Quattro e Cinquecento appaiono, negli stessi anni, Giovanni Getto ed Eugenio Garin¹⁴.

È indubbio che, contemporaneamente, ad un più puntuale inquadramento storico-culturale dell'opera ariostesca e, all'interno di essa, ad una lettura più scandita e attenta delle opere minori¹⁵ contribuirono in maniera

¹⁰ N. Cappellani, *La sintassi narrativa dell'Ariosto*, Firenze, La Nuova Italia, 1952; G. De Blasi, *L'Ariosto e le passioni*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIX, 1952, pp. 318-362; CXXX, 1953, pp. 178-203; R. Ramat, *L'«Orlando Furioso»*, in *Per la storia dello stile rinascimentale*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953, pp. 5-73; L. Caretti, *Introduzione*, in L. Ariosto, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. II, 1954 (poi in *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961 e, con aggiunte, 1970 e 1977); M. Marti, *Ludovico Ariosto*, in *Letteratura italiana. I Maggiori*, Milano, Marzorati, 1956, vol. I, pp. 307-406.

¹¹ R. Battaglia, *L'Ariosto e la critica idealistica*, «Rinascita», VII, 1950, 3, pp. 141-150; A. Piromalli, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, Firenze, La Nuova Italia, 1953 (2^a ed. Roma, Bulzoni, 1975).

¹² R. Bacchelli, *La congiura di Don Giulio d'Este, e altri scritti ariosteschi*, Milano, Mondadori, 1958 (2^a ed. riveduta: Milano, Mondadori, 1966).

¹³ S. Mariotti, *Per il riesame di un'ode latina dell'Ariosto*, «Italia medioevale e umanistica», II, 1959, pp. 509-512.

¹⁴ G. Getto, *La corte estense di Ferrara come luogo d'incontro di una civiltà letteraria*, in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1954, pp. 219-240; E. Garin, *Motivi della cultura filosofica ferrarese nel Rinascimento*, in *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 402-431. In questa prospettiva vanno pure ricordati S. Pasquazi (a cura di), *Poeti estensi del Rinascimento*, Firenze, Le Monnier, 1966; W.L. Gundersheimer, *Ferrara: the Style of a Renaissance Despotism*, Princeton, Princeton University Press, 1973; E. Sestan, *Gli Estensi e il loro Stato al tempo dell'Ariosto*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 19-33.

¹⁵ Questa attenzione, iniziata con Grabher e Binni (C. Grabher, *Sul teatro dell'Ariosto*, Roma, Edizioni Italiane, 1946; Id., *La poesia minore dell'Ariosto. La lirica latina, la lirica volgare, le «Satire» e una nota sul carattere dell'Ariosto*, Roma, Edizioni Italiane, 1947; W. Binni, *Metodo e poesia cit.*), è stata una delle caratteristiche della critica ariostesca

determinante i frutti copiosi di quell'approccio filologico che, relegato apparentemente in posizione subalterna dall'estetica crociana, è stato fondamentale per gli svolgimenti successivi della critica ariostesca. È interessante come lo stesso Binni, che già da allora si muoveva secondo linee differenti, avesse rilevato il valore di strumento critico, di chiave interpretativa della poesia, che avevano avuto gli studi di Debenedetti e Contini¹⁶, che

rafforzavano una direzione importantissima di studi sulle varianti, sulla elaborazione del poema, sulle sue tre redazioni. Studi che ci sembrano davvero indispensabili ad incarnare l'esigenza contemporanea e postcrociana di una critica che, senza perdere la essenziale tensione alla definizione centrale e alla distinzione del valore poetico, punti soprattutto sulla formazione, sullo svolgimento, sulla vita dinamica dell'opera d'arte, sull'intreccio di poetica e poesia in cui il poeta risente ed utilizza liberamente, per la realizzazione della sua opera, la tradizione letteraria, le condizioni del gusto del suo tempo e attraverso questo (in simpatia o in reazione, che è sempre contatto) il più vario e profondo fremere della vita storica¹⁷.

Dagli inizi degli anni Cinquanta si sono così succedute le edizioni delle opere ariostesche, dal *corpus* preparato per la Ricciardi dal Caretti e da Cesare Segre, all'edizione del *Furioso* che lo stesso Segre diede alle stampe nel 1960, facendola seguire da quella mondadoriana del '64; nel 1965 usciva l'edizione critica delle *Lettere* curata dallo Stella¹⁸.

La disponibilità in forma filologicamente corretta degli scritti ariosteschi e, in particolare, la possibilità di una lettura diacronica del poema sollecitarono interventi capaci di muovere profondamente, e in più direzioni, le prospettive critiche relative all'Ariosto: vide così la luce una ricca messe di studi centrati sugli aspetti stilistici, metrici e linguistici della sua opera e su una più intensa connessione di questa con la realtà storica, politica e culturale dell'Italia del primo Cinquecento.

Il primo tipo di approccio servì, dopo gli studi di Contini, Migliorini, Terracini e De Robertis¹⁹, a ribadire, nell'ottica di una specifica metodo-

postcrociana.

¹⁶ S. Debenedetti (a cura di), *I frammenti autografi dell'«Orlando Furioso»*, Torino, Chiantore, 1937; G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto, in Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939 (ora Torino, Einaudi, 1982).

¹⁷ W. Binni, *Storia della critica ariostesca* cit., p. 96.

¹⁸ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti; *Opere minori*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954; L. Ariosto, *Orlando Furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua [ma Firenze, Olschki], 1960; L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1964; L. Ariosto, *Lettere*, a cura di A. Stella, Milano, Mondadori, 1965 (poi riedite, assieme alle *Satire* e all'*Erbolato*, in L. Ariosto, *Opere*, Milano, Mondadori, 1984, vol. III). Dello Stella anche il saggio *Per una nuova edizione delle «Lettere» di Ludovico Ariosto (Con lettere e manoscritti inediti)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, 1963, pp. 566-601.

¹⁹ G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto* cit.; B. Migliorini, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in

logia, le linee di tendenza dell'arte ariostesca e la congruenza della poetica ad essa sottesa con i piú generali orientamenti dell'estetica primorinascimentale: ricorderemo cosí i saggi di Turolla, della Carini, di Bigi, Blasucci, Bastiaensen, Fubini e dello stesso Segre²⁰.

Alcuni di questi studiosi avviarono pure feconde puntualizzazioni in merito alla formazione culturale dell'Ariosto ed agli *auctores* presenti nella sua "biblioteca". Assieme al Blasucci, a Ponte, Bigi, Petrocchi, Saccone²¹, va citato ancora una volta il Segre il quale, in *Esperienze ariostesche*, raccolse una serie di saggi che, nati dal vivo operare del filologo, hanno contribuito ad indirizzare la critica ariostesca verso nuovi e fruttuosi ambiti di ricerca: dallo studio, appunto, sulla «biblioteca ideale» dell'Ariosto a quello che si soffermava sui modi della presenza di Dante nel *Furioso*, a quelli che del poema offrivano una distesa lettura o cominciavano a tracciare la storia interna attraverso le tre edizioni²².

Saggi linguistici, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 178-186; B. Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica*, «Archivio glottologico italiano», XXXV, 1950 (poi *Lingua libera e libertà linguistica: introduzione alla linguistica storica*, Torino, Einaudi, 1970); G. De Robertis, *Idea dell'«Orlando»*, «Rassegna d'Italia», IV, 1949, pp. 646-650; Id., *Letture sintomatica del primo dell'«Orlando»*, «Paragone. Letteratura», 4, 1950, pp. 12-17.

²⁰ E. Turolla, *Dittologia e "enjambement" nell'elaborazione dell'«Orlando Furioso»*, «Lettere italiane», X, 1958, pp. 1-20; A.M. Carini, *Literazione aggettivale nell'«Orlando Furioso»*, «Convivium», XXXI, 1963, pp. 19-34; E. Bigi, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del «Furioso»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVIII, 1961, pp. 239-253 (ora in *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967); C. Segre, *Le correzioni dell'Ariosto all'«Orlando Furioso»: lingua, stile e poesia*, «Terzoprogramma», 3, 1961, pp. 140-148 (ora, con il titolo *Storia interna dell'«Orlando Furioso»*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966); L. Blasucci, *Osservazioni sulla struttura metrica del «Furioso» (con una nota sull'enumerazione)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, 1962, pp. 169-218 (ora in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969); M. Bastiaensen, *La ripetizione contrastata nel «Furioso»*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1970, 1, pp. 112-133; M. Fubini, *Poscritto: gli enjambements nel «Furioso»*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971², pp. 241-247.

²¹ E. Bigi, *Petrarchismo ariostesco*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX, 1953, pp. 31-62 (poi in *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954); G. Ponte, *Nota sull'Ariosto imitatore del Boiardo lirico*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1962, 1, pp. 81-84 (poi in *La personalità e l'opera del Boiardo*, Genova, Tilgher, 1972); L. Blasucci, *La «Commedia» come fonte linguistica e stilistica del «Furioso»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLV, 1968, pp. 188-231 (ora in *Studi su Dante e Ariosto* cit.); E. Saccone, *Cloridano e Medoro, con alcuni argomenti per una lettura del primo «Furioso»*, «Modern Language Notes», 83, 1968, pp. 67-99 (ora in *Il «soggetto» del «Furioso» e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974); G. Petrocchi, *Orazio e Ariosto*, «Giornale italiano di filologia», XXII, 1970, pp. 3-13 (poi in *I fantasmi di Tancredi: saggi sul Tasso e sul Rinascimento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972, volume che contiene altri due saggi ariosteschi: *Letture dell'«Orlando Furioso»* e *Riprese di giudizio sulla poesia del «Furioso»*); G. Resta, voce «Ludovico Ariosto», in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

²² C. Segre, *La biblioteca dell'Ariosto*, «La Scuola» (Bellinzona), 1955, pp. 29-31; Id., *Un*

A suscitare l'esigenza di una rilettura della elaborazione del *Furioso* nelle sue varie fasi aveva certo contribuito in modo particolare l'edizione critica dei *Cinque Canti* che il Segre aveva curato accompagnandola con saggi anch'essi rifluiti in *Esperienze ariostesche*²³. Dopo di lui altri studiosi, quali il Saccone, il Fontana, il Capra ma soprattutto Carlo Dionisotti²⁴, affrontando, con esiti differenti, il problema della datazione di questa "giunta", furono indotti comunque a riflettere sulle cause del diverso tono che la caratterizza rispetto al *Furioso*, individuandole, anche se sulla base di riflessioni variamente argomentate, in una situazione di crisi personale e storica: sicché, come opportunamente ha sintetizzato il Bigi,

proprio attraverso le discussioni attorno a quest'opera, mal collocabile entro la prospettiva "armoniosa" della carriera poetica ariostesca, si è venuto ponendo il problema di ricostruire quella carriera senza cedere alla pur potente suggestione finalistica dell'ultimo *Furioso* e invece spregiudicatamente delineandola attraverso il tempo e nel suo rapporto con il vario svolgimento della personalità umana e culturale del poeta²⁵.

repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la «Commedia», in *Esperienze ariostesche* cit., pp. 51-83; Id., *La poesia dell'Ariosto*, ivi, pp. 9-27 (già posto come *Introduzione* a L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Milano, Mondadori, 1964); Id., *Le correzioni dell'Ariosto all'«Orlando Furioso»* cit. In questi saggi il Segre si apriva ad una concezione dello studio delle "fonti" nuova e profondamente differente rispetto a quella della Scuola Storica. Alla utilizzazione delle indagini sulle fonti per lo studio della formazione e sviluppo della poetica di un autore aveva pure dedicato attenzione Binni in *Poetica, critica e storia letteraria* cit. Il Segre è tornato su questo tema nel saggio *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in C. Di Girolamo, L. Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28 (poi in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984).

²³ Il Segre, che aveva preparato l'edizione dei *Cinque Canti* per il volume ricciardiano delle *Opere minori*, ha pubblicato su di essi i saggi *Appunti sulle fonti dei «Cinque Canti»*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1954, 3, pp. 413-420; *Studi sui «Cinque Canti»*, «Studi di filologia italiana», XII, 1954, pp. 23-75, ambedue ristampati in *Esperienze ariostesche* cit. All'edizione Segre sono stati proposti da Luigi Firpo emendamenti inseriti nella stampa da lui curata (Torino, UTET, 1964).

²⁴ E. Saccone, *Note ariostesche*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXVIII, 1959, pp. 193-242; Id., *Appunti per una definizione dei «Cinque Canti»*, «Belfagor», XX, 1965, pp. 381-410 (questo saggio è stato ristampato in *Il «soggetto» del «Furioso»* cit.); C. Dionisotti, *Per la data dei «Cinque Canti»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVII, 1960, pp. 1-40; Id., *Appunti sui «Cinque Canti» e sugli studi ariosteschi*, in Aa.Vv., *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 369-382 (assai importante del Dionisotti, per ciò che riguarda l'Ariosto, anche il saggio *Chierici e laici* in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 47-73, saggio apparso, relativamente ad un ambito cronologicamente più limitato, nel 1960); P. Fontana, *La balena dei «Cinque Canti» e un problema di fonti e di cronologia*, «Aevum», XXXV, 1961, pp. 511-518; Id., *I «Cinque Canti» e la storia della poetica del «Furioso»*, Milano, Vita e Pensiero, 1962.

²⁵ E. Bigi, voce «Ludovico Ariosto», in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1973, vol. I, p. 131.

Quali che siano le conclusioni a cui gli studiosi allora pervennero, è indubbio che esse hanno influito sulla valutazione dei momenti compositivi del poema e della loro interrelazione con le altre opere ariostesche, prime fra tutte le *Satire*, ma anche con quelle opere che avevano tratto spunto dalla fortuna arrisa alla scelta ariostesca in direzione del genere cavalleresco²⁶. Si può così osservare che, se quella diversa immagine di Rinascimento che era andata chiarendosi ad opera di studiosi di diverse discipline ha certo influenzato questa nuova lettura del *Furioso* e dell'intera vicenda umana ed artistica del suo autore, tale lettura ha però contribuito a sua volta, in maniera considerevole, al formarsi di questo quadro così sfaccettato e problematico man mano che apparivano sempre più stringenti i nessi che legavano l'Ariosto alla età in cui visse ed operò.

In questo senso presenze rilevanti della cultura umanistica nella formazione dell'Ariosto emersero allorché testi delle *Intercenali* albertiane riportate in luce da Eugenio Garin²⁷ si rivelarono antecedenti diretti di passi significativi del *Furioso* e delle *Satire*. Numerosi contributi nacquero sulla scia di questo fortunato ritrovamento²⁸, ma anche successivamente l'episodio lunare è stato tra quelli che più hanno continuato a sollecitare l'interesse dei critici²⁹. Altri studiosi sono andati approfondendo i legami dell'Ariosto

²⁶ C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in Aa.Vv., *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-241.

²⁷ E. Garin, *Venticinque Intercenali inedite e sconosciute di L.B. Alberti*, «Belfagor», XIX, 1964, pp. 377-396; L.B. Alberti, *Intercenali inedite*, a cura di E. Garin, Firenze, 1965 («Quaderni di Rinascimento»).

²⁸ M. Martelli, *Una delle «Intercenali» di Leon Battista Alberti fonte sconosciuta del «Furioso»*, «La Bibliofilia», LXVI, 1964, pp. 163-170; R. Ceserani, *Annunzi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLI, 1964, pp. 469-470; C. Segre, *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, «Rivista di cultura classica e medioevale», VII, 1965, pp. 1025-1033 (poi in *Esperienze ariostesche* cit.); L. Pampaloni, *Le «Intercenali» e il «Furioso»: noterella sui rapporti Alberti-Ariosto*, «Belfagor», XXIX, 1974, pp. 317-325.

²⁹ M. Santoro, *La sequenza lunare nel «Furioso»: una società allo specchio*, «Atti della Accademia Pontaniana», XXIII, 1974, pp. 327-350 (ora in *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989); D. Quint, *Astolfo's Voyage to the Moon*, «Yale Italian Studies», I, 1977, pp. 398-408; G. Savarese, *Lo spazio dell'impostura: il «Furioso» e la luna*, in Aa.Vv., *La Corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 717-737 (poi in *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984); J.T. Chiampi, *Between Voice and Writing: Ariosto's Irony according to Saint John*, «Italica», LX, 1983, pp. 340-350; C. Segre, *Da uno specchio all'altro: la luna e la terra nell'«Orlando Furioso»*, «Schifanoia», III, 1988, pp. 9-16 (ora in *Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990); M.G. Stassi, *Astolfo nella luna*, in Aa.Vv., *Prospettive sul «Furioso»*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, pp. 157-180. In questo volume sono raccolti saggi di G. Barberi Squarotti e della sua scuola (G. Barberi Squarotti, *Gli inganni amorosi*, pp. 9-50; R. Rinaldi, *Mai senza finzione non si favella. Lettura di «Orlando Furioso»*, pp. 51-86; C. Peirone, *Il mito di Angelica. Paesaggi e percorsi d'amore nell'universo femminile del «Furioso»*, pp. 87-116; P. Mastrocola, *Il «castello» di Atlante*, pp. 117-144; G.M. Veneziano, *Ruggiero fra Alcina e Logistilla*, pp. 145-156; M. Marchioni, *Biografia dell'Ariosto*, pp. 181-190; S. Patrito, *Riassunto del poema*, pp. 191-206; Id., *Guida alla critica dell'«Orlando Furioso»*, pp.

con la cultura a lui contemporanea, il Santoro in particolare³⁰, il Floriani ed il Bigi³¹, mentre la Barocchi aveva evidenziato la forte presenza ariostesca nella trattatistica d'arte del Rinascimento ed il Whitfield, ancora una volta nel nome dell'Alberti, aveva puntato l'attenzione verso un complesso e interattivo rapporto del poema ariostesco con le arti figurative³², attenzione che verrà successivamente intensificandosi da parte di altri studiosi.

Per ciò che riguarda l'utilizzazione, da parte dell'Ariosto, della tradizione cavalleresca nelle sue diverse diramazioni, se già il Monteverdi aveva visto nell'episodio di Lipadusa «un istintivo ritorno» alla più antica tradizione epica e il Frenzel aveva richiamato, ma non in maniera convincente, una possibile origine germanica dell'episodio di Olimpia, ancor meglio il Bigi aveva, in modo assai preciso, sottolineato in Ariosto la forte risemantizzazione del lessico canterino sotto l'influsso del Petrarca e la Delcorno Branca aveva analizzato i modi di impiego, da parte dell'Ariosto, della tecnica a *entrelacement* propria della narrativa cavalleresca medievale³³. Lo studio del-

207-215). Sempre sul rapporto speculare terra/luna si veda pure S. Zatti, *Il cosmo, la corte, il poema: il sistema delle "corrispondenze" nel «Furioso»*, «Italianistica», XVIII, 1989, pp. 367-393, poi rifluito ne *Il «Furioso» fra Epos e Romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, capp. VI-VII.

³⁰ Il Santoro si è soffermato in questa prospettiva su vari episodi del *Furioso* ed ha raccolto i suoi saggi in volumi (*Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973; *L'anello di Angelica*, Napoli, Federico e Ardia, 1983) di cui l'ultimo, *Ariosto e il Rinascimento* cit., costituisce la *summa* del suo costante e fruttuoso lavoro. A cura del Santoro anche L. Ariosto, *Opere*, vol. III [*Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*], Torino, UTET, 1989.

³¹ P. Floriani, *La giovinezza umanistica di Pietro Bembo, fino al periodo ferrarese*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, 1966, pp. 25-71 (ora in *Bembo e Castiglione*, Roma, Bulzoni, 1976); E. Bigi, *Ideali umanistici e realtà storica nell'«Orlando Furioso»*, «Libri e documenti», 1976, 1, pp. 1-7. Già il Caretti, nell'Introduzione al volume ricciardiano (1954), aveva sottolineato i caratteri della formazione umanistica dell'Ariosto.

³² P. Barocchi, *Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in Aa.Vv., *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, vol. I, pp. 388-405; J.H. Whitfield, *Leon Battista Alberti, Ariosto and Dosso Dossi*, «Italian Studies», XXI, 1966, pp. 16-30. Sul rapporto Tiziano/Ariosto già R.W. Kennedy, *Apelles redivivus*, in Aa.Vv., *Essays in memory of Karl Lehmann*, New York, Institute of Fine Arts, New York University Press, 1964, pp. 160-170.

³³ A. Monteverdi, *A proposito delle "fonti" dell'«Orlando Furioso»*, «Cultura neolatina», XXI, 1961, pp. 259-267; H. Frenzel, *L'episodio di Olimpia e una sua fonte nordica*, «Giornale italiano di filologia», III, 1950, pp. 289-299; Id., *Von der Olimpia-Episode zu den Parerga des «Orlando Furioso»*, «Germanische-Romanische Monatsschrift», XXXVI, 1955, pp. 161-179; Id., *Ariost und Kudrun: Ariost und die Ambraser Handschrift*, «Germanische-Romanische Monatsschrift», XXXVIII, 1957, pp. 78-84 (sull'episodio di Olimpia, sulle sue fonti e sul dibattito critico relativo alla sua matrice nordica è tornata di recente in modo assai dettagliato M. Minutelli, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'«Orlando Furioso» (X, XX-XXXIV)*, «Rivista di letteratura italiana», IX, 1991, pp. 401-464); E. Bigi, *Petrarchismo ariostesco* cit.; D. Delcorno Branca, *L'«Orlando Furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973. Sul tema dell'*entrelacement* si veda anche C.P. Brand, *L'«entrelacement» nell'«Orlando Furioso»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV, 1977, pp. 509-532.

le strutture narrative del *Furioso*, che diverrà campo di ricerca privilegiato della critica a noi piú vicina, negli anni Settanta sollecitò pure interventi del Pampaloni e del Negri, mentre il Blasucci individuava nel XVIII del *Furioso* un esempio del metodo che l'Ariosto aveva utilizzato nel disporre le sue sequenze narrative³⁴.

Lo svolgimento della critica ariostesca fin qui sinteticamente esposto ci consente di confermare quel carattere di spostamento di prospettiva, sostanziale ma graduale, già precedentemente evidenziato, carattere che si è venuto esprimendo piú che in articolate visioni d'assieme, che pure non sono mancate³⁵, in studi tesi a puntualizzare singoli aspetti e problemi dell'opera ariostesca o ad analizzare specifici luoghi del poema: già da quegli anni sembra cosí essersi affermata l'esigenza di edificare, attraverso una serie di tasselli (non certo meramente eruditi ma anzi animati, il piú delle volte, da una salda coscienza metodologica e da una precisa visione dei propri fini), una visione organica, ma non definitiva e chiusa dell'Ariosto e dei suoi scritti, una visione alla quale sempre nuove prospettive sono venute aggiungendosi. Questa linea critica non si è modificata nel ventennio successivo alle celebrazioni del V centenario della nascita dell'Ariosto, ma anzi (quando per eccesso di raffinatezza di metodo e di lettura critica non si è espressa in un compiacimento in qualche misura narcisistico) si è rafforzata ed è divenuta ricca di frutti quanto piú cresceva la coscienza della complessità della personalità dell'Ariosto e della polivalenza e ambiguità della sua scrittura, correlate ad un'età della quale, in parallelo, si sono andate svelando, come già si è detto, molteplici facce e zone di luce e di ombra.

Il V centenario della nascita di Ariosto diede origine talvolta, come si rischia che avvenga in tutte le circostanze obbliganti ma sostanzialmente esteriori, ad interventi non incisivi né organici a prospettive criticamente e metodologicamente fondate. Esso costituí tuttavia, nella maggior parte dei casi, una fruttuosa occasione per fare il punto sullo stato degli studi ariosteschi ed avviare a maggior approfondimento linee di ricerca già individuate o aprirne di nuove. In molte delle pubblicazioni originate da questa particolare circostanza confluí dunque il meglio del percorso critico fin qui delineato e molti contributi in esse contenuti apparvero come il banco di

³⁴ L. Pampaloni, *Per una analisi narrativa del «Furioso»*, «Belfagor», XXVI, 1971, pp. 133-150 (del Pampaloni si ricordi anche *La guerra nel «Furioso»*, «Belfagor», XXVI, 1971, pp. 627-652); R. Negri, *Interpretazione dell'«Orlando Furioso»*, Milano, Marzorati, 1971; L. Blasucci, *Un esempio del «metodo» ariostesco: la sosta a Cipro («Furioso», XVIII, 136-140)*, in *Studi su Dante e Ariosto* cit., pp. 163-174.

³⁵ L. Caretti, *Ludovico Ariosto*, in E. Cecchi e N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1966, vol. III, pp. 787-895; W. Binni, *Ludovico Ariosto* cit.; N. Borsellino, *Lettura dell'«Orlando Furioso»*, Roma, Bulzoni, 1972; Id., *Ludovico Ariosto*, in C. Muscetta (a cura di), *La letteratura italiana: storia e testi*, Bari, Laterza, 1973, vol. IV, t. I; E. Bigi, voce «Ludovico Ariosto» cit.; E. Saccone, *Il «soggetto» del «Furioso»*, in *Il «soggetto» del «Furioso» e altri saggi tra Quattro e Cinquecento* cit., pp. 201-247.

prova di approcci metodologici già consolidati oppure in sperimentazione da cui partirono percorsi che, come si è detto, si sono poi venuti svolgendo e articolando sino ai nostri giorni³⁶.

Va inoltre ricordato come il centenario servì a sottolineare la viva attenzione rivolta da autori contemporanei all'Ariosto³⁷, attenzione che pure non costituiva un dato nuovo nella nostra letteratura: basti pensare, per tempi a noi vicini, agli interventi del Baldini o a quelli, già ricordati, del Bacchelli e soprattutto al costante e stimolante interesse di Italo Calvino per il *Furioso*³⁸. Quanto le suggestioni ariostesche si facessero sentire in tutta la loro modernità nella cultura contemporanea si era già visto nella messa in scena dell'*Orlando Furioso* avvenuta a Spoleto nel 1969: lí i caratteri dell'intreccio romanzesco del poema emersero con straordinaria evidenza nella realizzazione scenica di Luca Ronconi sul testo approntato dal Sanguineti³⁹.

Proseguendo nell'analisi delle citate pubblicazioni edite in occasione del V centenario, va segnalato il volume *Il Rinascimento nelle corti padane*, che già nel titolo dichiarava l'intenzione di ricostruire il tessuto storico-culturale

³⁶ Questi i principali fascicoli di riviste e volumi editi in occasione del quinto centenario: *Ludovico Ariosto: il suo tempo la sua terra la sua gente*, «Bollettino storico reggiano», 25-28, 1974; «Cultura e scuola», LII, 1974; *Per l'Ariosto*, «Italianistica», III, 1974; Aa.Vv., *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei* cit.; «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2; Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 1976; Aa.Vv., *Ariosto 1974 in America*, Ravenna, Longo, 1976; Aa.Vv., *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura. Atti del convegno «Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto»*, Bari, De Donato, 1977.

³⁷ Nei numeri dedicati all'Ariosto dalle riviste «Italianistica» e «La Rassegna della letteratura italiana» furono accolti infatti contributi di numerosi scrittori.

³⁸ A. Baldini, *Ludovico della tranquillità. Divagazioni ariostesche*, Bologna, Zanichelli, 1933; Id., *Stazioni dell'ottava rima*, in *Cattedra d'occasione*, Firenze, La Nuova Italia, 1941; Id., *Ariosto e dintorni*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958; R. Bacchelli, *La congiura di Don Giulio d'Este* cit.; *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1970 (ora *Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso*, Torino, Einaudi, 1990); I. Calvino, *La struttura del «Furioso»*, «Terzoprogramma», 2-3, 1974, pp. 51-58; Id., *Piccola antologia di ottave*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 6-9 (i due saggi ora in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991). Palesi presenze ariostesche anche in *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973. Su Calvino e Ariosto cfr. M. Corti, *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978; C. Ossola, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988; L. Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto*, «Revue Romanesque», 2, 1991, pp. 230-246; G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, in *Indizi*, Genova, Marietti, 1992, pp. 115-131.

³⁹ *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, a cura di G. Bartolucci, Roma, Bulzoni, 1970 (di Bartolucci è, in questo testo, *Un teatro dell'ironia. A colloquio con L. Ronconi ed E. Sanguineti*, pp. 13-23). Si veda anche *Le macchine teatrali dell'«Orlando Furioso» di Luca Ronconi*, intervista a Luca Ronconi a cura di Giuseppe Anceschi in J. Bentini (a cura di), *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 132-139. Di Sanguineti si veda *La macchina narrativa dell'Ariosto*, introduzione a L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Milano, Garzanti, 1974. Ronconi ha pure curato una riduzione cinematografico-televisiva del *Furioso* nel 1974.

(nel senso piú vasto) dell'ambito geografico in cui l'Ariosto si formò e visse sicché in esso, rivolgendo una particolare attenzione alla realtà delle corti (che, proprio in quegli anni, andava divenendo oggetto specifico di attenzione e di ricerca⁴⁰), studiosi di discipline diverse contribuivano a costruire un quadro d'assieme notevolmente articolato⁴¹.

All'interno degli studi collettivi prima ricordati, sia che il loro impianto fosse piú rigorosamente accademico, sia che, come nel caso ora esaminato, esso avesse una maggiore novità, è possibile individuare alcuni filoni di ricerca principali, proseguiti poi, come si accennava, nel ventennio successivo.

Molti saggi erano dedicati ad un approccio storico-linguistico, stilistico, metrico e strutturale al *Furioso* ed anche alle opere minori, ma nello stesso tempo affrontavano il rapporto dinamico tra l'Ariosto ed i punti di riferimento della sua cultura. Le *Lettere* vennero così analizzate nei contributi del Ghinassi, della Isella e dello Stella⁴², che le utilizzarono per riferimenti di

⁴⁰ Ricorderemo così il Centro studi «Europa delle corti» che pubblica nella sua collana «Biblioteca del Cinquecento» (Roma, Bulzoni) contributi interdisciplinari tra i quali, per il tema che ci interessa, ricorderemo il già citato *La Corte e lo spazio: Ferrara estense*. E ancora Aa.Vv., *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598* (Atti del Convegno Internazionale, Copenaghen, 1987), Modena, Panini, 1990; Aa.Vv., *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena, Panini, 1991. Va pure segnalato l'importante contributo di M.L. Doglio, *L'occhio del Principe e lo specchio del cortigiano. Rassegna di testi e studi sulla letteratura di corte nel Rinascimento italiano (1954-1982)*, «Lettere italiane», XXXVI, 1984, pp. 239-273.

⁴¹ Queste le sezioni che compongono il volume: «Le corti e lo stato signorile»; «Le istituzioni ecclesiastiche e le idee religiose»; «Assetto del territorio e vita economica»; «La cultura filosofica e scientifica»; «Corte Scena Teatro».

⁴² G. Ghinassi, *Il volgare mantovano tra il Medioevo e il Rinascimento*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 7-28; S. Isella, *Ariosto e Folengo: due operazioni convergenti*, ivi, pp. 39-48; A. Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, ivi, pp. 49-64. Di impianto storico-linguistico anche gli studi di C. Grayson, *Appunti sulla lingua delle commedie in prosa e in versi*, ivi, pp. 379-390; G. Herczeg, *Studi di sintassi ariostesca*, «Acta linguistica. Academiae Scientiarum Hungaricae», XXV, 1975, pp. 81-117; M. Medici, *Presenza e vicende della coordinazione di indicativo con congiuntivo in proposizioni dipendenti nel «Furioso»*, in *Ludovico Ariosto: il suo tempo la sua terra la sua gente* cit., 27, pp. 151-157; Id., *Varianti di indicativo e congiuntivo nelle tre edizioni dell'«Orlando Furioso»*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 279-304; Id., *Usi alternativi di indicativo e congiuntivo nell'«Orlando Furioso»*, Lecce, Milella, 1977; Id., *Aspetti delle varianti dei frammenti autografi dell'«Orlando Furioso»*, «Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di Lettere e Filosofia», 1977-1980, pp. 447-458; Id., *Varianti di indicativo e congiuntivo nei rifacimenti delle «Commedie» ariostesche*, «Critica letteraria», 1978, 6, pp. 495-508; Id., *Indicativo e congiuntivo coordinato nelle «Satire» di Ludovico Ariosto*, «Lingua nostra», XLII, 1981, pp. 43-44; Id., *Ancora sulla coordinazione di indicativo e congiuntivo nelle «Satire» dell'Ariosto*, «Linguistica», XXIV, 1984, pp. 247-249; P.V. Mengaldo, *Una costante eufonica nell'elaborazione dell'«Orlando Furioso»*, «Lingua nostra», XLII, 1981, pp. 33-39; Id., *Un nuovo dialettalismo del Furioso*, in Aa.Vv., *Scritti linguistici in onore di G.B. Pellegrini*, Pisa, Pacini, 1983, vol. I, pp. 489-494; A.L. Lepschy, *I tempi dell'Ariosto: tempo verbale e prospettiva narrativa nel primo canto dell'«Orlando Furioso»*, in Aa.Vv., *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon, 1988, pp. 211-221; M. Spinella, *Interpretazione*

tipo linguistico, mentre il Binni⁴³ vedeva in esse un importante esercizio di scrittura e uno specchio della densa umanità dell'Ariosto, così come nelle *Satire* individuava una presa di coscienza dei disvalori dominanti nella sua età. Il Chiappelli condusse un'analisi diacronica, attenta alla lingua ma anche alle strutture narrative, di alcuni passi del *Furioso*, mentre Dalla Palma focalizzò il suo studio sui processi strutturali che Ariosto attiva per inserire nuovi episodi nel terzo *Furioso*⁴⁴. L'Orvieto mise a raffronto, distinguendole, le strutture narrative del *Morgante* e del poema ariostesco e propose i metodi della moderna antropologia per interpretarli. Anche il Blasucci prese a riferimento il testo pulciano per far rilevare come, pur mutuando dal fiorentino la tecnica della enumerazione, l'Ariosto la utilizzasse in maniera diversa sotto il profilo metrico e stilistico⁴⁵. L'Ossola tornò sulla presenza di Dante nel *Furioso* sottolineando l'importanza del filtro petrarchesco per il realizzarsi del *tono medio* nella scrittura ariostesca⁴⁶. Se il Bruscgli osservava

*e discorso diretto nel «Furioso», «Il piccolo Hans», 68, 1990-1991, pp. 181-205; F. Sberlati, Retorica e sintassi nel XII del «Furioso», «Lingua e stile», XXVII, 1992, pp. 379-404; Id., Sospensione e intrattenimento. Tracce di una tradizione orale nel «Furioso», in Aa.Vv., *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 47-66.*

⁴³ W. Binni, *Le «Lettere» e le «Satire»* cit. Solido e di notevole utilità lo studio di O. Rombaldi, *Lodovico Ariosto commissario generale della Garfagnana*, in *Lodovico Ariosto: il suo tempo la sua terra la sua gente* cit., 28, pp. 37-72. Si vedano pure L. Ariosto, *Lettere dalla Garfagnana*, a cura di G. Scalia, Bologna, Cappelli, 1977. E ancora R. Baillet, *La correspondance de l'Arioste: de l'heroïsme chevaleresque à la praxis machiavelienne*, in Aa.Vv., *La correspondance*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984-1985, vol. II, pp. 220-237. È parzialmente dedicato all'analisi delle *Lettere* ariostesche lo studio di N. Bonifazi, *Ariosto, il paladino e le lettere infedeli*, nel suo *Le lettere infedeli. Ariosto, Leopardi, Manzoni*, Roma, Officina, 1975.

⁴⁴ F. Chiappelli, *Sul linguaggio dell'Ariosto*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei* cit., pp. 33-48 (ora in *Il legame musaico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984); G. Dalla Palma, *Dal secondo al terzo «Furioso»: mutamenti di struttura e moventi ideologici*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 95-105 (i contenuti di questo saggio sono in parte rifluiti in *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1984). Si veda anche K.W. Hempfer, *Textkonstitution und Rezeption: zum dominant komisch-parodistischen Charakter von Pulcis «Morgante», Boiardos «Orlando Innamorato» und Ariosts «Orlando Furioso»*, «Romanistisches Jahrbuch», 27, 1976, pp. 77-99; R. Ceserani, *Due modelli culturali e narrativi nell'«Orlando Furioso»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXI, 1984, pp. 481-506.

⁴⁵ P. Orvieto, *Differenze «retoriche» fra il «Morgante» e il «Furioso» (Per un'interpretazione narratologica del «Furioso»)*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 157-173; L. Blasucci, *Riprese linguistico-stilistiche del «Morgante» nell'«Orlando Furioso»*, ivi, pp. 137-155.

⁴⁶ C. Ossola, *Dantismi metrici nel «Furioso»*, ivi, pp. 65-94. Su questo tema si veda ancora A. Mariani, *Rassegna della presenza della «Commedia» nella poesia cavalleresca dell'Ariosto*, «Critica letteraria», 9, 1981, pp. 569-600; Id., *Sulla presenza di lessemi danteschi nelle ottave di Pulci, Ariosto, Boiardo e Tasso*, «Il Veltro», 4-5, 1981, pp. 595-601; J.T. Chiampì, *The Pathos of Stasis: Alcina's Garden in the «Orlando Furioso»*, «Forum Italicum», 16, 1982, pp. 241-258, basato su un parallelismo con luoghi della *Commedia*; R. D'Alfonso, *Ricezione dantesca nell'«Orlando Furioso»*, «Schifanoia», IV, 1987, pp. 53-71; M. Johnson-Haddad,

e distingueva la funzione dei *topoi* di *ventura* e *inchiesta* in testi della tradizione cavalleresca dall'*Innamorato* al *Furioso*, nei quali tali *topoi* assumevano un rilevante valore di strutturazione narrativa⁴⁷, sul rapporto tra Boiardo e Ariosto si soffermò anche Giovanni Ponte che, sottolineando le differenze di personalità dei due autori, vide nell'*Innamorato* principalmente «un vasto repertorio di suggerimenti tematici o stilistici». Il Ponte faceva pure riferimento, per i caratteri della realtà culturale ed umana dell'Ariosto, al Guicciardini e ad Erasmo⁴⁸. Quest'ultimo, assieme all'Alberti, fu punto di partenza nel saggio del Ferroni per una articolata analisi del concetto di follia presente nel poema ariostesco e dei suoi nessi con la cultura umanistica, l'uno e l'altro temi destinati poi ad attirare ripetutamente l'attenzione degli studiosi⁴⁹.

Gelosia: Ariosto reads Dante, «Stanford Italian Review», XI, 1992, pp. 187-201; M. Scablirini, *Il cigno senz'ali. L'idea di Dante nell'«Orlando Furioso»*, «Schede umanistiche», 2, 1994, pp. 67-78.

⁴⁷ R. Brusciagli, «*Ventura* e «*inchiesta*» fra Boiardo e Ariosto, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 107-136 (poi in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983). Di Brusciagli si veda anche «*Romanzo*» ed «*epos*» dall'Ariosto al Tasso, in Aa.Vv., *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1987, pp. 53-69. Sulla similitudine nel *Furioso* e sui suoi caratteri di originalità rispetto alla tradizione cavalleresca precedente si veda K. Olson Murtaugh, *Ariosto and the Classical Simile*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1980. Sul passaggio del *Furioso* dalla forma romanzesca alla forma epica cfr. S. Zatti, *Il «Furioso» tra Epos e Romanzo* cit.: in questo volume l'attenzione per la *quête* narrativa già presente in S. Zatti, *L'inchiesta, e alcune considerazioni sulla forma del «Furioso»*, «Modern Language Notes», 103, 1988, pp. 1-30.

⁴⁸ G. Ponte, *Boiardo e Ariosto*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 169-182. Del Ponte si veda pure *Un esercizio stilistico dell'Ariosto: la tempesta di mare nel canto XLI del «Furioso»*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 195-206, in cui oltre al Boiardo vengono analizzate altre fonti classiche e moderne (questi due studi, assieme ad altri saggi ariosteschi, sono stati di recente ristampati in G. Ponte, *Studi sul Rinascimento. Petrarca Leonardo Ariosto*, Napoli, Morano, 1994). Sul rapporto Boiardo/Ariosto, su cui è tornata anche la critica più recente, si vedano A. Franceschetti, *Appunti sull'Ariosto lettore dell'«Innamorato»*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei* cit., pp. 103-117; C.P. Brand, *Ariosto's Continuation of the «Orlando Innamorato»*, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance: Essays in honour of P.O. Kristeller*, New York-Manchester, Alfred Zambelli-Manchester University Press, 1976, pp. 377-385; D. Quint, *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem*, «Modern Language Notes», 94, 1979, pp. 77-91.

⁴⁹ G. Ferroni, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei* cit., pp. 73-92. Sulla presenza erasmiana nell'opera ariostesca cfr. anche G.B. Salinari, *L'Ariosto fra Machiavelli ed Erasmo*, Roma, Bibliotechina de «La rassegna di cultura e vita scolastica», 1968, e N. Borsellino, *Ludovico Ariosto* cit. Ancora, sul tema della follia e sulle sue matrici umanistiche cfr. A. Di Tommaso, «*Insania*» and «*Furore*»: a Diagnostic Note on Orlando's Malady, «Romance Notes», 1973, 3, pp. 583-588; G. Dalla Palma, *Una cifra per la pazzia di Orlando*, «Strumenti critici», 1975, 3, pp. 367-379 (anche questo saggio è rifluito in *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»* cit.); D. Rolf, *Sleep, Dreams and Insomnia in the «Orlando Furioso»*, «Italica», 1976, 4, pp. 453-474; C. Ossola, *Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI^e siècle*, in

All'influsso della tradizione cavalleresca sul *Furioso* furono dedicati i saggi del Roncaglia, della Delcorno Branca e della Alhaique Pettinelli: i primi due sottolineavano come elementi di varia natura propri del romanzo francese medievale fossero rintracciabili nel poema, la terza evidenziava i modi con cui il ferrarese aveva accolto e rielaborato originalmente i prestiti di tipo stilistico, lessicale e tematico che gli provenivano dai romanzi di cavalleria a lui cronologicamente più vicini⁵⁰.

In un contesto strettamente storico-culturale si mosse pure il saggio di Cesare Gnudi, che analizzava il rapporto dell'Ariosto con le arti figurative nella duplice prospettiva della consonanza della sua opera con l'estetica degli artisti del suo tempo e del suo influsso su di essi⁵¹, indirizzo di ricerca poi proseguito da vari studiosi con interessanti esiti critici⁵², mentre

Aa.Vv., *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Editions de l'Université, 1976, pp. 171-196; E. Weaver, *Lettura dell'intreccio dell'«Orlando Furioso»: il caso delle tre pazzie d'amore*, «Strumenti critici», 1977, 3, pp. 384-406; C.C. Craig, *Folly in the «Orlando Furioso»: The Technique of Thematic and Stylistic Build-Up*, «Carte italiane: A Journal of Italian Studies (UCLA)», I (1979-1980), pp. 23-35; F. Masciandaro, *Folly in the «Orlando Furioso»: A Reading of the Gabrina Episode*, «Forum Italicum», I, 1980, pp. 56-77; A. Rochon, *La folie d'amour dans le «Roland furieux»: la sagesse ambiguë de l'Arioste*, in Aa.Vv., *Visages de la folie (1500-1650): domaine hispano-italien*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 93-100; G. Scianatico, *I modelli della follia nella letteratura del primo Cinquecento: Erasmo e l'Ariosto*, «Esperienze letterarie», XI, 1986, pp. 43-59 (ora, ampliato, in *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 1989).

⁵⁰ A. Roncaglia, *Nascita e sviluppo della narrativa cavalleresca nella Francia medievale*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei cit.*, pp. 229-250 (di Roncaglia anche *L'Arioste et la poésie chevaleresque française*, «Notiziario culturale italiano», 3, 1974, pp. 59-67); D. Delcorno Branca, *L'Ariosto e la tradizione del romanzo medievale*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei cit.*, pp. 93-102; R. Alhaique Pettinelli, *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 232-278 (ora in *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983). Sulle continuazioni dell'*Innamorato*, cfr. anche G. Paparelli, *Tra Boiardo e Ariosto: le «gionte» all'«Innamorato» di Niccolò degli Agostini e Raffaele da Verona*, introduzione alla riproduzione fototipica del testo di Raffaele da Verona, Salerno, Beta, 1971 (poi in *Da Ariosto a Quasimodo: saggi*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978); Id., *Una probabile fonte dell'Ariosto: la «gionta» all'«Innamorato» di Raffaele da Verona*, in Aa.Vv., *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, pp. 343-356.

⁵¹ C. Gnudi, *L'Ariosto e le arti figurative*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei cit.*, pp. 331-401 (ristampato in J. Bentini [a cura di], *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto cit.*, pp. 13-48); cfr. pure R.W. Hanning, *Ariosto, Ovid, and the Painters: Mythological Paragone in «Orlando Furioso» X and XI*, in Aa.Vv., *Ariosto 1974 in America cit.*, pp. 99-116.

⁵² C. Dionisotti, *Tiziano e la letteratura*, «Lettere italiane», XXVIII, 1976, pp. 401-409; C. Gnudi, *Il ciclo cavalleresco del Pisanello alla corte dei Gonzaga: I. Il Pisanello e la grande scoperta di Mantova*, in Aa.Vv., *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, I, New York, New York University Press, 1977, pp. 192-204; R.W. Lee, *Ariosto's «Roger» and «Angelica» in Sixteenth-Century Art: Some Facts and Hypotheses*, ivi, pp. 302-319; Id., *Names on Trees: Ariosto into Art*, Princeton, Princeton University Press, 1977; A. Chastel, *Titien et les humanistes*, in *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion,

il rapporto tra scritti ariosteschi e musica ha suscitato una attenzione piú circoscritta⁵³.

Come si è detto, in questo momento particolare della critica ariostesca si avviò un rinnovato interesse per le opere minori dell'Ariosto. Il teatro fu cosí fatto oggetto di numerosi studi, che senza dubbio ebbero come imprescindibile punto di riferimento l'edizione critica delle *Commedie* ariostesche uscita nel 1974⁵⁴. Affrontando l'intricato problema della complessa vicenda editoriale dei testi (sulla quale la Ronchi e la Casella hanno poi dato una approfondita informazione⁵⁵), le curatrici hanno offerto uno strumento di lavoro indispensabile a quanti si sono soffermati ad analizzare le caratteristiche del teatro ariostesco, focalizzando l'attenzione sulle motivazioni ed i modi del passaggio dell'Ariosto commediografo dalla prosa al verso e collocando questa sua esperienza artistica nella piú vasta vicenda della nascita del teatro moderno italiano⁵⁶. Questa riflessione ver-

1978, vol. I, pp. 341-361; G. Padoan, *Ut pictura poesis: le "pitture" di Ariosto e le "poesie" di Tiziano*, in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 347-370; G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia di primo Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», XXXI, 1979, pp. 1-30; G. Savarese, *Il «Furioso» e le arti visive*, in *Atti del Convegno «Giorgione e la cultura veneta fra '400 e '500»*, Roma, De Luca, 1981, pp. 207-212 (poi in *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento* cit.); R. Ceserani, *Ludovico Ariosto e la cultura figurativa del suo tempo*, in Aa.Vv., *Studies in the Italian Renaissance: Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. 145-166; F. Chiappelli, *Ariosto, Tasso e la bellezza delle donne*, «Filologia e critica», X, 1985, pp. 325-341; S. De Laude, *Nota su «Orlando Furioso» XI, 71*, «Strumenti critici», 1993, 1, pp. 81-86; S. Kolsky, *Male Descriptions, Female Inscriptions («Orlando Furioso», XLII, 73-96)*, «Romance Notes», XXXI, 1990, pp. 155-160. È pure da segnalare la particolare attenzione che Emilio Bigi ha rivolto a questo aspetto nel suo commento al *Furioso* (L. Ariosto, *Orlando Furioso*, con Introduzione e note di E. Bigi, Milano, Rusconi, 1982).

⁵³ Su tali intersezioni cfr. G. Marzi, *Musica e strumenti nella poesia ariostesca*, in *Lodovico Ariosto: il suo tempo la sua terra la sua gente* cit., 27, pp. 57-62; M.A. Balsano (a cura di), *L'Ariosto, la musica e i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Firenze, Olschki, 1981.

⁵⁴ L. Ariosto, *Commedie*, a cura di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi, Milano, Mondadori, 1974.

⁵⁵ G. Ronchi, A. Casella, *Le «Commedie» e i loro stampatori*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 331-345.

⁵⁶ P.M. Bertinetto, *Il ritmo della prosa e del verso nelle commedie dell'Ariosto*, ivi, pp. 347-377; S. Ferrone, *Sulle commedie in prosa dell'Ariosto*, ivi, pp. 391-425; M.L. Doglio, *Lingua e struttura del «Negromante»*, ivi, pp. 427-443; A. De Luca, *I prologhi delle commedie ariostesche*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei* cit., pp. 577-589; Id., *La prima redazione della «Cassaria»*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 215-231 (questi due saggi sono stati riprodotti all'interno del volume *Il teatro di Ludovico Ariosto*, Roma, Bulzoni, 1981); G. Ferroni, *Per una storia del teatro dell'Ariosto*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 85-128 (questo ed altri saggi ariosteschi sono riuniti in *Il testo e la scena: saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980). Vanno ancora ricordati, per gli anni Settanta, D. Clouet, *Empirisme ou égotisme: la politique dans la «Cassaria» et les «Suppositi» de l'Arioste*, in Aa.Vv., *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, pp.

rà intensificandosi negli anni successivi anche da parte di tecnici della letteratura teatrale⁵⁷.

Non sono mancate tra gli studi usciti per il centenario e nel periodo immediatamente successivo messe a punto importanti sui *Cinque Canti*⁵⁸, anche se

7-44; A. Greco, *Ludovico Ariosto: modelli per l'istituzione del teatro comico*, «Annali della pubblica istruzione», XXI, 1975, pp. 147-159 (poi in *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1976); M. Baratto, *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Vicenza, Neri-Pozza, 1977; G. Venturi, *Le scelte metriche e teatrali dell'Ariosto*, «Rivista italiana di drammaturgia», I, 1976, pp. 19-42 (poi in *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta, 1979).

⁵⁷ G. Padoan, *Il tramonto di Machiavelli*, «Lettere italiane», XXIII, 1981, 4, pp. 457-481; M. Plaisance, *Lo spazio ferrarese nelle prime due commedie dell'Ariosto*, in Aa.Vv., *La corte e lo spazio: Ferrara estense cit.*, vol. I, pp. 247-255; P. Larivaille, *Spazio scenico e spazio cittadino ne «La Lena»*, ivi, pp. 257-278; Id., *L'Ariosto da «La Cassaria» a «La Lena»*. Per un'analisi narratologica della trama comica, in Aa.Vv., *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981 (sulla scenografia delle prime commedie ariostesche cfr. anche E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia: dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975); I.A. Portner, *A Non-Performance of «Il Negromante»*, «Italica», 59, 1982, pp. 316-329; R. Scrivano, *Spazio e teatro nella Ferrara del Cinquecento*, in *Finzioni teatrali, da Ariosto a Pirandello*, Firenze-Messina, D'Anna, 1982; Id., *Per una «filosofia» del teatro comico del Rinascimento*, «Critica letteraria», XLVII, 1985, pp. 233-247; G. Innamorati, *I testi letterari per il teatro*, in Aa.Vv., *Il teatro del Cinquecento: i luoghi, i testi e gli attori*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 39-57; A. Guidotti, *Dall'imitazione all'«arroganza»: sviluppo della tecnica teatrale delle commedie dell'Ariosto*, «Rivista italiana di drammaturgia», V, 1980, pp. 17-38 (ora in *Il modello e la trasgressione: commedie del primo '500*, Roma, Bulzoni, 1983); R.J. Rodini, *Dispersion and (Re)Integration: Ariosto's «I Suppositi» and Archetypal Modes of Early Sixteenth-Century Italian Comedy*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», XVI, 1986, pp. 197-212; O. Pugliese Zorzi, *Svestire la commedia: «La Lena» dell'Ariosto*, «Rivista di studi italiani», 1-2, 1986-87, pp. 1-10; G. Roccuti, *«I Suppositi» di Ariosto: l'inserimento dei personaggi plautini e terenziani nella società cinquecentesca*, in Aa.Vv., *Homo sapiens, homo humanus*, Firenze, Olschki, 1990, vol. II, pp. 223-236; D. Quarta, *I «versi» e i «giochi»*. Appunti sulla drammaturgia di Ludovico Ariosto, «Quaderni di Donna Olimpia», 4, 1993, pp. 9-26; G. Di Bello, *La fortuna scenica delle commedie di Ludovico Ariosto dalle prime rappresentazioni ai giorni nostri*, ivi, pp. 27-72.

⁵⁸ Nel 1974 il Caretti aveva curato un'edizione (Venezia, Corbo e Fiore) poi ristampata da Einaudi nel 1977. L'introduzione a queste edizioni, con il titolo *Storia dei «Cinque Canti»*, è apparsa in «Italianistica», III, 1974, pp. 87-96, e successivamente in *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976. Si vedano pure L. Capra, *Per la datazione dei «Cinque Canti» dell'Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLI, 1974, pp. 278-295; P. Fontana, *Ancora sui «Cinque Canti» dell'Ariosto*, «Italianistica», III, 1974, pp. 97-109; L. Rossi, *Sui «Cinque Canti» di Lodovico Ariosto*, in Aa.Vv., *Lodovico Ariosto: il suo tempo la sua terra la sua gente cit.*, 28, pp. 91-150; C.F. Goffis, *I «Cinque Canti» di un nuovo libro di M. Ludovico Ariosto*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 146-168; G. Padoan, *L'«Orlando Furioso» e la crisi del Rinascimento*, in Aa.Vv., *Ariosto 1974 in America cit.*, pp. 1-29; P.L. Cerisola, *Il problema critico dei «Cinque Canti»*, in Aa.Vv., *Studi sull'Ariosto*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 147-186; M. Bastiaensen, *La nave magica di Gloria*, «Italianistica», IX, 1980, pp. 234-250; R. Manica, *L'ombra lunga dei «Cinque Canti»*, in *Preliminari sull'«Orlando Furioso»*, Roma, Bulzoni, 1983 (questo volume del Manica è, nel suo complesso, una densa lettura del poema ariostesco

è alla fine degli anni Ottanta che si è aperto un nuovo capitolo degli studi ad essi relativi ed il problema che li concerne è stato affrontato, assieme a quello delle tre redazioni, con più aggiornati e scaltriti strumenti di lettura⁵⁹.

Per ciò che concerne le *Satire* sono da ricordare due studi del Segre che anticiparono l'uscita nel 1984 di una edizione critica ulteriormente aggiornata e perfezionata nel 1987⁶⁰. Al già citato saggio del Binni si affiancò quello del Wiggins che evidenziava la trasfigurazione letteraria dei dati biografici e l'importanza poetica dell'io narrante creato dall'Ariosto⁶¹. La Tissoni Benvenuti, in uno studio che si soffermava prevalentemente sui *Capitoli* (ma toccando anche l'*Obizzeide*⁶²), non mancò di sottolineare la forte presenza oraziana nelle *Satire* ariostesche, che considerava tappa di un genere che si sarebbe andato ulteriormente evolvendo. Su questo rapporto col poeta latino e, più complessivamente, sull'impronta umanistica della cultura ariostesca, dopo lo studio del Petrocchi ci sono stati quelli del Marsch⁶³, ancora

accompagnata da ampi riferimenti bibliografici intelligentemente discussi); R. Cavalluzzi, *Rotti gli incanti e disprezzata l'arte (Ariosto, «Cinque Canti»)*. *Nel sistema della corte: sintomi della coscienza infelice*, «Lavoro critico», XXXIII, 1984, pp. 159-190.

⁵⁹ I *Cinque Canti* come libro nuovo (secondo l'ipotesi del Pigna) sono stati riproposti da M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; A. Casadei, *Alcune considerazioni sui «Cinque Canti»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXV, 1988, pp. 161-179; Id., *Notizie intorno alla prima edizione dei «Cinque Canti»*, «Schifanoia», VI, 1988, pp. 205-209; Id., *I «Cinque Canti» o l'ultima eredità di Boiardo*, in *Il percorso del «Furioso»*, Bologna, Il Mulino, 1993; S. Zatti, *I «Cinque Canti»: la crisi dell'autorità*, «Studi ariosteschi», 1992, 8, pp. 23-40.

⁶⁰ L. Ariosto, *Opere*, Milano, Mondadori, 1984, vol. III (in questo volume le *Satire* sono a cura del Segre che ha poi dato un'edizione definitiva in L. Ariosto, *Satire*, edizione critica e commentata, Torino, Einaudi, 1987). Cfr. pure C. Segre, *La prima redazione inedita di due satire dell'Ariosto*, in Aa.Vv., *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, Padova, Antenore, 1974, pp. 675-708; Id., *Storia testuale e linguistica delle «Satire»*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 315-330; Id., *Difendo l'Ariosto. Sulle correzioni autografe delle «Satire»*, «Rivista di letteratura italiana», II, 1984, pp. 145-162. Quest'ultimo saggio era una risposta polemica alla pubblicazione di L. Ariosto, *Le satire secondo il codice ferrarese*, Ferrara, 1983 (suppl. al «Giornale Filologico Ferrarese»), a cura di Luciano Capra che aveva riproposto le tesi del suo studio *Per il testo delle «Satire» di Ludovico Ariosto*, «Studi e problemi di critica testuale», 11, 1975, pp. 51-73, che rifiutava l'autografia delle correzioni presenti in quel codice. Sempre del Segre si veda, in relazione all'edizione critica del 1987, *Un nuovo manoscritto delle «Satire» di Ludovico Ariosto*, in Aa.Vv., *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, pp. 159-170.

⁶¹ P. DeSa Wiggins, *A Defense of the Satires*, in Aa.Vv., *Ariosto 1974 in America* cit., pp. 55-68.

⁶² A. Tissoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 303-313. Sull'*Obizzeide* si veda R. Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990, pp. 83-115; A. Casadei, *Sulle prime edizioni a stampa delle «Rime» ariostesche*, «La Bibliofilia», XCIV, 1992, pp. 187-195.

⁶³ D. Marsh, *Horatian Influence and Imitation in Ariosto's Satires*, «Comparative Literature», XXVII, 1975, pp. 307-326. Ha messo l'accento invece su un influsso giovenaliano S. Citroni Marchetti, «*Quid Romae faciam? Mentiri nescio...*»: il motivo giovenaliano del rifiuto

del Segre, del Cuccaro e del La Penna⁶⁴. Altri studiosi, primo fra tutti il Floriani, hanno volto la loro attenzione al peso che le *Satire* hanno avuto nel costituirsi di un preciso genere letterario⁶⁵.

Uno scritto di Giovanni Ponte ripropose, nel '75, all'attenzione degli studiosi i *Carmina* dell'Ariosto che, costruiti su base totalmente umanistica, hanno costituito per il giovane poeta una scuola di dominio artistico sulla propria materia e sui propri sentimenti, mentre il Paoletti, trascurando i componimenti di materia amorosa, si soffermò sulla equilibrata compresenza di elementi che legavano l'Ariosto alla realtà storica e cortigiana e di tratti scaturiti dalla sua formazione umanistica⁶⁶. In relazione a quest'ultima

delle arti indegne nella tradizione della satira regolare italiana e francese, «Rivista di letterature moderne e comparate», XXXIII, 1980 e XXXIV, 1981; su Ariosto, XXXIII, pp. 92-100. Precedente a questi è da ricordare lo studio di P. Schuk, *Die Stellung Ariosts in der Tradition der klassischen Satire*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXXVI, 1970, pp. 49-82.

⁶⁴ C. Segre, *Struttura dialogica delle satire ariostesche*, in Aa.Vv., *Ariosto 1974 in America* cit., pp. 41-54 (poi in *Semiotica filologica: testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979); V. Cuccaro, *The Humanism of Ludovico Ariosto (From the «Satire» to the «Orlando Furioso»)*, Ravenna, Longo, 1981; J. Sarkissian, *Allusion to Classical Satire in Ariosto's First and Third «Satire»*, in Aa.Vv., *The Early Renaissance: Virgil and the Classical Tradition*, Binghamton (NY), The Center for Medieval and Early Renaissance Studies-State University of New York, 1985, pp. 107-120; C. Segre, *La favola della luna (Ariosto, «Sat.», III, 208-31) e i suoi precedenti*, in Aa.Vv., *Book Production and Letters in the Western European Renaissance*, London, Modern Humanities Research Ass., 1986, pp. 279-283 (ora in *Fuori del Mondo* cit.); A. La Penna, *Un altro apologo oraziano nelle «Satire» dell'Ariosto e altre brevi note alle «Satire»*, «Rivista di letteratura italiana», VI, 1988, pp. 259-264 (ora in *Tersite censurato e altri studi di letteratura fra antico e moderno*, Pisa, Nistri-Lischi, 1991). Cfr. anche M. Santoro, *Polivalenza semantica e «funzione» dell'apologo della zucca*, in Aa.Vv., *Scritti in onore di C. Carbonara*, Napoli, Giannini, 1975, pp. 818-831; Id., «Consiglio» e «sorte» nella quinta satira ariostesca, «Esperienze letterarie», VIII, 1983, pp. 3-22; Id., *Il binomio umanistico «bontà» e «dottrina» nella satira ariostesca dell'educazione*, ivi, XIII, 1988, pp. 3-16 (questi tre saggi si leggono ora nel volume *Ariosto e il Rinascimento* cit.); A. Corsaro, «In questo rincrescevol labirinto»: le satire garfagnine di Ludovico Ariosto, «Filologia e critica», IV, 1979, pp. 188-211; Id., *Sulla satira quinta dell'Ariosto*, «Italianistica», IX, 1980, pp. 466-477; G.M. Veneziano, *Le satire dell'Ariosto ovvero della malinconia*, in Aa.Vv., *Teoria e storia dei generi letterari. I bersagli della satira*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1987, pp. 39-49; C. Bologna, *Satire di Ludovico Ariosto*, in *Letteratura italiana* (diretta da A. Asor Rosa), *Le opere. II. Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 181-218.

⁶⁵ P. Floriani, *Protostoria delle «Satire» ariostesche*, «Rivista di letteratura italiana», I, 1983, pp. 491-526; Id., *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988; Id., *La poesia classicista del '500 e la satira ariostesco-oraziana*, in Aa.Vv., *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, I, Pisa, ETS, 1991, pp. 211-222; Id., *Come riscrivere le satire antiche (un «caso» di imitazione creativa)*, in Aa.Vv., *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*, Pisa, TEP, 1992, pp. 63-79; D. Romei, *Berni e i berneschi del Cinquecento*, Firenze, Centro P, 1984; G.M.S. Galbiati, *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, «Italianistica», XVI, 1987, pp. 9-37.

⁶⁶ G. Ponte, *La personalità e l'arte dell'Ariosto nei «Carmina»*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 34-45; L. Paoletti, *Cronaca e letteratura nei «Carmina»*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 265-282. In precedenza erano stati pubblicati i saggi di E. Pace, *Le liriche latine dell'Ariosto*, «Giornale italiano di filologia», 14,

la Della Casa analizzò la scaltrita utilizzazione delle fonti classiche nei carmi XII e XVII, mostrando l'importanza di un approfondimento in questa direzione⁶⁷.

Assai attento fu l'esame a cui, in occasione del centenario, Bigi sottopose la lirica volgare dell'Ariosto ed anche il Fedi ne approfondì il rapporto con una tradizione lirica ancora tardoquattrocentesca⁶⁸. Più di recente uno studio del Bozzetti ha preannunziato una nuova edizione critica delle *Rime*, delle quali è uscita una stampa con introduzione e note di Stefano Bianchi⁶⁹. A sua volta l'*Erbolato*, analizzato dal Ferroni nel 1975, ha poi avuto un'edizione critica a cura della Ronchi, che aveva dedicato a questa operetta anche un saggio⁷⁰.

Se il Segre e lo Zampolli avevano dato conto, in occasione del centenario, dello stato dei lavori relativo alle concordanze del *Furioso* nel suo sviluppo diacronico⁷¹, lo stesso Segre, nella *Introduzione* alla sua nuova edizione del

1961, pp. 104-128, e di C. Mutini, *Nota sull'«Epitaphium Ludovici Areosti»*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 25, 1963, pp. 198-206 (poi, rivisto, in *L'autore e l'opera: saggi sulla letteratura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1973). Da ricordare l'importante studio di E. Bigi *Vita e letteratura nella poesia giovanile dell'Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLV, 1968, pp. 1-37 (ora in *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989).

⁶⁷ A. Della Casa, *Tre note ai «Carmina» dell'Ariosto (cc. XII e XVII; VI 20)*, in Aa.Vv., *Studi di letteratura italiana in onore di Fausto Montanari*, Genova, Il Melangolo, 1980, pp. 91-96. Sui *Carmina* si vedano ancora G. Paparelli, *L'Ariosto lirico e satirico*, in *Per l'Ariosto*, «Italianistica», III, 1974, pp. 23-43; L. Santo, *Una «crux» ariostea*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina (Padova)», 4, 1976, pp. 133-156; A. Casadei, *Una nota autografa ariostesca e un manoscritto del carme «Ibis ad umbrosas»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII, 1991, pp. 573-576.

⁶⁸ E. Bigi, *Aspetti stilistici e metrici delle «Rime» dell'Ariosto*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1975, 1-2, pp. 46-52; Id., *Le liriche volgari dell'Ariosto*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei* cit., pp. 49-71; R. Fedi, *Petrarchismo prebembesco dell'Ariosto*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 283-302. Precedenti a questi ricordiamo i saggi di A. Carlini, *Progetto di edizione critica delle liriche di Ludovico Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV, 1958, pp. 1-40; A. Vallone, *Lettura delle «Rime» ariostesche (con particolare riguardo ai sonetti)*, in Aa.Vv., *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 8, 1962, pp. 362-379; R. Chittolina, *Sulle «Rime» dell'Ariosto. Problemi di attribuzione*, «Studia Ghisleriana», 3, 1967, pp. 296-311; G. Guntert, *Per una rivalutazione dell'Ariosto minore: le «Rime»*, «Lettere italiane», XXIII, 1971, pp. 29-42.

⁶⁹ C. Bozzetti, *Notizie sulle «Rime» dell'Ariosto*, in Aa.Vv., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma-Salerno, 1985, vol. I, pp. 83-118; L. Ariosto, *Rime*, a cura di S. Bianchi, Milano, Rizzoli, 1992; A. Casadei, *Sulle prime edizioni a stampa delle «Rime» ariostesche*, «La Bibliofilia», XCIV, 1992, pp. 187-195.

⁷⁰ L. Ariosto, *Opere*, vol. III, Milano, Mondadori, 1984; G. Ronchi, *Note sull'«Erbolato»*, in Aa.Vv., *In ricordo di Cesare Angelini: studi di letteratura e filologia*, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 185-194; M. Santoro, *L'«Erbolato» o la mercificazione della cultura*, in Aa.Vv., *Ricerche letterarie e bibliografiche in onore di R. Frattarolo*, Roma, Bulzoni, 1986 (ora in *Ariosto e il Rinascimento* cit.).

⁷¹ C. Segre, *Le concordanze diacroniche dell'«Orlando Furioso»: concezione e vicende*

poema uscita nel 1976, segnalava la necessità di percorrere e ripercorrere il cammino tra le tre redazioni, sottolineando da un lato l'autonomia e freschezza inventiva della prima stesura del poema, dall'altro il fatto che la «perfezione e armonia» presenti nel *Furioso* del '32 si erano realizzate sul piano dello stile, consentendo all'autore di «difendere la sua opera dai riflessi cupi che minacciavano di depositarvisi»⁷². Numerosi sono gli studi che hanno affrontato, sino ad oggi, le problematiche relative al poema ariostesco come *work in progress*, variamente distinguendone e caratterizzandone le diverse fasi compositive, correlandole alla contigua produzione dell'autore, agli eventi della sua vita ed al contesto storico e culturale in cui egli si mosse e spesso fissando la riflessione critica sull'ultimo *Furioso*⁷³. Le ricerche più recenti e complete sulle vicende redazionali del poema dell'Ariosto sono di Alberto Casadei, che ha ripetutamente, ed in particolare in due importanti volumi⁷⁴, esaminato i vari aspetti di questo nodo critico fondamentale. Egli, nella *Strategia delle varianti*, ha approfondito la portata complessiva del lavoro correttorio dell'Ariosto relativo alle varianti storico-politiche ed a quelle storico-culturali, soprattutto soffermandosi sulle sue connessioni

dell'opera, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione* cit., pp. 231-235; A. Zampolli, *Le concordanze diacroniche dell'«Orlando Furioso»: procedura per l'elaborazione automatica*, ivi, pp. 237-274. Su questo tema ancora C. Segre, *Il problema delle redazioni plurime*, in Aa.Vv., *La filologia testuale e le scienze umane*. Convegno internazionale organizzato in collaborazione con l'Associazione Internazionale di Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, pp. 175-187.

⁷² L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Milano, Mondadori, 1976. Già il Dionisotti (*Appunti sui «Cinque Canti»* cit.) aveva fortemente valutato il primo *Furioso* e il Caretti (*Codicillo*, in *Antichi e moderni* cit., pp. 103-108) aveva affermato che esso era segnato da «un'energia e una inventiva dipoi non più ritrovate in così alto grado».

⁷³ G. Padoan, *L'«Orlando Furioso» e la crisi del Rinascimento* cit.; W. Moretti, *L'ultimo Ariosto*, Bologna, Pàtron, 1977; G. Barberi Squarotti, *Nei dintorni del «Furioso»*, in *Fine dell'idillio, da Dante al Marino*, Genova, Il Melangolo, 1978; M. Bastiaensen, *Varianti e colori nel «Furioso»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLV, 1978, pp. 526-550; D. Marsh, *Ruggiero and Leone: Revision and Resolution in Ariosto's «Orlando Furioso»*, «Modern Language Notes», 96, 1981, pp. 144-151; E. Saccone, *Prospettive sull'ultimo «Furioso»*, ivi, 98, 1983, pp. 55-68; C.P. Brand, *From the Second to the Third Edition of the «Orlando Furioso»: The Marganorre Canto*, in Aa.Vv., *Book Production and Letters in the Western European Renaissance* cit., pp. 32-46; M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento* cit. (capp. II, IV, XII, XIV, XV); C. Ross, *Ariosto's Fable of Power: Bradamante at the Rocca di Tristano*, «Italia», 68, 1991, pp. 155-175; E. Saccone, *Figures of Silence in the «Orlando Furioso»*, «Modern Language Notes», 107, 1992, pp. 36-45; W. Moretti, *Ariosto narratore e la sua scuola*, Bologna, Pàtron, 1993 (in particolare i capp. IV e V).

⁷⁴ A. Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988; Id., *Il percorso del «Furioso»* cit. Del Casadei sono anche da ricordare, oltre ai saggi già citati, *L'esordio del canto XLVI del «Furioso»: strategia compositiva e varianti storico-culturali*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII, 1986, pp. 53-93; Id., *Le ottave di Ariosto «Per la storia d'Italia»*, «Studi di Filologia Italiana», L, 1992, pp. 41-92; Id., *Breve analisi sul finale del primo «Furioso»*, «Studi e problemi di critica testuale», 44, 1992, pp. 87-100.

con la nuova situazione storica degli anni Trenta e rilevando che nel *Furioso* del '32 si è determinato un deciso spostamento dell'asse politico-culturale. Ne *Il percorso del «Furioso»*, secondo una prospettiva piú ampia, lo studioso segue con grande acutezza e secondo diversi angoli visuali le diverse fasi di elaborazione del poema, intersecandone l'analisi con quella di altri testi ariosteschi (come l'*Obizzeide* e i *Cinque Canti*) e con la puntuale e concreta ricognizione dello stato della produzione cavalleresca che fa da sfondo e da contrappunto alle tre edizioni del *Furioso*. Il Casadei, soffermandosi su quella del '16, mette in evidenza la rilevanza del rapporto con l'*Innamorato*, «modello principe», e si pone cosí alla conclusione, almeno per ora, di una attenzione che la critica, come già abbiamo sottolineato, ha rivolto al rapporto tra i due ferraresi, facendone uno degli argomenti piú rappresentati negli studi ariosteschi di questi ultimi anni⁷⁵.

Nello stesso arco cronologico si sono disposte le ricerche che hanno come oggetto l'inserimento del *Furioso* nelle vicende storiche e culturali dell'età in cui fu elaborato. Naturalmente le metodologie e le prospettive utilizzate sono assai varie e oggetto degli studi sono talvolta il poema nella sua interezza, ma piú di frequente segmenti significativi di esso: questa panoramica dovrebbe quindi essere, qui come altrove, ben piú articolata ed atta a dar conto della specificità dei diversi discorsi critici, mentre dovremo purtroppo limitarci a raggruppare sinteticamente i vari saggi: alcuni studiosi hanno

⁷⁵ P. Baldan, *Metamorfosi di un orco. Un'irruzione folklorica del Boiardo esorcizzata dall'Ariosto*, Milano, Unicopli, 1983; A. Di Tommaso, *Boiardo/Ariosto: Textual Relations and Poetic Integrity*, «Stanford Italian Review», 4, 1984, pp. 73-91; M. Bregoli-Russo, *Boiardo, Ariosto e le imprese*, «Medieval Perspectives», 1, 1986, pp. 188-200; P.V. Marinelli, *Ariosto and Boiardo: The Origins of «Orlando Furioso»*, Columbia, University of Missouri Press, 1987; Id., *Shaping the Ore: Image and Design in Canto 1 of «Orlando Furioso»*, «Modern Language Notes», 103, 1988, pp. 31-49 (in questo saggio anche riferimenti alla letteratura delle immagini ed alla pittura del tempo); A. Franceschetti, *Eroi, soldati e popoli nel mondo dell'«Innamorato» e del «Furioso»*, in Aa.Vv., *Humanitas e poesia. Studi in onore di G. Paparelli*, Salerno, Laveglia, 1988-1990, pp. 117-142; R. Morabito, *Spigolature tra Boiardo e Ariosto*, «Studi e problemi di critica testuale», 43, 1991, pp. 95-102; A. Franceschetti, *Il Boiardo e l'avvio del «Furioso»*, in Aa.Vv., *Da Dante al Manzoni. Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, Firenze, Olschki, 1991, vol. I, pp. 111-130; M. Dorigatti, *Il boiardismo del primo «Furioso»*, in Aa.Vv., *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, Modena, Panini, 1992, pp. 161-174; M. Praloran, *Vedere, patire, agire: il duello di Lipadusa nel «Furioso»*, in Aa.Vv., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 1089-1105; G. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'«Orlando Innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993. Sul volume del Sangirardi si veda l'ampia e articolata recensione di M.C. Cabani, *Considerazioni sul boiardismo del «Furioso» e alcune riflessioni sull'uso degli strumenti informatici nelle indagini intertestuali*, «Rivista di letteratura italiana», XII, 1994, pp. 157-248 (in particolare pp. 157-171). Raffronti con la tradizione cavalleresca, oltre che con il Boiardo, in D. Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLIX, 1981, pp. 353-382; O. Visani, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'Ariosto*, «Schifanoia», 3, 1987, pp. 61-68; M. Santoro, *Nell'officina del narrante: gli esordi, in Ariosto e il Rinascimento* cit. (già edito in *L'anello di Angelica* cit.).

dunque volto la propria attenzione all'Ariosto uomo di corte e/o al significato della presenza degli Estensi nel suo poema⁷⁶, altri hanno osservato l'inserirsi di situazioni storiche e precisi eventi contemporanei nella struttura narrativa del poema⁷⁷, altri, infine, hanno collegato in maniera più complessiva il *Furioso* a tratti distintivi della civiltà del Rinascimento⁷⁸: tra essi, di recente, la Fragnito ha riletto, con acutezza ed equilibrio, l'opera ariostesca «collegandola maggiormente alle inquietudini religiose [...] che turbarono la sua epoca»⁷⁹.

Un aspetto specifico di questa “storicizzazione” del *Furioso* è quello degli studi relativi alla cultura dell'Ariosto ed ai modi in cui essa si è fatta presente nel poema. In particolare può dirsi che il densissimo commento appronta-

⁷⁶ R. Baillet, *Le Roland Furieux et l'actualité*, in *Le mond poétique de l'Arioste. Essai d'interprétation du Roland Furieux*, Lyon, L'Hermès, 1977; Id., *L'Arioste et les princes d'Este: poésie et politique*, in Aa.Vv., *Le Pouvoir et la Plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982, pp. 85-95; A. Fichter, *Ariosto: The Dynastic Pair, Bradamante and Ruggiero*, in *Poets Historical: Dynastic Epic in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp. 70-111; P. Larivaille, *Poeta, principe, pubblico dall'«Orlando Innamorato» all'«Orlando Furioso»*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo* cit., pp. 9-32; L. Waage Petersen, *Il poeta creatore del principe. Ironia e interpretazione in «Orlando Furioso»*, ivi, pp. 195-211; K. Hoffman, *The Court in the Work of Art: Patronage and Poetic Autonomy in the «Orlando Furioso», Canto 42*, «Quaderni d'italianistica», XIII, 1992, pp. 113-124.

⁷⁷ A. Cerri, *Ariosto e la battaglia di Pavia*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLII, 1975, pp. 551-556; M. Murrin, *The Seige of Paris*, «Modern Language Notes», 103, 1988, pp. 134-153; W. Moretti, *L'ideale ariostesco di un'Europa pacificata e unita e la sua crisi nel terzo «Furioso»*, in Aa.Vv., *The Renaissance in Ferrara and its European Horizons. Il Rinascimento a Ferrara e i suoi orizzonti europei*, Cardiff, University of Wales, and Ravenna, Lapucci, 1984, pp. 223-244; Id., *L'impero d'Oriente nell'«Orlando Furioso»*, in Aa.Vv., *Ferrara e il Concilio (1438-1439)*, Ferrara, Università degli Studi, 1992, pp. 143-151 (questi due saggi ora in *Ariosto narratore e la sua scuola* cit.); S. La Monica, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1985, 2-3, pp. 326-367; Id., *Riflessi della politica estense nel «Furioso» e negli «Ecatommiti»*, ivi, 1-2, pp. 63-83; A. Fiorato, *La «gallica face» nell'«Orlando Furioso»*, in Aa.Vv., *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo* cit., pp. 159-178. Un aspetto particolare dei legami dell'Ariosto con la sua età appare in alcuni studi sul duello nel *Furioso*: dal più ampio e articolato contributo di F. Erspamer, *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982, a quelli più specifici di A. Gusmano, *Tipologie del duello nell'«Orlando Furioso»*, «Schifanoia», 3, 1987, pp. 35-100, G. Monorchio, *Tradizioni legali del duello giudiziario nell'episodio di Rinaldo e Ginevra nell'«Orlando Furioso»*, «Quaderni d'Italianistica», IX, 1988, pp. 171-198, L. Waage Petersen e D. Quarta, *Appunti sul duello in Ariosto e Tasso*, «Revue Romanesque», 25, 1990, pp. 414-427.

⁷⁸ Sull'idea di crisi si sofferma A.R. Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1986. Si vedano pure R. Cavalluzzi, *Parabola della coscienza infelice*, in *Nel sistema della corte. Intellettuali, potere e «crisi» italiana*, Palermo, Palumbo, 1986, pp. 11-85; M. Mancini, *I «cavallieri antiqui»: paradigmi dell'aristocratico nel «Furioso»*, «Intersezioni», VII, 1988, pp. 423-454.

⁷⁹ G. Fragnito, *Intorno alla «religione» dell'Ariosto: i dubbi di Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso*, «Lettere italiane», XLIV, 1992, pp. 208-239.

to da Emilio Bigi per la sua edizione⁸⁰ è valso ad evidenziare la ricchezza e l'estensione, sia a livello cronologico che di referenti culturali, delle "fonti" ariostesche e l'intreccio intertestuale, nella singola ottava o in passi di maggiore ampiezza, di autori e generi tra loro anche molto distanti. E senza dubbio in molti dei saggi che ora citeremo l'attenzione alla intertestualità è fortemente presente, come nel caso, ad esempio, degli studi dello Jossa o della Cabani⁸¹.

Se il Cuccaro nell'81 si era soffermato, anche se in termini generali, sull'umanesimo ariostesco, Bigi è tornato a sottolineare la complessità delle esperienze culturali del ferrarese prima del '16 ed il loro influsso sul primo *Furioso*, nel quale convivono consapevolezza della crisi dei valori propri della civiltà umanistica e fedeltà a tali valori⁸², mentre Savarese, nell'arco dei saggi che sono andati a comporre il volume *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, ha posto dei punti fermi significativi per la costituzione di un «pendant umanistico» del libro del Rajna:

naturalmente – precisa lo studioso – i referenti culturali che si invocano di volta in volta per una lettura più "storicizzata" del *Furioso* (platonismo o neoplatonismo, "vallismo", "vitruvismo" ecc.) non vogliono né debbono essere assunti come consapevoli direttrici interne al poema, rigorosamente condizionanti il lavoro letterario. Essi intendono unicamente porsi come definitori approssimativi, provvisori, e anche sciolti tra loro, di un orizzonte culturale valido per l'immaginario ariostesco⁸³.

⁸⁰ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. cit.

⁸¹ Un illuminante discorso sulla complessità del linguaggio ariostesco era già in G. Mazzacurati, *Varietà e digressione: il laboratorio ariostesco nella trasmissione dei "generi"*, in Aa.Vv., *Scritture di scritture. Testi, generi e modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 225-245. S. Jossa, *Stratigrafie ariostesche. Modelli classici e lingua poetica nell'«Orlando Furioso»*, «Rivista di letteratura italiana», IX, 1991, pp. 59-106; Id., *Tra forma e norma: Poliziano nella "riscrittura" ariostesca*, «Schifanoia», 11, 1991, pp. 81-100; M.C. Cabani, *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel «Furioso»*, in Aa.Vv., *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione* cit., pp. 81-112. Si veda anche G. Ferroni, *Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso*, in Aa.Vv., *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria* cit., pp. 137-159; M. Malinverni, *Paride in giudizio. Presenze quattrocentesche in un'ottava ariostesca (ed oltre)*, «Rivista di letteratura italiana», IX, 1991, pp. 107-118; M. Minutelli, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'«Orlando Furioso»* cit. Per la teorizzazione della intertestualità si rinvia alla nota 22.

⁸² V. Cuccaro, *The Humanism of Ludovico Ariosto* cit.; E. Bigi, Introduzione a L. Ariosto, *Orlando Furioso* cit. (ora in *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano* cit.).

⁸³ G. Savarese, *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento* cit., pp. 43, 13. Per elementi di contatto con la cultura rinascimentale e con i suoi rappresentanti si vedano anche A. Gareffi, *Figure dell'immaginario nell'«Orlando Furioso»*, Roma, Bulzoni, 1984; P. Grossi, *La magia rinascimentale e il «Furioso»*, in Aa.Vv., *Il mago, il cosmo, il teatro degli astri. Saggi sulla letteratura esoterica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 115-134; N. Ordine, *Vittoria Colonna nell'«Orlando Furioso»*, «Studi e problemi di critica testuale», 42, 1991, pp. 55-92. Si segnala anche, per la densità della ricerca e l'originalità dei risultati, L. Fortini, *«In più d'una lingua e in più d'un stile». Genealogie umanistico-rinascimentali dell'«Orlando Furioso»*, Tesi di Dottorato in Italianistica (V Ciclo a.a. 1993-94), Dipartimento di

Il Segre è tornato su questi temi, parlando di ispirazione platonica nell'episodio lunare, sul quale si è ugualmente soffermato lo Zatti, che ha messo in evidenza l'aprirsi di «un nuovo e fecondo percorso di indagine – il versante umanistico della cultura ariostesca»⁸⁴. Anche l'Ascoli utilizza, per la sua lettura del *Furioso*, la chiave neoplatonica che è pure presente, ma in differente prospettiva, nello studio del Marinelli⁸⁵. Il primo, nel cui lavoro si coniugano l'approccio interpretativo “decostruzionista” e una forte attenzione per il contesto culturale in cui si pone il poema ariostesco, ed il secondo sembrano concordare su un possibile valore allegorico di esso, in ciò nettamente contrapposti alla posizione dello Javitch⁸⁶.

Alcuni critici hanno analizzato le presenze del *Decameron* nel *Furioso*⁸⁷, mentre la Cabani, se da un lato ha approfondito con sottigliezza di lettura la presenza di Petrarca e del petrarchismo nel poema, ne ha d'altro canto esaminato caratteri metrici e stilistici anche nelle loro connessioni e diversità rispetto alla tradizione canterina⁸⁸. Abbiamo già ricordato l'attenzione dedicata dal Casadei alle interazioni dell'opera ariostesca con la coeva produzione di romanzi di cavalleria. Su questo tema si era anche soffermata in alcune parti del suo volume la Beer, che ha pure dedicato un ampio spazio al sogno ed alla pazzia di Orlando, per i quali ha analizzato, a livello di *elocutio* e di *inventio*, i possibili modelli; ugualmente su *Orlando insonniato* è uno studio

Italianistica, Università di Roma «La Sapienza», da cui L. Fortini, *Ariosto Roma e la geografia del meraviglioso*, «Roma nel Rinascimento», 1994, pp. 75-93.

⁸⁴ C. Segre, *Da uno specchio all'altro* cit.; S. Zatti, *Il cosmo, la corte, il poema* cit., p. 368.

⁸⁵ A.R. Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony* cit.; P.V. Marinelli, *Ariosto and Boiardo* cit.; del Marinelli si veda anche *The Flight of Ariosto's Hippogriff: Genesis, Elaboration and Function*, in Aa.Vv., *Ficino and Renaissance Platonism*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1986, pp. 87-99. Sul «platonismo» ariostesco si era pure soffermato R. Manica, *Preliminari sull'«Orlando Furioso»* cit., pp. 95-100.

⁸⁶ D. Javitch, *Rescuing Ovid from the Allegorizers: The Liberation of Angelica*, «*Furioso*» X, in Aa.Vv., *Ariosto 1974 in America* cit., pp. 85-98.

⁸⁷ M.A. Morettini Bura, *Echi decameroniani nell'«Orlando Furioso»*, «Annali dell'Università per stranieri di Perugia», V, 1983, pp. 105-142; G. Barbirato, *Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche*, «Studi sul Boccaccio», 16, 1987, pp. 329-360; G. Sangirardi, *La presenza del «Decameron» nell'«Orlando Furioso»*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1992, pp. 25-67.

⁸⁸ M.C. Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; Id., *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990. Della Cabani si ricordi pure *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1988. Per ciò che riguarda la presenza del registro lirico nel poema ariostesco si veda E. Scarano, *Il lamento di Orlando («Orlando Furioso», XXIII, 126-128)*, «Linguistica e letteratura», XIII-XIV, 1988-89, pp. 1-49. Sulla metrica e lo stile del *Furioso* cfr. L. Vanossi, *Valori iconici della rima nell'«Orlando Furioso»*, «Lingua e stile», XLV, 1984, pp. 35-47; A. Rizzo, *Similitudini e comparazioni nell'«Orlando Furioso»*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1990, 3, pp. 83-88; G. Sangirardi, *Forme e strategie della similitudine nell'«Orlando Furioso»*, «Schifanoia», 1992, 13/14, pp. 57-93; e ancora *Archivio delle similitudini. I, Ariosto, Boiardo, Marino, Pulci, B. Tasso, T. Tasso, Tassoni, Trissino*, a cura di O. Besomi e N. Casella, Hildesheim-Zurich-New York, Oms, 1994.

di Silvia Longhi, che ha trovato nell'episodio ariostesco «memoria di eventi e di reazioni contenuti nell'*Innamorato*»⁸⁹.

Secondo un'ottica che risale ai primi commentatori del *Furioso*, la critica contemporanea, ed in particolare quella anglo-americana, ha studiato gli autori classici "fonti" del poema ariostesco ed i modi della loro ricezione. Così alcuni saggi hanno vagliato l'utilizzazione del modello omerico⁹⁰, mentre il La Penna ha affrontato il rapporto con Orazio in ordine al tema del mecenatismo⁹¹. Una più ricca serie di interventi è però attenta, com'è naturale, alla presenza nel *Furioso* di Virgilio ed Ovidio⁹², sul quale di particolare

⁸⁹ M. Beer, *Il sogno di Orlando*, in *Romanzi di cavalleria* cit., pp. 35-81; S. Longhi, *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, Franco Angeli, 1990. Nel volume della Beer c'è un paragrafo dedicato alle «imprese ariostesche» (pp. 161-167): su questo tema si veda l'ampia nota di E. Bigi nel suo commento; M. Santoro, *Pro bono malum*, in *L'anello di Angelica* cit. (poi in *Ariosto e il Rinascimento* cit.); R. Ceserani, *L'impresa delle api e dei serpenti*, «Modern Language Notes», 103, 1988, pp. 172-186.

⁹⁰ R.H. Lansing, *Ariosto's «Orlando Furioso» and the Homeric Model*, «Comparative Literature Studies», 24, 1987, pp. 311-325; D. Fachard, *L'immagine dell'eroe: reminiscenze omeriche nell'«Innamorato» e nel «Furioso»*, «Etudes de Lettres», 1, 1989, pp. 5-40. Più complessivamente su questo tema si veda G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

⁹¹ A. La Penna, *Momenti del dibattito moderno sul mecenatismo antico: Petrarca, Ariosto*, in Aa.Vv., *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1988, pp. 317-354 (poi in *Tersite censurato* cit.: in questo volume, in una importante Introduzione, lo studioso discute e teorizza il concetto di «arte allusiva»). Per una analisi della presenza oraziana nell'*Orlando Furioso*, si veda R. Alhaique Pettinelli, *Orazio e Ariosto*, in Aa.Vv., *Orazio e la letteratura italiana*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1994, pp. 163-184.

⁹² R.M. Durling, *The Epic Ideal* in Aa.Vv., *The Old World: Discovery and Rebirth*, London, Aldus Books, 1974, vol. III, pp. 105-146; N. Agnello, *Ariosto e Virgilio. Da Eurialo e Niso a Cloridano e Medoro*, «Ausonia», XXIV, 1979, pp. 28-38; T.P. Roche, *Ariosto's Marfisa or Camilla Domesticated*, «Modern Language Notes», 103, 1988, pp. 113-133; Id., *Ending the New Arcadia: Virgil and Ariosto*, «Sidney Newsletter», X, 1989, pp. 3-12; W. Feinstein, *Ariosto's Parodic Rewriting of Virgil in the Episode of Cloridano and Medoro*, «South Atlantic Review», LV, 1990, pp. 17-34; J.C. Sitterson, *Allusive and Elusive Meanings: Reading Ariosto's Virgilian Ending*, «Renaissance Quarterly», XLV, 1992, pp. 1-17. Su Ariosto e Virgilio si veda pure la voce di E. Bigi nell'*Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, e ancora Id., *Mitologia cavalleresca e mitologia classica nell'«Orlando Furioso»*, in Aa.Vv., *Il Mito nel Rinascimento*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, pp. 157-171. In relazione al modello ovidiano cfr. A. Ruiz de Elvira, *Ovidio y Ariosto*, «Sicilorum Gymnasium», XXXI, 1978, pp. 417-449; M.G. Orlandi, *Ovid True and False in Renaissance Poetry*, «Pacific Coast Philology», 13, 1978, pp. 60-70; M. Johnson Haddad, *Ovid's Medusa in Dante and Ariosto: The Poetics of Self-Confrontation*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», XIX, 1989, pp. 211-225 (in questo saggio l'attenzione per la figura di Medusa è collegata al tema della follia); M. Minutelli, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'«Orlando Furioso»* cit. Per una visione complessiva del problema si veda P. Floriani, *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello «augusteo»*, in Aa.Vv., *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri* cit., pp. 237-264. Interessante pure E. Fumagalli, *Presenze di commenti ai classici nell'«Orlando Furioso»*, «Aevum», LXVII, 1994, pp. 551-570.

interesse sono le ricerche dello Javitch⁹³, che pongono l'accento anche sulla critica cinquecentesca al poema dell'Ariosto. Su quest'ultimo tema si sono soffermati in questi anni vari studiosi⁹⁴: tra essi per articolazione tematica e solidità di impianto si pone in evidenza *Proclaiming a Classic. The Canonization of «Orlando Furioso»* dello stesso Javitch⁹⁵. Sempre questo critico ci rinvia a problemi di narratologia: la strutturazione diegetica del poema è stato certo uno degli argomenti che, come già si è avuto occasione di sottolineare, più hanno impegnato la critica in quest'ultimo ventennio⁹⁶. In

⁹³ D. Javitch, *Rescuing Ovid from the Allegorizers* cit.; Id., *The Influence of the «Orlando Furioso» on Ovid's «Metamorphoses» in Italian*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», XI, 1981, pp. 1-21; Id., *The «Orlando Furioso» and Ovid's Revision of the «Aeneid»*, «Modern Language Notes», 99, 1984, pp. 1023-1036; Id., *The Imitation of Imitations in «Orlando Furioso»*, «Renaissance Quarterly», 38, 1985, pp. 215-239; Id., *Sixteenth-Century Commentaries on Imitations in the «Orlando Furioso»*, «Harvard Library Bulletin», 34, 1986, pp. 221-250; Id., *La legittimazione dell'«Orlando Furioso»*, «Schifanoia», 4, 1987, pp. 9-24.

⁹⁴ L. Bolzoni, *Dall'Ariosto al Camillo al Doni. Tracce di una versione sconosciuta del «Teatro»*, «Rinascimento», 22, 1982, pp. 213-247 (poi in *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo Delminio*, Padova, Liviana, 1984); C. Chiodo, *Un commentatore cinquecentesco dell'«Orlando Furioso»: Simone Fornari*, «Quaderni di Filologia e Lingue Romanze», IV, 1982, pp. 219-231; K.W. Hempfer, *Allegorie als interpretatives Verfahren in der Renaissance: Dichterallegorese im 16. Jahrhundert und die allegorischen Rezeption von Ariostos «Orlando Furioso»*, in Aa.Vv., *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 51-75; Id., *Diskrepanz- te Lektüren: Die «Orlando Furioso» Rezeption im Cinquecento*, Stuttgart, F. Steiner, 1987; G. Barbuto, *Il primo commento all'«Orlando Furioso» e l'edificazione del modello ariostesco*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Napoli», n.s., XIV, 1983-84, pp. 195-227; M.L. Gnerro, *Cinquecento Theory and the «Obscure» Muses of Ariosto and Tasso*, «Romanic Review», 78, 1987, pp. 525-532; D. Looney, *Ariosto the Ferrarese Rapsode: A Compromise in the Critical Terminology for Narrative in the Mid-Cinquecento*, in Aa.Vv., *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*, New York, Stony Brook, 1991, pp. 139-150; L. Bolzoni, *L'allegoria o la creazione dell'oscurità*, «L'asino d'oro», II, 1991, pp. 53-69; C. Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993, vol. I, pp. 386-420; W. Moretti, *La scuola ariostesca a Ferrara durante il secolo XVI. Il Giraldu*, in *Ariosto narratore e la sua scuola* cit.

⁹⁵ D. Javitch, *Proclaiming a Classic. The Canonization of «Orlando Furioso»*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

⁹⁶ Oltre agli studi già citati del Dalla Palma e del Ceserani (cfr. nota 44) ricorderemo D. Javitch, *Cantus interruptus in the «Orlando Furioso»*, «Modern Language Notes», 95, 1980, pp. 66-80; Id., *Narrative Discontinuity in the «Orlando Furioso» and its Sixteenth Century Critics*, «Modern Language Notes», 103, 1988, pp. 50-74; K.W. Hempfer, *Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariostos Orlando Furioso*, Stuttgart, Metzler, 1982; A. Gareffi, *Figure dell'immaginario nell'«Orlando Furioso»* cit.; F. Fido, *I desideri e la morte: prolessi narrative del «Furioso»*, in *Studies in the Italian Renaissance: Essays in Memory of A.B. Ferruolo* cit., pp. 135-143; P. DeSa Wiggins, *Figures in Ariosto's Tapestry: Character and Design in the «Orlando Furioso»*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986; E. Donato, *Per selve e boscherecci labirinti: Desire and Narrative Structure in Ariosto's «Orlando Furioso»*, in Aa.Vv., *Literary Theory/Renaissance Texts*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986, pp. 33-63; R. Tognoli, *L'intelligenza narrativa del «Furioso». Le idee letterarie di Ariosto*, «Esperienze letterarie», XIV, 1989, pp. 63-75; E. Saccone, *Figures of*

questa prospettiva, di particolare validità è il saggio della Barlusconi⁹⁷ che, al di là dell'attenzione all'impianto narrativo, guarda al *Furioso* come ad un'opera-mondo⁹⁸, secondo un'ottica presente, ad esempio, nei già citati studi dell'Ascoli o del Marinelli, o nel recentissimo contributo del Bologna⁹⁹: si tratta di un approccio assai sollecitante che però non si sottrae, talvolta, al rischio di una commistione dei piani interpretativi.

Molti studiosi hanno pure, in questi anni, indirizzato la loro ricerca verso i personaggi del *Furioso*, sia che, lo si è già visto, volessero meglio caratterizzarli attraverso un confronto con i modelli a cui si era ispirato l'autore, sia che intendessero considerarli momenti nodali del processo narrativo oppure incarnazioni di una particolare visione del reale da parte dell'Ariosto¹⁰⁰. Va pure sottolineato il fatto che l'attenzione per i personaggi femminili e per la presenza ariostesca all'interno della *querelle des femmes* è spesso stata oggetto di quell'ambito della critica nordamericana per il quale si parla di femminismo e post-femminismo e che ha prodotto, accanto a contributi apprezzabili, altri ideologicamente troppo connotati e portatori di letture fuorvianti¹⁰¹.

Silence in the «Orlando Furioso» cit.

⁹⁷ G. Barlusconi, *L'«Orlando Furioso» poema dello spazio*, in Aa.Vv., *Studi sull'Ariosto* cit., pp. 39-130 (in analogia prospettiva cfr. G. Getto, *L'«Orlando Furioso» e la poesia dello spazio*, in Aa.Vv., *Studi di letteratura italiana in onore di Fausto Montanari* cit., pp. 97-132). Al tema dello spazio nel *Furioso*, e in particolare alle fonti geografiche del poema, è dedicato il volume A. Doroszalai, J. Guidi, M.F. Piéjus, A. Rochon, *Espaces réels et espaces imaginaires dans le «Roland Furieux»*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1991.

⁹⁸ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994.

⁹⁹ C. Bologna, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, in *Letteratura italiana* (diretta da A. Asor Rosa), *Le opere. II.* cit., pp. 219-352.

¹⁰⁰ Oltre a saggi che già abbiamo avuto occasione di citare cfr. C.P. Brand, *Ariosto's Ricciardetto and Fiordispina*, in Aa.Vv., *Stimmen der Romania. Festschrift für Theodor Elwert zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, B. Heymann, 1980, pp. 121-133; P. DeSa Wiggins, *Ariosto's Rinaldo: «homo prudens» or «gran pedone»*, «Forum Italicum», 16, 1982, pp. 33-59; Id., *The «Furioso» Third Protagonist*, «Modern Language Notes», 103, 1988, pp. 30-54; R. Baehr, *Ariosto's Alcina und Olimpia: Zu Charakter und «Fortune» eines literarischen Stereotyps*, in Aa.Vv., *Das Epos in der Romania*, Tübingen, Narr, 1986, pp. 13-28; C. Badini, *La doppia morale del Paladino-Re*, «Schifanoia», IV, 1987, pp. 43-52; A. Baldi, *Orlando e Ruggiero: Appunti per un'analisi dei canti del «Furioso»*, «Carte italiane: A Journal of Italian Studies», 10, 1988-89, pp. 25-40; M. Marcus, *Angelica's Loveknots: The Poetics of Required Desire in «Orlando Furioso» 19 and 23*, «Philological Quarterly», 1991, 1, pp. 33-48; J.E. Ruiz-Doménec, *Bradamante, la imagen de la ambigüedad femenina*, «Lingua e stile», XXVI, 1991, pp. 205-222. Personaggi del *Furioso* sono pure esaminati in modo specifico nei volumi del Wiggins (P. DeSa Wiggins, *Figures in Ariosto's Tapestry* cit.), del Santoro (M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento* cit.) e del Moretti (W. Moretti, *Ariosto narratore e la sua scuola* cit.).

¹⁰¹ M. Tomalin, *Bradamante and Marfisa: An Analysis of the «Guerriere» of the «Orlando Furioso»*, «Modern Language Review», 71, 1976, pp. 540-552 (della stessa autrice *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature*, Ravenna, Longo, 1982); P. Joseph Benson, *A Defense of the Excellence of Bradamante*, «Quaderni d'Italianistica», IV, 1983, pp. 135-153; Id., *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park, Pennsylvania, The Penn-

Si sono dunque ripetutamente citati gli apporti di questa critica agli studi ariosteschi: essa, che aveva già concorso al loro sviluppo con gli scritti dei Durling, Carne-Ross, Brand, Giamatti, Parker¹⁰², è stata caratterizzata, dalla fine degli anni Settanta, da un estendersi dell'interesse per il poeta estense (e ne sono prova evidente le numerose Dissertazioni di Dottorato dedicate in parte o totalmente alla sua opera): di molti studi abbiamo già dato notizia, anche se non è stato possibile approfondire la loro appartenenza ai diversi approcci metodologici che si sono sviluppati negli atenei di Oltreoceano e se, programmaticamente, si è scelto di lasciar fuori da questa rassegna quei saggi che studiano l'Ariosto nell'ambito della comparatistica e che, come è comprensibile, sono in numero assai rilevante¹⁰³. È opportuno tuttavia ricordare quello che è stato l'apporto originale alla critica ariostesca proveniente dalla *textual bibliography* e da Conor Fahy in particolare, che in una attenta e paziente ricerca di tutti gli esemplari del *Furioso* del '32 ha documentato l'attiva partecipazione dell'autore alla realizzazione di quella edizione sia in ambito organizzativo e finanziario, sia in quello del lavoro tipografico¹⁰⁴.

sylvania State University Press, 1992; J.C. McLucas, *Amazon, Sorceress and Queen: Women and War in the Aristocratic Literature of Sixteenth-Century Italy*, «The Italianist: Journal of the Department of Italian Studies, University of Reading», VIII, 1988, pp. 33-55; W. Feinstein, *Bradamante in Love: Some Postfeminist Considerations in Ariosto*, «Forum Italicum», XXII, 1988, pp. 48-59; M. Shapiro, *The Poetics of Ariosto*, Detroit, Wayne State University Press, 1988; D. Shemek, *Of Women, Knights, Arms and Love: The «querelle des femmes» in Ariosto's Poem*, «Modern Language Notes», 104, 1989, pp. 68-97; Id., *The Elusive Object of Desire: Angelica in the «Orlando Furioso»*, «Annali d'Italianistica», LXXVII, 1989, pp. 116-141; V. Finnucci, *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford, Stanford University Press, 1992; J. Bryce, *Gender and Myth in the «Orlando Furioso»*, «Italian Studies», 47, 1992, pp. 41-50; R. Alhaique Pettinelli, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, «Italianistica», XXI, 1992, pp. 727-738.

¹⁰² R.M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1965; D.S. Carne-Ross, *The One and the Many: A Reading of the «Orlando Furioso»*, «Arion», 5, 1966, pp. 195-234; ivi, n.s. 3, 1976, pp. 146-219; C.P. Brand, *Ludovico Ariosto. Poet and Poem in the Italian Renaissance*, «Forum for Modern Language Studies», 4, 1968, pp. 87-101; Id., *Ludovico Ariosto: A Preface to the «Orlando Furioso»*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1974; A. Bartlett Giamatti, «Sfrenatura»: *Restraint and Release in «Orlando Furioso»*, in Aa.Vv., *Ariosto 1974 in America* cit., pp. 31-39; Id., *Headlong Horses, Headless Horsemen: An Essay on the Chivalric Epics of Pulci, Boiardo and Ariosto*, in Aa.Vv., *Italian Literature, Roots and Branches. Essays in Honor of T.G. Bergin*, New Haven and London, Yale University Press, 1976, pp. 265-307; P. Parker, *Inescapable Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

¹⁰³ Per gli studi più recenti relativi ad Ariosto si rinvia a J.A. Cavallo, *L'«Orlando Furioso» nella critica anglo-americana (1986-1991)*, «Lettere italiane», XLV, 1993, pp. 129-149.

¹⁰⁴ C. Fahy, *L'Orlando Furioso del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989. Sempre di Fahy si vedano *A New Technique for Collating Copies of the Same Edition*, «Bulletin of Society for Italian Studies: A Journal for Teachers of Italian in Higher Education», 17, 1984, pp. 20-24; Id., *L'autore in tipografia: le edizioni ferraresi dell'«Orlando Furioso»*, in Aa.Vv., *I libri di «Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1987, pp. 105-115;

Giungendo alla conclusione di questo percorso, lungo (ma non quanto avrebbe dovuto), fitto di riferimenti ed intricato (ma era difficile, in uno spazio tipografico così ridotto, non perdersi «per selve e boscherecci labirinti»), resta da osservare che, se all'inizio di esso avevamo notato la presenza di un numero rilevante di storie della critica tracciate a tutto campo, in concomitanza col centenario, e poi a scadenza abbastanza regolare, sono state edite rassegne di studi sull'Ariosto limitate, in genere, quanto all'arco temporale o all'ambito geografico-culturale a cui fanno riferimento: tutte sembrano comunque essere sostenute dalla volontà di fare ordine in una materia che, negli anni, si è venuta facendo sempre più ricca e varia¹⁰⁵. Inoltre in margine agli studi più incisivi e validi si trovano ampie rassegne bibliografiche e riferimenti a specifici ambiti della critica ariostesca, a ribadire la ineliminabilità di un dialogo che, in alcuni casi, è divenuto studio a sé stante di momenti significativi e particolari di tale critica¹⁰⁶.

Id., *More on the 1532 Edition of Ariosto's «Orlando Furioso»*, «Studies in Bibliography», 41, 1988, pp. 225-232; Id., *L'«Orlando Furioso» del 1532*, «La Bibliofilia», XCIII, 1991, pp. 211-212. Si vedano anche A.H. Gilbert, «Orlando Furioso as a Sixteenth-Century Text», «Italia», XXXVII, 1960, pp. 239-256; F. Dupuigrenet Desroussilles, *Au delà des variantes: Note sur les corrections d'atelier dans les textes imprimés en Italie au XVI^e siècle*, in Aa.Vv., *Réécritures: Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1984, vol. II, pp. 227-245. Per una rassegna delle edizioni del *Furioso* dal 1516 al 1615 si veda E. Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best-seller» del secolo XVI: l'«Orlando Furioso»*, «Schifanoia», 3, 1987, pp. 103-114.

¹⁰⁵ P. Paolini, *Situazione della critica ariostesca*, in *Per l'Ariosto*, «Italianistica», III, 1974, pp. 501-520; M. Santoro, *Il «nuovo corso» della critica ariostesca*, «Cultura e scuola», XIII, 1974, pp. 20-31; D. Medici, *La bibliografia della critica ariostesca dal «Fatini» ad oggi (1957-1974)*, in Aa.Vv., *Ludovico Ariosto: il suo tempo la sua terra la sua gente* cit., 27, pp. 63-140; G. Baldassarri, *Tendenze e prospettive della critica ariostesca nell'ultimo trentennio (1946-1973)* cit.; J. Gibaldi, *The Fortunes of Ariosto in England and America*, in Aa.Vv., *Ariosto 1974 in America* cit., pp. 135-177; G. Rati, *Ludovico Ariosto e la critica (1974-1985)*, «Cultura e scuola», XXV, 1986, 97, pp. 23-35; ivi, 98, pp. 27-34; C. Badini, *Rassegna ariostesca (1976-1985)*, «Lettere italiane», XXXVIII, 1986, pp. 104-124; R.J. Rodini, *Selected Bibliography of Ariosto Criticism, 1980-1987*, «Modern Language Notes», 103, 1988, pp. 187-203; M. Beer, *Studi ariosteschi nel mondo*, «Schifanoia», IX, 1990, pp. 229-261; A. Franceschetti, *Contemporary American Re-Readings of the «Furioso»*, in Aa.Vv., *Interpreting the Italian Renaissance: Literary Perspectives* cit., pp. 151-161; A. Casadei, *Panorama di studi ariosteschi*, «Italianistica», XX, 1991, pp. 131-138; J.A. Cavallo, *L'«Orlando Furioso» nella critica anglo-americana (1986-1991)* cit. Particolarmente importante, per ampiezza cronologica e accuratezza di informazione, il volume R.J. Rodini, S. Di Maria, *Ludovico Ariosto: An Annotated Bibliography of Criticism. 1956-1980*, Columbia, University of Missouri Press, 1984. Di R.J. Rodini si veda ancora *Selected Bibliography of Ariosto Criticism: 1986-1993*, «Annali d'Italianistica», 1994, 12, pp. 299-317. Questo numero di «Annali d'Italianistica» è dedicato a *The Italian Epic and Its International Context*.

¹⁰⁶ R. Ceserani, *Dietro i ritratti di Ludovico Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLIII, 1976, pp. 243-295; P. DeSa Wiggins, *Galileo on Characterization of «Orlando Furioso»*, «Italia», 57, 1980, pp. 255-267; G.P. Marchi, *Lessing critico dell'Ariosto*, in Aa.Vv., *Scritti in onore di Antonio Scolari*, Verona, Istituto di Studi storici veronesi, 1976, pp. 191-207; M. Sansone, *Francesco De Sanctis dal Tasso all'Ariosto*, in Aa.Vv., *Scritti in*

onore di Cleto Carbonara cit., pp. 794-805; E.N. Girardi, «Ariosto, Shakespeare, Corneille» e la definizione crociana del «Furioso», in Aa.Vv., *Studi sull'Ariosto* cit., pp. 13-38; G. Di Pino, *Il realismo critico del De Sanctis negli studi sull'Ariosto*, in Aa.Vv., *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannini, 1978, pp. 737-744; G. Ponte, *Attilio Momigliano e gli studi sul Pulci e sull'Ariosto*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1989, 1-2, pp. 43-57 (del Ponte si veda anche *Postille galileiane all'«Orlando Furioso»*, «Rassegna di cultura e vita scolastica», X, 1956, pp. 7-9, ora in *Studi sul Rinascimento* cit.); C. Segre, *Pio Rajna: le fonti e l'arte dell'«Orlando Furioso»*, «Strumenti critici», V, 1990, pp. 315-327.

Ludovico Ariosto (1968)

Walter Binni, *Ludovico Ariosto*, Torino, ERI, 1968. Il volume nasce da un corso del 1966 nel programma della RAI «Classe unica».

PARTE PRIMA: LA VITA E LE OPERE MINORI

I

BIOGRAFIA DI UN POETA

A chi sia tutto preso dall'immagine del *Furioso*, il capolavoro dell'Ariosto, come di un'opera «miracolosa», totalmente librata in un cielo supremo di fantasia, tutta perfettamente chiusa in se stessa come un sogno sublime e gratuito, potrebbe sembrare inutile o addirittura fuorviante qualsiasi forma di storicizzazione e di riferimento alla biografia del poeta. Biografia che poi, misurata da quell'altezza, potrebbe apparire deludente e meschina: vita di un uomo e magari di un pover'uomo, riscattata solo dal suo sogno poetico sovrumano e «divino».

Invece, chi voglia comprendere criticamente e non solo «degustare» la poesia dell'Ariosto, chi voglia risalire alla sua possente e luminosa realtà poetica dall'interno della sua stessa formazione personale e storica (e così tanto meglio valutarla e riviverla avendone compreso la natura, le ragioni, il significato non in un astratto iperuranio fuori della storia, ma entro la storia del creatore e del suo tempo), deve anzitutto piegarsi a riconoscere la concreta realtà dell'uomo-poeta, la sua posizione storica, la forma della sua esperienza vitale, il mondo dei suoi sentimenti e dei suoi affetti.

Così facendo i secchi dati biografici si animeranno e parleranno, testimoniando di un atteggiamento vitale schietto e genuino, di un mondo di esperienza concreto e misurato che sono la stessa base necessaria della grande operazione poetica ariostesca: fantasia calda di realtà, ritmo poetico alimentato da un sentimento autentico della vita umana e storica, senza di cui la stessa fantasia e lo stesso ritmo poetico non avrebbero quella densità, quel senso di concretezza e di esperienza che caratterizza la poesia ariostesca sin nelle sue creazioni più libere e fantastiche, ma mai astratte, intellettualistiche, libresche.

Ché, come poi vedremo, l'acquisto più saldo della critica del *Furioso* sarà proprio l'intuizione di un mondo poetico come unione e fusione del reale e del fantastico, del naturale e del meraviglioso. Né si tratterà di una creazione «miracolosa» e di un sogno magico, estraneo al poeta nella sua umanità e nella sua storia umana ed artistica, ma di una creazione in cui le qualità del creatore, in tutta la sua umanità e storicità, si sono esaltate e trasfigurate in perfetta fusione poetica, rimanendo essenziali alla nostra ricostruzione e interpretazione della genesi e della realtà del grande poema. E questo nasce

e si realizza attraverso un lungo e concreto lavoro artistico che coinvolge le cosiddette opere minori, che vanno così studiate e comprese e per il loro valore specifico e per il loro rapporto con il capolavoro, per il loro significato entro l'intera esperienza vitale e poetica dell'Ariosto.

Come va studiata e compresa la stessa «vita» ariostesca nelle sue condizioni storiche e personali inseparabili per veramente comprendere la genesi della poesia ariostesca nelle opere minori e nel capolavoro.

Cosa ci dice, al di là della semplice e pur doverosa informazione, la biografia ariostesca?

Rivediamone anzitutto i dati fondamentali, caratteristici di una vita più ricca di concentrazione e di esperienze essenziali che di vicende esterne e di drammatici sviluppi, e pure non priva di atti e momenti essenziali a verificare la nobiltà, la dignità, la stessa capacità di impegno e di azione là dove questi vennero dettati da una coscienza tutt'altro che inerte, anche se profondamente nemica di ogni indaffaramento attivistico, di ogni smania di affermazione e di esibizione, di ogni assunzione di responsabilità non richiesta dal senso più profondo delle circostanze e dalla difesa di valori concreti.

Ludovico Ariosto nacque, l'8 settembre 1474, a Reggio Emilia da Daria Malaguzzi reggiana e dal ferrarese Nicolò Ariosto¹, capitano della cittadella di quella città, e così duro e prepotente e poco scrupoloso nel legare la propria carica ai propri interessi finanziari, che venne trasferito dai duchi di Ferrara nel 1481 a Rovigo, per poi rientrare, nel 1482, nella sua città natale, dove la famiglia si stabilì definitivamente malgrado l'alternarsi di incarichi in città e fuori (a Modena) e nella varia vicenda di prestigio e di infortuni dovuti al comportamento assai discutibile e discusso di Nicolò, che moriva nel 1500 lasciando la moglie e i dieci figli in una situazione economica intricata per controversie legali assai complicate con estranei e parenti.

Con la morte del padre, la vita di Ludovico subì un netto passaggio a responsabilità assai gravose, data la sua qualità di figlio maggiore, tenuto ad amministrare i beni della famiglia.

Mentre l'adolescenza e la prima giovinezza erano state segnate da una vita sostanzialmente lieta e tranquilla, fervidamente operosa, quale poteva essere quella di un eccezionale giovane nobile, agiato, dotato di eccezionali qualità personali, nella ricca vita socievole e culturale di Ferrara e della corte estense, in un periodo di singolare splendore dovuto soprattutto alla politica interna e mecenatesca di Ercole I che aveva fatto di Ferrara la città esemplare del primo Rinascimento italiano ed europeo, sia da un punto di vista urbanistico (è l'epoca della trasformazione della città ad opera soprattutto dell'architetto Biagio Rossetti), sia dal punto di vista culturale, artistico,

¹ La famiglia degli Ariosto (il loro nome derivava da Riosto, castello del contado bolognese) era passata nel secolo XIV da Bologna a Ferrara dove (in qualche modo imparentati con gli Este attraverso il matrimonio di Obizzo III di Este con Lipa Ariosto) i suoi vari rami si legarono tutti (con vario prestigio e potenza economica) alla corte estense.

letterario. E proprio nella dimensione culturale-letteraria il giovane Ariosto poté usufruire, nella sua ampia formazione, delle feconde offerte della cultura ferrarese: dall'attività teatrale in cui Ferrara dette praticamente l'avvio alla nuova commedia cinquecentesca italiana, all'attività lirica e romanzesca in volgare (fra il petrarchismo cortigiano del Tebaldeo, l'epica cavalleresca e la lirica del Boiardo, la direzione satirica del Pistoia), alla fiorentissima attività umanistico-latina avviata dalla grande scuola del Guarino.

Dopo i primissimi studi di lingua e letteratura latina condotti in casa sotto la guida di Domenico Catabene e di Luca Ripa, l'Ariosto, che era stato avviato dal padre agli studi giuridici (portati avanti assai fiaccamente per cinque anni, dal 1489 al 1494), poté interromperli imponendo al padre la sua prepotente vocazione letteraria (è come la prima prova di energia e di decisione nelle sue scelte fondamentali da parte di un uomo tutt'altro che passivo e scettico) e poté più interamente dedicarsi a quell'attività culturale, letteraria e poetica che già aveva esercitato precocemente sia come attore, «regista», autore teatrale (sembra certo che nel 1493 egli abbia composto una *Tragedia di Tisbe*, andata perduta), sia come scrittore in volgare di componimenti goliardici e satirici, encomiastici (è pure del 1493 un capitolo per la morte di Eleonora d'Aragona), sia soprattutto come studioso e apprendista della letteratura umanistica in latino. A questa dal 1494 prevalentemente si dedicò, seguendo i corsi dell'umanista Gregorio da Spoleto, tanto da lui esaltato come nuovo suo padre intellettuale e letterario, e non trascurando lo studio della filosofia neoplatonica seguendo i corsi del ficiniano Sebastiano dell'Aquila e frequentando, fra gli altri amici letterati, lo stesso Pietro Bembo presente in Ferrara negli ultimissimi anni del Quattrocento e allora fervidamente preso dall'ideale umanistico latino e neoplatonico.

Con la morte del padre, come dicevamo, questo periodo di vita più agevole e spensierata (fra studi intensi e congeniali e partecipazione alla vita elegante e galante della corte), se non veniva certamente interrotto, si complicava però a causa delle cure e delle preoccupazioni familiari ed amministrative (documentate dai «canti dei contadini», dalle «vacchette» dell'attento amministratore dei beni familiari) e l'Ariosto, che pur già dal 1498 era incluso fra i cortigiani stipendiati (in una posizione che avrebbe potuto permettergli un rapporto assai duttile con la corte simile a quello di altri letterati protetti dagli estensi), dovette più direttamente impegnarsi nel servizio dei duchi di Ferrara, prima come capitano della rocca di Canossa (fra il 1501 e il 1503), poi come «familiare» del cardinale Ippolito, fratello minore del duca regnante, Alfonso.

Il servizio alla corte di Ferrara quale cortigiano del cardinale Ippolito (dal 1503 al 1517) impegnò l'Ariosto ben al di là dei suoi desideri e dei suoi programmi di letterato protetto dal mecenatismo principesco e collaborante con la stessa attività politica dei principi in una posizione di dignità e di prestigio che sarebbe dovuta derivargli appunto dal riconoscimento delle sue precipue doti letterarie.

Invece il cardinale, pur non incolto e pur non incapace di apprezzare le qualità poetiche dell'Ariosto (dove la inverosimiglianza della battuta attribuitagli leggendariamente di fronte all'offerta della prima edizione del *Furioso*: «Messer Ludovico, dove avete trovato tante corbellerie?»), pretendeva da lui le prestazioni piú svariate, fin quasi ad obblighi addirittura servili².

Da ciò la scontentezza crescente dell'Ariosto, che pur non rifiutò la sua condizione e cercò di associarla al suo lavoro poetico sempre piú intenso, maturo, organico ed impegnativo (si pensi che in quegli anni scrisse la prima redazione del poema e le due prime commedie, oltre a molte liriche), con una forma di pertinace volontà e pur sempre cercando, sia all'interno delle possibilità della corte, sia fuori di essa, di migliorare la propria condizione pratica, pur sempre sperando di acquistarsi, con il suo lavoro poetico e con la stessa fedeltà e capacità di cortigiano, maggiore prestigio ed agio di vita.

Tipica può essere, da tale punto di vista, la maniera con cui l'Ariosto reagì di fronte alla fallita congiura dei fratelli minori del duca Alfonso e del cardinale Ippolito (Giulio e Ferrante), accettando la versione ufficiale dei suoi principi, giustificando l'azione dura e decisa con ragioni di pubblica utilità, associando la sua fedeltà e i suoi doveri di cortigiano con il fondo della sua persuasione in un ordine civile principesco, opposto al disordine, all'anarchia, ai turbamenti interni, e rappresentando così la congiura in un'ecloga (la I) che doveva mettere in luce insieme la sua abilità di letterato e la sua capace collaborazione di cortigiano.

Capacità di cortigiano e di diplomatico che gli Este misero alla prova prima con minuti incarichi, poi con delicate e spesso pericolose missioni a Roma presso il terribile Giulio piú volte fra il 1509 e il 1510 per scolare il cardinale di una sua appropriazione indebita di beni ecclesiastici, per giustificare le azioni filofrancesi dei suoi principi, per chiedere aiuti contro la minaccia veneziana, incontrando peripezie di viaggi e persino il pericolo dell'ira del

² Secondo l'elenco del piú moderno e sicuro biografo dell'Ariosto, il Catalano, ecco in che consisteva l'ufficio del «cortigiano» di Ippolito: «Sembra che egli non assolvesse un servizio speciale, come sarebbe cancelliere, scalco, spenditore, amministratore, cavaliere, e fosse puramente un *familiare* o cortigiano, senza ufficio determinato, ma con l'obbligo di disimpegnare, volta a volta, le svariate incombenze di cui veniva incaricato: eseguire rapidamente le ambasciate e le missioni, futili o rischiose che fossero; portare lettere a principi, a sovrani, a cardinali; investigare presso nemici e amici per l'utile del signore; coadiuvarlo nelle sue mene e intraprese politiche; scortarlo sul campo di battaglia, qualora gli fosse piaciuto partecipare personalmente alla pugna; accompagnarlo nei viaggi, ovunque lo portasse il suo genio irrequieto; facilitarli il soddisfacimento dei piaceri; sorvegliare che succulento pranzo fosse preparato a puntino; mettere a fresco il vino d'estate e portargli a letto i bevande caldi d'inverno; acquistargli, a Firenze, a Milano, a Genova, a Venezia, le ricche stoffe, i vestiti eleganti, i cappelli adorni, i pennacchi multicolori, le maschere, i giuochi, i libri; tenergli compagnia nei suoi favoriti passatempi; sopportare con filosofia le variabilità del suo umore; attendere la notte che rincasasse per accompagnarlo in camera e per aiutarlo a spogliarsi». (Cfr. M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki, 1930, vol. I, pp. 204-205).

papa che lo avrebbe minacciato di farlo gettare nel Tevere; poi nel 1512 partecipando alla fuga avventurosa di Alfonso inseguito dagli sgherri del papa.

A Roma ritornerà anche negli anni successivi, sia per obblighi cortigiani sia per ragioni personali, allo scopo di assicurarsi alcuni piccoli benefici ecclesiastici (che lo avevano obbligato a prendere gli ordini minori), e soprattutto nel 1513, nel tentativo fallito di ottenere dal nuovo papa, Leone X –, con cui era in buoni rapporti, quando questi era ancora il cardinale Giovanni de' Medici – qualche ufficio remunerativo e tranquillo, più adatto al suo lavoro poetico.

Ed è proprio per la salvaguardia del suo lavoro poetico e delle ragioni essenziali della sua vita (sempre più legata ad una condizione sedentaria anche a causa del rapporto praticamente coniugale – anche se non mai reso ufficiale e solo tardi sancito da un matrimonio segreto, per ragioni economiche: i suoi piccoli benefici ecclesiastici – con quella Alessandra Benucci-Strozzi, fiorentina, conosciuta a Firenze nel 1513, e poi, dopo la morte del marito, divenuta sua compagna fedele e fedelmente amata fino alla morte) che l'Ariosto resisterà tenacemente (prima chiedendo una esenzione dal viaggio e il permesso di seguitare a servire il cardinale a Ferrara, poi rifiutando di accettare il diniego di Ippolito) al proposito del suo padrone di condurlo con sé in Ungheria, dove era divenuto vescovo di Agrigola.

In questa vicenda (da cui prenderanno avvio le *Satire* e la presa di coscienza della sua misera condizione cortigiana) l'Ariosto rivelò assai bene il fondo del suo carattere energico e dignitoso, il limite della sua capacità di compromesso, quando entravano in giuoco le ragioni stesse della sua vita, dei suoi affetti essenziali, del suo lavoro poetico.

L'Ariosto passò così al diretto servizio del duca Alfonso.

Non per questo egli poté realizzare ancora interamente il suo desiderio di una vita indipendente ed agiata: ché, se il nuovo servizio presso il duca regnante era certo meno gravoso e più dignitoso, esso non bastava a risolvere una situazione economica non facile e complicata da liti giudiziarie per eredità familiari e da difficili controversie per il godimento effettivo di piccoli benefici ecclesiastici, che misero a prova le qualità pur notevoli del saggio amministratore e soprattutto attediarono la sua vita di lavoro artistico e di equilibrata fruizione di affetti domestici e di rapporti socievoli.

Quando quelle difficoltà crebbero, l'Ariosto dovette risolversi ad accettare, nel '22, l'incarico di governatore della Garfagnana: incarico tutt'altro che facile (data la lontananza di quel possesso estense da Ferrara e il suo stato di miseria e di turbolenza) e tale perciò da confermare in noi la certezza della fiducia che gli Este riponevano, a ragion veduta e per precedente esperienza, nelle qualità pratiche del poeta.

Qualità positivamente provate dall'attività ariostesca durata tre anni e contrassegnata infatti – malgrado i lamenti del poeta per la lontananza da Ferrara e dalla donna amata, per l'interruzione del suo lavoro poetico – da una energia, da una fattiva prudenza, dall'intelligenza di provvedimenti ra-

pidi e tempestivi, oculati, con cui l'Ariosto governatore seppe far rispettare, con personali interventi (fino agli scontri armati) e con scarsissimo appoggio del governo ducale, la legge in un paese infestato dai briganti, diviso fra fazioni ostili, circondato da stati gelosi di confini e prerogative, oppresso da una miseria che suscitava l'umanissima pietà dell'Ariosto.

Che poi questi sentisse con sollievo la fine di quella sua prova pratica, quando poté lasciare l'incarico e ritornare a Ferrara, non toglie nulla al significato che da quel periodo si deve ricavare agli effetti di una nostra conoscenza migliore di un uomo troppo spesso immaginato solo come un sognatore inetto alla vita pratica, come un pigro edonista senza energia e del tutto spaesato fuori della sua poesia.

Ritornato a Ferrara, solo allora e negli anni ultimi della sua esistenza, l'Ariosto riusciva a comporre la sua vita nel ritmo piú congeniale ai suoi desideri e alla sua precoce vecchiaia.

Col frutto della sua attività di governatore e con la parte del patrimonio paterno finalmente diviso con i fratelli e sottratto alle vecchie liti giudiziarie, nel 1525, poteva acquistare nella tranquilla contrada di Mirasole una casa modesta e comoda, che tuttora si può visitare, fortunatamente scampata alle bombe dell'ultima guerra proprio in una zona da quelle quasi interamente devastata, e che tanto suggerisce, al visitatore non sprovveduto, sull'ambiente propizio, fra eleganza armonica e assenza di ogni fasto superfluo, che l'Ariosto seppe creare alla sua vita senile, alla sua ultima operosità poetica inesausta, abitando costantemente a partire dal 1529. Vita confortata da tranquilli affetti, da amicizie durature, da un prestigio consolidato nella città e in tutta Italia, da incarichi onorevoli e poco fastidiosi (qualche ambasceria e qualche breve viaggio in compagnia del duca in vicine città, incarico di apprestamenti di spettacoli in occasione di feste e cerimonie) che confermarono i suoi ininterrotti rapporti con la corte e con la città in cui egli amò vivere e in cui, il 6 luglio 1533, terminato da poco l'apprestamento della terza edizione del *Furioso*, egli si spegneva: al termine di una vita non lunga, prima dei sessanta anni, non sontuosamente carica di vicende e di occasioni vistose, ma così interamente e profondamente vissuta, così contrassegnata da alcuni momenti significativi e dall'esercizio tutt'altro che contrastante della propria poesia e di essenziali umane qualità che quella avvalorarono e senza di cui quella resterebbe per noi tanto piú misteriosa, inesplicabile, e comunque tanto piú facilmente privata del suo profondo calore di esperienza vitale e storica.

II

FRA VITA E POESIA: L'EPISTOLARIO

La vita dell'Ariosto trova il suo centro profondo e la sua meta alta nella disposizione alla poesia come zona superiore e perfetta, in cui l'uomo riporta la sua esperienza umana in una specie di grande viaggio della fantasia che può spaziare in luoghi e tempi smisurati e nuovi muovendo dalla base di una esperienza limitata, ma concreta e profonda.

È una posizione che l'Ariosto stesso raffigura in un autoritratto significativo di «viaggiatore sedentario» (nella Satira III), contrapponendo l'errare irrequieto e mai soddisfatto di un viaggiatore sulla terra e il suo viaggio sul mappamondo, nella quiete della casa e della concentrazione fantastica:

Chi vuole andare a torno, a torno vada:
vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna;
a me piace abitar la mia contrada.

Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
quel monte che divide e quel che serra
Italia, e un mare e l'altro che la bagna.

Questo mi basta; il resto de la terra,
senza mai pagar l'oste, andrò cercando
con Ptolomeo, sia il mondo in pace o in guerra;

e tutto il mar, senza far voti quando
lampeggi il ciel, sicuro in su le carte
verrò, piú che sui legni, volteggiando¹.

(vv. 55-66)

Si potrebbe dire una vita per la poesia, ma una vita pur calda di affetti, di sentimenti, di esperienze, di meditazioni sulla sorte umana, e un rapporto tra vita e poesia distinte e rispettate nel loro diverso piano eppure non considerate tra loro indifferenti od opposte: né intrusione esterna della vita nella poesia e autobiografismo in questa, né confusione fra vita e poesia e vita costruita in chiave poetica (come avvenne spesso nei romantici e nei decadenti).

Anzitutto vita esemplare per la sua essenziale misura, per la sua schiettezza e semplicità mai atteggiata e falsificata in forme vaticinanti, oratorie, scolastiche. Vita di fuochi tranquilli, e tuttavia non tale da rassomigliare a

¹ Si cita dall'edizione a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987.

quella di un epicureo sornione, indifferente ed ingenuo. Ché, come non mancò all'Ariosto (e lo vedremo meglio parlando dell'*Orlando Furioso*) un sentimento sicuro della crisi storica che l'Italia attraversava, malgrado la sua floridezza artistica e culturale, così non gli mancò l'avvertimento degli aspetti dolorosi della vita, delle profonde e amare irrazionalità che compaiono:

in questa assai piú oscura che serena
vita mortal, tutta d'invidia piena².
(IV, 1, vv. 7-8)

Solo che a questi sentimenti risponde nell'Ariosto, consapevole della presenza di valori e di disvalori nell'uomo (fedeltà, amore, amicizia, eroismo, generosità e di contro invidia, ipocrisia, prepotenza, malvagità), non una protesta, un rifiuto attivo, una denuncia, una conclusione drammatica, né tanto meno una rivolta metafisica e pessimistica, ma il riequilibrio di un fondamentale virile ottimismo, una fiducia nella vita e nella sua armonia (anche se frutto piú della «fortuna» che di una provvidenza), una volontà di adesione alla condizione umana, ai suoi stessi limiti, e ai valori medi del suo tempo storico, al modo medio e comune di vivere di tutti gli uomini per una essenziale esigenza di non perdere il contatto con la comune umanità e la sua concretezza, schiettezza, naturalezza.

Così, sul piano storico-personale, l'Ariosto vive la sua stessa condizione di cortigiano senza sdegni brutiani e libertari e senza viltà e stupido conformismo, sentendone dolorosamente gli eccessi servili (e perciò il Tasso, poeta di epoca manieristica e controriformistica, lo rimproverò di essere stato «freddo» cortigiano, col suo rifiuto di seguire il cardinale Ippolito in Ungheria), ma insieme accettandone la ragione storica e sociale. Così in politica egli accetta le ragioni del regime delle signorie rinascimentali, il loro ordine politico e sociale, di cui egli teme il turbamento da parte di congiure e di tumulti popolari: e questo può ben vedersi da quell'ecloga I, in cui egli prende posizione contro la congiura di Giulio e Ferrante d'Este contro Alfonso e Ippolito anche per la convinzione che ne sarebbe conseguito un rilevante disordine sociale:

Prima ai nimici, e poi veniano a' ricchi,
fingendo novi falli e nove leggi,
perché si squarti l'un, l'altro s'impicchi [...].

Qual cosa non faria, qual già non fece
un popular tumulto che si trove
sciolto, ed a cui ciò ch'appetisce lece³?
(vv. 211-213, 220-222)

² Si cita dall'edizione a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976.

³ *Liriche*, in *Opere minori*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

E così rispetto alla religione egli, che fu caro a Voltaire anche per la sua ironia sparsa a piene mani, nel *Furioso*, su frati ed eremiti, e che certo vive una prospettiva tutta terrena e mondana, decisamente antiascetica e ben poco «religiosa» (per tutto questo si veda avanti, al cap. VI della sezione II), non ha però posizioni di rottura e di critica a fondo. Pur pieno di intelligenza e di lucida razionalità, di intima libertà intellettuale e spirituale, egli rifiuta dissensi decisi, non solo per prudenza, ma soprattutto per un'antipatia verso le questioni teologiche e metafisiche e per la paura di perdere un contatto con le credenze più comuni degli uomini, di uscire da una misura umana che permetta al poeta (il cui «studio è tutto umano») di comunicare con idee e sentimenti base della comune umanità e del suo tempo, e così di esserne interprete e voce poetica.

Sicché si capirà, nella Satira VI al Bembo e nella raccomandazione a lui di evitare un eretico nella scelta di un pedagogo per il figlio Virginio, la spiegazione che gli dà della diversa posizione del poeta rispetto al filosofo e ai suoi pericoli di cadere nell'eresia:

perché, salendo lo intelletto in suso
per veder Dio, non de' parerci strano
se talor cade giù cieco e confuso.
Ma tu, del qual lo studio è tutto umano
e son li tuoi soggetti i boschi e i colli,
il mormorar d'un rio che righe il piano,
cantar antiqui gesti e render molli
con prieghi animi duri, e far sovente
di false lode i principi satolli,
dimmi, che truovi tu che sí la mente
ti debbia aviluppar, sí tòrre il senno,
che tu non creda come l'altra gente?
(vv. 46-57)

Di fatto l'Ariosto si interessava soprattutto alla vita umana, nelle linee di una concezione antimoralistica, antiascetica, antimetafisica in cui lo stesso nobile entusiasmo per l'eroismo, la generosità e magari il sacrificio di se stessi (Isabella che si fa uccidere da Rodomonte per non rompere la fede al marito morto, Cloridano che muore per recuperare il cadavere del suo signore) ha per base una fondamentale persuasione del diritto della natura umana, del suo bisogno di funzioni concrete, della liceità e libertà degli istinti essenziali, educabili e ingentilibili, ma non falsificabili o disprezzabili moralisticamente.

Donde l'antipatia per l'ipocrisia e il moralismo, per l'ascetismo irrealizzabile senza una offesa alla natura umana. Donde il potente sentimento dell'amore che pur salendo fino all'idealismo si fonda su di un sano, spregiudicato diritto della sensualità insopprimibile in tutti gli uomini o donne degni del loro nome umano:

Tu forte e saggio, che a tua posta muovi
questi affetti da te, che in noi nascendo
natura affige con sí saldi chiovi⁴!
(*Satire IV*, vv. 40-42)

Nobile edonismo e sentimento della integrità dell'uomo, con i suoi istinti e con le sue virtù, e insieme sentimento di dignità, di onore, capacità di energia e di decisione, accompagnata pure da una sicura dose di pietà e di bontà, sono gli elementi fondamentali che caratterizzano l'umanità ariostesca.

Documenti utilizzabili a meglio comprendere i sentimenti e gli atteggiamenti dell'Ariosto uomo e uomo storico sono sí tutte le sue stesse opere di poesia, ma, su di un piano piú immediato e pratico, importante documento (esso stesso non privo di dignità espressiva, esempio di una prosa epistolare che ha pure direzioni di decoro ufficiale, cancellieresco, diplomatico, ma che rifiuta volontariamente le forme piú aulicamente costruite della prosa «ciceroniana» per una sintassi piú libera e piú assecondante movimenti intimi e lucidi tentativi di coordinamenti di fatti e di riflessioni) sono le *Lettere*, ristampate in numero accresciuto in un volume a cura di Angelo Stella, e degne di una considerazione molto maggiore di quella tradizionalmente ad esse dedicata da una critica che distingueva ossessivamente nell'Ariosto l'uomo pratico dall'uomo poetico.

Già fra le lettere piú sporadiche degli anni passati al servizio del cardinale Ippolito e del duca Alfonso a Ferrara (una trentina, che vanno dal 1498 al 1522), parte delle quali scritte o a nome del cardinale o a lui dirette per informarlo, durante alcune sue assenze da Ferrara, di vicende cittadine o per rendergli conto di proprie missioni e ambascerie, se ne possono isolare alcune che hanno una loro consistenza narrativa (un gusto del narrare istintivo nell'Ariosto fin dal piano delle sue esperienze piú dirette) e una tonalità fra drammatica e comica nel rappresentare, con il pimento gustoso di citazioni epiche virgiliane che danno alla vicenda narrata un distacco autoironico, esperienze movimentate e impegnative. Come quella a Ludovico Gonzaga che narra la fuga da Roma, insieme al duca Alfonso travestito da frate, per scampare alla collera di Giulio II⁵. O quella (che serví da base alla memoria per la costruzione di una satira che avremo occasione di ricordare) del 7 aprile 1513 da Roma, al Fantini, in cui l'Ariosto, fra comicità ed amarezza, parla della sua visita al nuovo papa Leone X, prima suo benevolo amico, ed ora, malgrado le apparenze cordiali, a lui indifferente nella sua nuova potenza, e nel suo sontuoso palazzo pontificio che scoraggia il poeta con le difficoltà dell'accesso ai suoi potenti abitatori⁶.

⁴ Notare al v. 42 *chiovi*: chiodi.

⁵ L. Ariosto, *Lettere*, a cura di A. Stella, Milano, Mondadori, 1965, poi in *Tutte le opere*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1984, vol. III, da cui si cita: cfr. pp. 152-153.

⁶ *Lettere*, ed. cit., pp. 154-155.

Documenti di un chiaro istinto di scrittore che, anche nel margine stretto di un'occasione pratica e di una breve lettera informativa, si rivela sicuro e sempre pronto all'immagine indimenticabile ed ariosa, e documenti insieme di quelle qualità umane di schiettezza, di affabilità e insieme di dignità non arcigna che può celarsi, come nella seconda lettera ricordata, sotto l'apparenza di una specie di «natura sua» di pigrizia e di svogliatezza (la fatica di dover battere a tanti usci e di farsi largo tra tanti postulanti).

Qualità che, insieme a quelle più propriamente espressive, si dispiegano più chiaramente, seppure per accenni rapidi e privi di ogni infatuazione di sé e di ogni ipervalutazione della propria serietà e dignità, nel folto gruppo di lettere (sono 156 nel totale delle 214 lettere che ci restano) scritte dalla Garfagnana (nel periodo del suo governatorato in quella regione fra il 1522 e il 1525) e che costituiscono una specie di diario continuo di quella esperienza difficile e gravosa che, mentre da una parte suscitava nell'Ariosto la nostalgia di Ferrara, della donna amata, delle care consuetudini di una vita agevole e propizia al lavoro poetico, dall'altra indubbiamente lo portava a impiegare un'energia, una volitività, una disposizione se non per la politica (che sarebbe parola troppo grossa e sproorzionata) certo per l'amministrazione: qualità che troppo facilmente sembrerebbero aliene ad un ritratto dell'Ariosto sorridente, pacifico, sognatore, tutto astratto dalla realtà e dalle sue imperiose esigenze.

Certo l'Ariosto aspirava ad una vita tranquilla e tutta dedicata alla poesia, poteva essere assorbito dalla sua potente attività fantastica fino a quelle forme di distrazione che nell'aneddotica dei primi biografi si consolidano nel ricordo di una sua lunga camminata in pantofole, tutto preso dalle sue idee e dai suoi fantasmi che gli avevano fatto dimenticare di mettersi le scarpe prima di uscire di casa... Ma quando era necessario si rivelava anche uomo capace di azione e di impegno serio in questa, sicché, mentre le lettere ai governanti di Lucca o di Firenze (gli stati confinanti con la Garfagnana estense) rivelano doti di acume diplomatico, queste, e quelle dirette al duca Alfonso, sono dominate da un insistente bisogno di intervenire nella situazione caotica della regione da lui governata, di portarvi ordine, giustizia e pace, di reagire alla terribile condizione di lotte di fazioni rivali, di omerità della povera popolazione impaurita dalle vendette feroci delle fazioni, delle famiglie potenti, dei banditi. E di reagirvi con un piano assai lucido di amministrazione, di repressione decisa dei delitti, di organizzazione di forze militari locali in appoggio al ridicolo numero di balestrieri messogli a disposizione dal duca. Giustizia contro violenza privata, autorità di leggi contro disordine fazioso, contro brigantaggio e contrabbando, e insieme comprensione e indulgenza per i poveri e per le loro trasgressioni più dettate dal bisogno che da malvagi propositi.

Donde l'affannarsi dell'Ariosto per costituire un piano generale per l'affermazione della legge, della giustizia, dell'autorità del suo signore («io non cesso di pensare e di fantasticare come senza spesa del S.re nostro io possi

accrescere le mie forze, per fare che almeno questi ribaldi habbian paura di me»⁷) e lo svolgersi, benché ostacolato da mille interferenze e dal disinteresse del duca, di un'attività che lo conduce a guidare azioni armate, a trattare con cauta decisione con bande rivali, a colpire i prepotenti.

Donde lo sdegno di queste lettere contro i vari soprusi, contro l'interferenza di altre autorità che mandano assolti i malfattori e annullano la sua azione: specie quelle autorità ecclesiastiche che proteggono i preti faziosi e alleati di briganti (si potrebbe citare, ad esempio, una lettera del 17 aprile 1523).

Donde anche il coraggio rispettoso e fermo con cui egli si lamenta con lo stesso duca delle sue dubbie indulgenze e dello scarso appoggio dato alla propria azione e al proprio decoro di uomo e di governatore ducale («Se tale ignominie si facessine a me solo, non ne farei parola, perché vostra ex.tia mi può trattare come suo servo; ma redundando tali incarichi piú ne l'honor de l'officio e subsequentemente a far le persone con cui ho da praticare piú insolenti verso li lor governi, non mi par di tolerarlo senza dolermine a vostra S...»⁸). Ed egli, pur non atteggiandosi ad eroe – sí che quando la peste minacciò Castelnuovo egli chiese al duca di poter ritornare a Ferrara, e piú volte denunciava come proprio difetto quello di essere «troppo buono»⁹, mentre nei confronti degli sfrontati ecclesiastici dichiarava di non essere in grado di opporsi loro piú efficacemente a causa di benefici ecclesiastici di cui godeva e che temeva di perdere –, poteva dolersi ironicamente del fatto che le eccessive raccomandazioni ducali di prudenza lo sforzavano «che s'io fossi un leone io diventassi un coniglio»¹⁰, per poi piú melanconicamente dire al duca, che lo lasciava senza aiuti e lo costringeva a supplire con le buone parole alla mancanza di azioni concrete a vantaggio dei poveri sudditi derubati e offesi da banditi e da prepotenti: «quando io non havrò piú che dire e che havrò totalmente perduto il credito, me ne fuggirò di notte e me ne venirò a Ferrara»¹¹. O lo pregava:

che mandi qui uno in mio luogo che habbia miglior stomaco di me a patire queste ingiurie, che a me non basta la patientia a tolerarle [...] dove importa tanto smaccamento de l'honor mio, io vo' gridare e farne istantia, e pregare e supplicare vostra ex.tia che piú presto mi chiami a Ferrara, che lasciarmi qui con vergogna [...]»¹².

Si sottolineino bene nelle lettere questo sdegno e senso di onore e di dovere, la volitività, l'energia, un senso dell'agire nella realtà di tipo machiavellico, che si ritroverà in certe pieghe dello stesso poema e che qui si traduce

⁷ *Lettere*, ed. cit., p. 210.

⁸ *Ivi*, p. 373.

⁹ *Ivi*, p. 246.

¹⁰ *Ivi*, p. 305.

¹¹ *Ivi*, p. 334.

¹² *Ivi*, pp. 374-375.

in un linguaggio rapido e secco, lucido e deciso¹³, e si svolge anche entro narrazioni essenziali e senza il minimo compiacimento oratorio e amplificativo¹⁴. Ma ciò che più colpisce nelle lettere dalla Garfagnana è il profondo sentimento di umanità dell'Ariosto, che, pur associandosi al suo senso di giustizia, in realtà appare predominante e, mentre riconduce alla natura gentile e virilmente sensibile del grande poeta, crea effettivamente in molte lettere un *Leitmotiv* particolare di profonda vibrazione umana sin quasi al margine della tenerezza e della commozione; specie quando l'Ariosto si rivolge al duca o alle autorità confinanti di Lucca o di Firenze per chiedere indulgenza e clemenza verso «poveri uomini» che, per ignoranza e per pressante bisogno, hanno compiuto piccole trasgressioni alla legge, doganale e fiscale, suscettibili di multe e punizioni sproporzionate.

Ogni volta che l'Ariosto scrive suppliche di questo genere la sua voce si fa calda e tenera, con accenti accorati e commossi che traggono avvio da quella stessa parola chiave di «povero», in cui si addensa tanta simpatia e compassione per una condizione così angusta e limitata dalla miseria, dall'ignoranza, dalla debolezza indifesa e trascurata da tutti i vari potenti e prepotenti.

Si potrebbero così rileggere molte lettere ricche di spunti in questa direzione (ad esempio le lettere 45, 120, 125, 134, 135, 138, 145 dell'edizione dello Stella): in particolare le lettere del 17 ottobre 1523 e del 17 marzo 1524 permettono di accertare questa linea nella sua importanza e nella sua densità di accento, in cui concretezza delle cose e della realtà fa tutt'uno con lo sguardo largo dell'occhio pietoso dell'Ariosto.

Non con ciò aderirei certo alla tesi assurda e grossolana di chi volle spiegare l'*Orlando* come espressione della situazione dei contadini nel delta del Po o di chi volle caricare il poema di una precisa posizione antiestense, populistica e ribelle. L'Ariosto rimase sempre, come sopra ho detto, un dignitoso esponente della civiltà e del mondo rotante attorno alla signoria estense, né mancò della considerazione realistica e distaccata del popolo come «vulgo» e «popolazzo». Ma entro quelle posizioni, a cui per altro si ricollegava il suo stesso senso della giustizia e del bene pubblico, egli aveva una profonda comprensione per l'umile, schietta, povera gente, e l'esperienza del governatorato garfagnino gli permise di metterla in opera e di esprimerla in alcune delle sue bellissime ed umanissime lettere.

¹³ Si vedano certi brani della lettera del 15 luglio 1523, *ivi*, pp. 313-316.

¹⁴ Così nella lettera del 9 giugno 1523, *ivi*, pp. 292-293.

III

LE OPERE MINORI: LE LIRICHE LATINE E ITALIANE

Se le lettere si situano su di un piano intermedio tra vita e poesia, le opere minori si collocano senz'altro su di un piano nettamente artistico. Si chiamano tradizionalmente e giustamente «opere minori» pensando all'*Orlando Furioso*, capolavoro e mèta suprema dell'attività poetica ariostesca, ma sarebbe grave errore svalutarle o ridurle a un significato del tutto marginale perdendo così la loro effettiva importanza. Importanza specifica in quanto a volte esse raggiungono risultati artistici notevoli: importanza storica in quanto raccordano più facilmente la esperienza artistica ariostesca alle offerte, alle direzioni concrete della cultura letteraria del suo tempo, in un cerchio che ha al suo centro la più precisa situazione letteraria ferrarese e che si amplia verso le condizioni più generali della letteratura italiana a cavallo fra Umanesimo e Rinascimento.

Ben chiaro è, in tal senso complesso, il caso dell'attività lirica ariostesca, che si prolunga e si scandisce lungo tutta la vita di letterato dell'Ariosto costituendone prima, con le liriche latine, la zona più giovanile e formativa, poi, con quelle italiane, la base più ravvicinata alla genesi del *Furioso* e l'accompagnamento dello sviluppo del poema attraverso le varie redazioni.

Se nel periodo studentesco, stando alle notizie dei primi biografi e specialmente del figlio Virginio, l'Ariosto dovè alternare la composizione di poesie latine a quella di perdute «baje» in volgare, secondo l'uso goliardico ferrarese di celebrare scherzosamente gli incidenti e gli avvenimenti della vita studentesca e cittadina (sicché in un passo della Satira IV l'Ariosto potrà ricordare un periodo della sua lieta vita giovanile quando componeva «in più d'una lingua e in più d'un stile» «iocunda rima o metro»: cioè versi in italiano e in latino), appare molto verosimile la nota tesi del Carducci, specie nella sua formulazione più cauta, secondo cui l'Ariosto nella sua gioventù scrisse «se non solamente in latino certo più spesso e meglio in latino che non in italiano»¹.

Più spesso e meglio. E infatti non par dubbio che, nel decennio fra il 1494 e il 1504 circa, il giovane artista si sia applicato prevalentemente alla composizione di poesie latine, seguendo il forte impulso umanistico della

¹ Nel suo saggio *La gioventù di Ludovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, in G. Carducci, *Opere*, ed. naz., Bologna, Zanichelli, vol. XIII, pp. 115-374.

società letteraria ferrarese e svolgendo in quella sua prima attività artistica una specie di «apprendistato» tecnico, valido per tutta la sua prima formazione artistica, importante per le copiose letture dei classici latini² che quella implicava e che risulteranno così fruttuose nel *Furioso*: letture che dalla conoscenza approfondita dei lirici ed elegiaci-erotici si allargavano a quella dei comici, satirici ed epici latini, e che risulteranno così fruttuose come suggerimento di trame, di episodi, di miti e favole e persino di impostazione di personaggi e di paragoni e immagini, e come rafforzamento del linguaggio poetico nella sua salda sintassi, nella sua precisione e ricchezza aggettivale, sia nelle liriche sia nelle commedie, sia nelle satire sia nello stesso poema, come avremo ancora modo di notare più tardi.

Ma soprattutto l'esercizio delle liriche latine va considerato, ripeto, nel suo valore di un iniziale noviziato e apprendistato tecnico e stilistico, che va da esercitazioni più chiaramente scolastiche a prodotti più originali e maturi nella direzione di una ricerca di capacità e abilità tecnica, di apprendimento a dar forma a intuizioni e sentimenti, non necessariamente profondi ed interni, sulle orme e sull'esempio di lirici ed elegiaci latini: Ovidio, Catullo, Tibullo, Propertio, Orazio (con una maggiore attenzione alle misure catulliane e properziane).

Del resto la fede nell'essenziale importanza «de li latini miei» come base di ogni moderna letteratura è fondamentale nella poetica ariostesca, così come il dar «forma», la capacità di esprimere con dignità e proprietà stilistica sentimenti ed idee, venne sentita dall'Ariosto come elemento superiore e decisivo di individuazione della stessa propria personalità, tanto da fargli riconoscere all'insegnamento di Gregorio da Spoleto, il suo maestro già ricordato di letteratura latina, la virtù di averlo ridotto da cosa informe ed inutile a «gentile figura», dandogli l'«anima» laddove il padre gli aveva dato la sola esistenza.

Questo carattere di esercizio espressivo nella lingua latina – e cioè in una lingua chiaramente letteraria e perciò tanto più adatta a provarvi e affermarvi qualità tecniche acquisite con lo studio e con uno sforzo iniziale, ben lontano dalla foga spontanea di una confessione incontrollata e facile – è ben confermato da alcuni di questi componimenti latini, che appaiono situati all'inizio di un tirocinio artistico certo anzitutto più preoccupato del progressivo possesso di un'abilità stilistica che non della profondità e sincerità degli argomenti e dei sentimenti svolti.

Così il giovane Ariosto potrà addirittura utilizzare un epitafio per la tomba del padre riprendendolo e variandolo lievemente per un epitafio dedicato alla memoria di una immaginaria donna scomparsa (diceva così nell'Epitafio X:

² Il greco fu invece ignorato dall'Ariosto (cfr. Satira VI, vv. 178-180), che rimpiange tale grossa lacuna della sua formazione umanistica, colmata però in parte dalla lettura dei classici greci in versione latina, come nel caso della poesia omerica tanto spesso presente e suggestiva del *Furioso*.

donec, decurso spatio vitae, ossibus ossa
aeternum at animam miscuerint animae,

e nell'XI varia con gusto piú simmetrico e conclusivo:

donec, decurso spatio vitae, ossibus ossa
miscuerit charis atque animas animis)

o potrà disinvoltamente cambiare l'impostazione di una ode *Ad Philiroën*, evidentemente incurante della sincerità e univocità del sentimento e della prospettiva tematica e solo intento alla riuscita formale, al perfezionamento del giro sintattico e metrico, alla prova tecnica tentata; quasi con una esasperata indifferenza al soggetto trattato e considerato solo come materia suscettibile di diverse versioni in funzione di un esercizio stilistico.

O si rileggi la doppia stesura di questo leggiadro epigramma erotico nella direzione di una cura di stile sempre piú dolcemente gustoso e concettoso e insieme chiaro e preciso:

Hasne rosas, an te vendes, an utrumque, puella,
quae rosa es, atque inquis vendere velle rosas?
(XXXIII)

Vendere velle rosas, inquis, cum sis rosa; quaero
tene, rosasne velis, virgo, an utrumque dare.
(XXXIV)

E in generale, anche nei componimenti piú maturi e piú collegati con una tematica che ha pure riferimenti con elementi ed affetti dell'esperienza vitale del giovane artista (i primi amori, oscillanti tra esiti di desiderio appagato e di delusione per l'infedeltà femminile, gli affettuosi rapporti di amicizia con dotti e cari maestri e compagni di lieta vita giovanile, il piacere dei paesaggi villerecci, le occasioni di feste e avvenimenti della corte estense), prevale la forte preoccupazione letteraria, l'intenzione di misurarsi con i modelli dei classici, di ricavare da questo contatto e da questa emulazione una propria capacità espressiva attentamente ricercata, sin nell'accordo aggettivo-sostantivo o nel ritmo del discorso poetico.

E tuttavia (sia ben chiaro a indicare sin da questo periodo la natura profondamente «poetica» dell'Ariosto) questi componimenti pur rivelano, entro il loro prevalente intento letterario-stilistico, aspetti della vita giovanile ariostesca intonata soprattutto a un vivace gusto edonistico, fra malizia bonaria e sensualità calda e preziosa, a un senso prevalente di gioia vitale, a una lieta disponibilità dell'animo a godere della varietà delle offerte della natura e della società. Così, mentre costituiscono una prima base di quella formidabile esperienza artistica che sostiene e accompagna la costruzione dello stesso capolavoro poetico del *Furioso*, ci avvicinano, pur in forma piú let-

teraria e indiretta, all'intenso sentimento vitale dell'Ariosto nella sua prima e piú lieta manifestazione, e alle radici, in quello, di disposizioni ironiche, nostalgiche, gentili, nobili, rafforzate e affinate dal contatto con la scuola di «humanitas» dei classici latini.

Ma certo piú sostanziosa e ricca di risultati esteticamente apprezzabili appare l'attività ariostesca nell'ambito della lirica in italiano: attività che, come ho già detto (malgrado le perdute «baje» e l'elegia in morte di Eleonora d'Este del 1493 di discussa autenticità³), si inizia da date cronologicamente piú tarde rispetto all'attività in latino, e quindi in una maggiore maturità dell'uomo e dell'artista, che si avvaleva dello stesso primo tirocinio in latino e, con quella sua prima diretta assimilazione di temi e toni degli erotici latini, confortava la sua naturale tendenza a ravvivare la tematica amorosa, prevalente nelle stesse liriche volgari, di un piú intenso calore di lieta sensualità.

Infatti, accogliendo le offerte e gli stimoli della lirica di fine Quattrocento (fra il piú schietto gusto coloristico e psicologico del Boiardo lirico e le forme piú concettistiche e madrigalistiche dei lirici cortigiani e specialmente del ferrarese Tebaldeo) e poi accettando, con larghissimo margine di libertà, la lezione di piú preciso petrarchismo del Bembo (da lui personalmente conosciuto durante le dimore ferraresi di quello nel 1498-1499 e nel 1502-1503), l'Ariosto lirico puntò quasi esclusivamente sull'espressione di un sentimento amoroso, gentile, educato, ma insieme francamente sensuale, terreno, antiascetico, sostanzialmente lontano dai toni piú univocamente neoplatonici e spiritualistici prevalenti in tanta lirica petrarchistica cinquecentesca e non assente in certe retoriche parlate del *Furioso*, specie nei lamenti decorosi e prolissi di Bradamante priva del suo innamorato Ruggiero.

Solo in qualche caso (come nelle Canzoni II, IV e V) l'Ariosto aderisce piú passivamente al tono solenne e severamente idealistico del piú preciso petrarchismo neoplatonico, che pur ebbe chiara importanza nella sua formazione spirituale e poetica.

La sua esperienza lirica si svolge centralmente in una direzione tanto piú schietta e originale che fonde agevolmente una subordinata, anche se non insignificante, spinta petrarchistica idealizzante con una prevalente sensibilità calda e tenera, con un gusto sottilmente edonistico e sensuale, con un'ariosa capacità di rapidi richiami paesistici e naturali, in un discorso poetico che, pur riuscendo a volte a conchiudersi nel giro piú breve del sonetto o del madrigale, tende piú originalmente a svolgersi in misure piú ampie e libere che han qualche rapporto con la forma poetico-discorsiva delle *Satire*.

Si tratta di quei *Capitoli* in terzine, in cui l'originalità lirica dell'Ariosto meglio si manifesta sull'appoggio di un ritmo lirico-narrativo particolar-

³ Si vedano in proposito M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto* cit., vol. I, pp. 129 ss., e G. Fatini, *La fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto*, «Supplemento» 22-23 del «Giornale storico della letteratura italiana», 1924.

mente adatto allo sviluppo pieno di affetti e di scene amoroze svarianti tra rappresentazioni mosse e vivaci di intensi momenti di appagamento amoroso, di esplosioni edonistiche e sensuali, ma mai volgari e bassamente lascive, e piú sottili e raffinate esaltazioni di un amore nobile e gentile, ma mai privato della sua naturale radice sensuale.

Sarà, nella prima redazione, il caso del celebre Capitolo VIII, in cui il tema dell'amore sensuale viene svolto ed elevato sino a questa finissima e sensibilissima immagine, che si avvale in maniera superiore e ben fusa di un procedimento concettoso e di un paragone della bellezza della donna con quella di una rosa, per tradurre la letizia amorosa in un sorriso limpido e sereno:

mirar le ciglia e l'aurei crespi crini,
mirar le rose in su le labra sparse,
porvi la bocca e non temer de' spini [...].
(vv. 46-48)

O, nella seconda, sarà il caso del Capitolo XI che esalta la bellezza di Firenze pur dichiarandola (con un lieve schema concettistico) insufficiente a rasserenare il cuore del poeta perché lontano dalla sua donna, e che intesse mirabilmente le immagini del sereno paesaggio con i pensieri di un amore appassionato e nobile fino a raggiungere, nel finale largo e sognante, l'esito conclusivo di una limpida immagine che pare il simbolo realizzato di una poesia raffinata ed elevata e pure insieme concreta e sensibile, di un alito caldo di desiderio esalato in un limpido sogno incantato e soave:

Oltr'a que' monti, a ripa l'onda vaga
del re de' fiumi, in bianca e pura stola,
cantando ferma il sol la bella maga
che con sua vista può sanarmi sola.
(vv. 73-76)

O si rilegga il Capitolo V, scritto nella piena maturità e in occasione della forzata partenza per la Garfagnana e quindi del doloroso abbandono della donna amata, in cui le risorse del realismo e della fantasia, del nobile patetismo idealizzante e petrarchistico e della calda sensibilità di un amore concreto ed intenso, alternano momenti piú appassionanti e risentiti (che fanno ripensare a modi vicini delle *Satire*) con momenti siglati da una piú ricercata eleganza e concettosità, per risolversi in un prevalente ritmo di canto sensibile e brillante, dignitosamente sereno, che trova un'incantevole punta suprema di eleganza e di sottile sensualità al centro di questi versi destinati a paragonare il viaggio che allontana il poeta dalla donna con un ipotetico viaggio di ritorno in cui la mèta desiderata abolirebbe ogni scomodità e fatica:

ché, se a Madonna io m'appressassi quanto
me ne dilungo, e fusse speme al fine

del mio camin poi respirarle a canto;
e le man bianche piú che fresche brine
bacciarle, e insieme questi avidi lumi
pascere de le bellezze alme e divine,
poco il mal tempo, e loti e sassi e fiumi
mi darian noia [...].
(V, vv. 37-44)

Se i *Capitoli* in complesso appaiono come la sezione piú rilevante e originale delle liriche ariostesche, non si può trascurare neppure l'importanza della piú melodica esperienza dei *Madrigali*⁴ o di quella di maggior concisione e misura di certi sonetti in cui una piú forte presenza dei modelli petrarcheschi (fino alla ripresa di interi versi del *Canzoniere* come nel caso del primo verso della prima quartina del Sonetto XVII) rafforza gli elementi di eleganza e di idealizzazione della lirica ariostesca senza scompagnarli da un senso piú liberamente e concretamente fantastico-realistico, essenziale alla poesia dell'Ariosto anche quando essa tende di piú al platonismo e all'omaggio spirituale-amoroso, e ne ricava cosí una leggerezza aerea e sensibile che prelude alla grande poesia del poema:

Occhi miei belli, mentre ch'í' vi miro,
per dolcezza inefabil ch'io ne sento,
vola, come falcon ch'ha seco il vento,
la memoria da me d'ogni martíro [...].
(XVII, vv. 1-4)

⁴ Si rilegga almeno il Madrigale VIII.

IV

LE COMMEDIE

L'attività teatrale rappresentò per l'Ariosto un particolare impegno artistico di lunga durata (dal 1507, quando egli compose in prosa la prima commedia, la *Cassaria*, fino alla *Lena* e al rifacimento in versi della *Cassaria* e dei *Suppositi* fra '28 e '31), preparato da un interesse per il teatro che ci riporta addirittura alla fanciullezza e all'adolescenza del poeta quando questi avrebbe composto precocemente una tragedia, *Tisbe*, come già dissi perduta, dedicandosi poi a volgarizzamenti e rimaneggiamenti di commedie di Plauto e Terenzio ed esercitandosi anche come attore¹ e «regista» e organizzatore di spettacoli nelle rappresentazioni teatrali della corte estense: lungo una fruttuosa direzione di attività teatrale che particolarmente a Ferrara aveva costituito, fino dagli ultimi decenni del Quattrocento, un aspetto importante del classicismo umanistico di quella città (divenuta allora la città piú «teatrale» di Italia) e una forma di espressione poetica e culturale fortemente legata alle esigenze di alto divertimento e di decoro estetico della corte e alla sua volontà di rapporto con il pubblico cittadino, su di un piano piú alto di quello delle feste e degli spettacoli sportivi, con cui gli Estensi rispondevano alla loro concezione di un principato mecenatesco, promotore di vita socievole, culturale ed artistica. In tal modo ancora una volta l'Ariosto si mostra tutt'altro che un letterato isolato ed astratto dalla realtà del suo tempo e della sua città, ed anzi la sua opera di artista parte da condizioni ed esigenze vive nella sua società e da una tendenza artistica del suo tempo per inserirvi e svolgervi la sua personale potenzialità poetica e la sua novità di temi e di toni poetici. Ed anzi proprio nelle sue *Commedie* egli ci dà modo di considerare piú facilmente il suo essenziale rapporto tradizione-novità, la sua rivoluzione poco appariscente, mossa dall'interno di una tendenza artistica in atto e condotta innanzi attraverso un tirocinio e un esercizio lungo ed assiduo. E nei confronti dello stesso capolavoro questo filone di esercizio e di espressione teatrale comica ci fa meglio comprendere nella genesi complessa del *Furioso* la preparazione, attraverso l'opera teatrale, di un gusto di intreccio, di scena, di recitazione, di dialogo, di impostazione dell'agire e sin del gestire dei personaggi che tante volte può cogliersi nel poema e che

¹ Sin dagli anni universitari l'Ariosto fece parte di una compagnia teatrale di giovani aristocratici che, nel 1494, si esibì anche a Milano, alla corte di Ludovico il Moro, e che recitava testi classici nella versione del Boiardo.

certo collaborò a rinsaldare, alla base del fluire fantastico del ritmo poetico di quello, la sua capacità di viva ed evidentissima rappresentazione di scene e situazioni².

Le *Commedie* ariostesche appartengono (ed anzi lo iniziano) a quel tipo di commedia «dotta», «erudita», di fronte alla quale già nel primo Cinquecento può contrapporsi la più sanguigna spregiudicatezza realistica di un teatro come quello del Ruzante (per non dire della grandissima *Mandragola*), ma che sostanzialmente costituisce la prima e più importante via di ricostruzione del teatro d'arte, dopo le esili e labili ecloghe drammatiche quattrocentesche o il pedantesco teatro latino umanistico o la fioritura delle sacre rappresentazioni tanto più incerte fra edificazione pia e gusto vivo dell'azione teatrale. E del resto, poiché si accennava al Ruzante, non si dimentichi il fatto che questi conobbe a Ferrara ed apprezzò l'Ariosto uomo e autore di teatro e che nel suo passaggio all'ultima fase della sua produzione, dall'*Anconitana* in poi, contraddistinta da un nuovo equilibrio classicistico, può forse ipotizzarsi proprio la sua maggiore attenzione ai modelli della commedia ariostesca, che ebbero poi tanta efficacia e presenza sin nel teatro comico francese del Cinquecento.

Su quella via l'Ariosto si impegnava, attraverso una serie di commedie che sono insieme esperimenti progressivi di una «imitazione originale» cauta e concreta, appoggiata a modelli dei grandi comici latini, Plauto e Terenzio, variati prima con particolari nuovi di intreccio, di situazione, di battute comiche, di «scherzi», e poi sempre più modificati e rinnovati nel prevalere di situazioni e personaggi che sempre più esprimono sentimenti «moderni», si condizionano nell'atmosfera di una vita quotidiana e reale. Certo una via più cauta e modesta di quella del *Furioso* e un esercizio che conduce ad esiti tanto più modesti di quelli del capolavoro e meno liberi e sciolti di quelli delle *Satire*, ma pure una via sintomatica e un esercizio tutt'altro che indifferente o svalutabile sotto il semplice segno dell'esercitazione letteraria e dell'imitazione.

Di fronte a questa sin dalla prima commedia, la *Cassaria*, l'Ariosto si colloca in una posizione moderata, ma assolutamente non passiva, rifiutando l'estrema conclusione umanistica, scettica su ogni possibilità di novità quando la perfezione era stata una volta per tutte raggiunta dai classici antichi.

Infatti nel prologo in terzine alla prima *Cassaria* in prosa l'Ariosto si preoccuperà di valorizzare la sua ambizione di imitazione originale e di novità nella ripresa di schemi antichi:

² Si pensi almeno, per certe impostazioni di personaggi prima della loro recitazione di lamenti e perorazioni, al modo in cui è introdotto, nel canto X, il lamento di Olimpia che, abbandonata da Bireno, corre al lido marino e sale, come su di un ideale podio, sulla roccia «curva e pendente» sul mare. Il particolare non mancava nell'episodio-base di Arianna nelle *Heroides* ovidiane (cfr. *Heroides*, X, vv. 25-26) e nell'episodio ovidiano di Ino nelle *Metamorfosi* (IV, vv. 525-528), ma l'Ariosto lo evidenzia in maniera tanto più chiaramente rappresentativa e altamente scenica.

Nova comedia v'appresento, piena
di vari giochi che né mai latine
né greche lingue recitano in scena.
Parmi veder che la piú parte incline
a riprenderla, súbito c'ho detto
nova, senza ascoltarne mezzo o fine:
ché tale impresa non li par soggetto
de li moderni ingegni e solo estima
quel che li antiqui han detto esser perfetto.
(vv. 1-9)

E se egli accetta la superiorità delle opere antiche, non manca di ricordare, con il suo gusto piú libero e vivace, la perenne vitalità degli ingegni umani che son pur simili a quegli degli antichi:

È ver che né volgar prosa né rima
ha paragon con prose antique o versi,
né pari è l'eloquenzia a quella prima;
ma l'ingegni non son però diversi
da quel che fur, che ancor per quello Artista
fansi, per cui nel tempo indrieto férsi³.
(vv. 10-15)

Da questa impostazione prudente deriva nella *Cassaria* (1507-1508) e nei *Suppositi* (1508-1509) in prosa (poi piú tardi furono rifatti in versi) una pratica di «imitazione originale», di «variazione» rispetto ai modelli latini soprattutto consistente in un insaporimento nuovo di battute comiche (e spesso apertamente scurrili), di aggiunta di figurine secondarie piú chiaramente realistiche, di particolari di cauta ripresa ambientale moderna, magari di eccessive accennazioni caricaturali, sin nell'uso di gerghi «furbeschi». Con risorse presenti, ad esempio, in questa scena della *Cassaria* (III dell'atto III) in cui il mezzano Lucrano rivela parzialmente la sua personalità cinica bassa e decisa nel contrappunto di battute equivoche con il Trappola (altro personaggio equivoco di un mondo realistico-comico chiuso nella legge di un piccolo e lercio «utile») e con il proprio servo, Furba, che porta l'arricchimento del suo gergo «furbesco»:

Trappola: Dimmi, om da bene.

Lucrano: Tu dimostri⁴ per certo di non esser molto pratico, che m'hai chiamato per un nome che né a me, né a mio padre né ad alcun del sangue mio fu mai piú detto.

Trappola: Perdonami che non t'avevo ben mirato; io mi emenderò. Dimmi, tristo om, d'origine pessima...; ma, per Dio, tu sei quel forse proprio ch'io cerco, o fratello o cugin suo o del suo parentado almeno.

Lucrano: Potrebbe essere: e chi cerchi tu?

³ Si cita dall'edizione delle *Commedie*, a cura di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi, in *Tutte le opere*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1974, vol. IV, p. 4.

⁴ *dimostri*: mostri.

Trappola: Un baro, un pergiuro, uno omicidiale⁵.
Lucrano: Va' piano, che sei per la via di trovarlo: come è il proprio nome?
Trappola: El nome... ha nome... or or l'avevo in bocca, non so che me n'abbi fatto.
Lucrano: O ingiottito⁶, o sputato l'hai.
Trappola: Sputato l'ho forse, ingiottito no; che cibo di tanto fetore non potrei mandare nel stomaco senza vomitarlo poi súbito.
Lucrano: Coglilo adunque de la polvere.
Trappola: Ben tel saprò con tanti contrasegni dimostrare, che non serà bisogno che del proprio nome si cerchi: è bestemmiatore e bugiardo.
Lucrano: Queste son de le appartenenzie al mio esercizio⁷.
Trappola: Ladro, falsamonete, tagliaborse.
Lucrano: È forse tristo guadagno saper giocare de terza⁸?
Trappola: È ruffiano.
Lucrano: La principal de l'arte mia.
Trappola: Reportatore⁹, maldicente, seminatore di scandoli e di zizzanie.
Lucrano: Se noi fussimo in corte di Roma, si potrià dubitare di chi tu cercassi; ma in Metellino non puoi cercare se non di me, sí che 'l mio proprio nome ti vo' ricordare anco: mi chiamo Lucrano¹⁰.
 [...]
Lucrano: Né se potrà perciò questo mercatante da me chiamare ingannato, che, prima che lo ricevessi in casa mia, non gli abbia fatto intendere che ero baro, giuntatore, ladro e pien d'ogni vizio. Se pur s'è voluto poi di me fidare, se n'abbia il danno. Ma ecco il Furba a tempo: si parte il legno questa notte, o quando?
Furba: Non ghiselasti col furbido in berta?
Lucrano: Trucca de bella al mazzo de la lissa, e cantagli se vòl calarsi de brunoro, c'ho il fior in pugno, e comperar vo' il mazzo¹¹.

O si pensi, nei *Suppositi*, ai procedimenti assai piacevoli ed interessanti di certi dialoghi a battute brevissime e a scala contraria di domande e risposte, culminanti in uno scoppio d'ira, come nella scena V dell'atto IV tra Filogono, il vecchio padre siciliano ingannato dal figlio dissipato, e il suo sosia Sanese:

Sanese: Mi dimandi tu, gentiluomo?
Filogono: Vorrei intendere donde tu sia.
Sanese: Siciliano sono, al piacer tuo.
Filogono: Di che terra?
Sanese: Di Catania.
Filogono: Come è el tuo nome?
Sanese: Filogono.

⁵ *omicidiale*: assassino.

⁶ *ingiottito*: inghiottito.

⁷ *appartenenzie al mio esercizio*: qualità del mio mestiere.

⁸ *giocare de terza*: imbrogliare.

⁹ *Reportatore*: spia.

¹⁰ In *Commedie*, ed. cit., pp. 24-25.

¹¹ Ivi, p. 32 (queste ultime battute fanno parte della scena VII del III atto).

Filogono: Che esercizio è il tuo?
Sanese: Mercatante.
Filogono: Che mercanzia hai tu menata qui?
Sanese: Nessuna: ci sono venuto per vedere un mio figliolo che studia in questa terra, e sono piú di dua anni che io non lo vidi.
Filogono: Chi è tuo figliolo?
Sanese: Erostrato.
Filogono: Erostrato è il tuo figliolo?
Sanese: Sí, è!
Filogono: E tu sei Filogono?
Sanese: Sí, sono.
Filogono: E mercatante in Catania?
Sanese: Che bisogno domandare? Non ti direi bugia.
Filogono: Anzi tu dici la bugia, e sei un baro et uno cattivissimo uomo¹².

Né manca nei *Suppositi*, rispetto alla *Cassaria*, già un tentativo di «modernizzare» la commedia svolgendola in Ferrara (laddove la *Cassaria* si svolgeva in Sibari) e di animarla piú realisticamente con macchiette e figurine di tipo locale, come «Caprino un monello pieno di impertinenza e di spirito che l'autore ha saputo cogliere per le vie di Ferrara e ritrarre con somma naturalezza», come disse, con qualche eccesso di generosità, il Carducci¹³.

Ma proprio sulla via di un piú forte realismo e di un piú agevole ritmo di azione in cui l'Ariosto cercava di trasferire (seppure pesantemente) quel ritmo vitale che veniva intanto trovando la sua alta realizzazione poetica nel *Furioso*, la stessa forma della «imitazione originale» vien superando i suoi piú forti limiti nel *Negromante* (fra il 1509 e 1520), in cui campeggia un felice personaggio, il negromante Iachelino, che si avvale della sua presunta arte magica per truffe ed imbrogli canaglieschi, e intorno ad esso si snoda una vicenda comica, realistica, cui corrisponde un dialogare, nutrito di quel caldo senso del quotidiano e dell'umano che sono cosí fondamentali in tutta la poesia ariostesca e che trovano certo una maggiore possibilità di espressione poetica nell'adozione, da parte dell'Ariosto, dell'endecasillabo sdrucchiolo (abbandonata cosí la prosa, che rimase strumento espressivo solo per scopi pratici e piú direttamente epistolari). Con lo sdrucchiolo lo scrittore, mentre voleva riprendere una certa somiglianza con il verso della commedia classica, il trimetro giambico, tendeva a realizzare l'esigenza di una «difficile facilità» parlata, di un dialogato piú ritmico e pur non lontano dalle inflessioni, pause, continuazioni del discorso comune e quotidiano, ricco di possibilità comiche ed ambigue nel suo scorrere un po' claudicante¹⁴.

¹² Ivi, p. 236.

¹³ G. Carducci, *L'Ariosto e le sue prime commedie*, in *Opere*, ed. naz. cit., vol. XIV, p. 47.

¹⁴ Già un critico cinquecentesco, G.B. Pigna (*I romanzi*, Venezia, Valgrisi, 1545, p. 63), lodava l'Ariosto per l'adozione dello sdrucchiolo in commedie «per la natura di che egli fa acquisto nel pigliare una sillaba di piú, che giuso cadere il fa, il che lo fa con un suon languido correre».

E proprio nel dialogo comico-realistico il *Negromante* già avvia (insieme ad un gusto, ad una capacità di migliore organicità, ad una disposizione di avventura piú libera dagli espedienti classici piú comuni) quella superiore conquista di un tono quotidiano e pur non banale, di una espressione comica della realtà piú comune e di una spregiudicata e lieta visione realistica che poi verrà meglio assicurata, approfondita, accordata con elementi coerenti di diagnosi della natura umana, nella *Lena*.

E se piú infelice, e perciò abbandonata dall'autore (per essere completata poi in due versioni diverse da parte del fratello Gabriele e del figlio Virginio), appare la commedia *Gli studenti* (o la *Scolastica*, iniziata nel 1518), la via del realismo e del ritmo comico trova il suo esito piú alto ed armonico appunto nella *Lena*, rappresentata per la prima volta nel 1528, e poi di nuovo rappresentata nel 1529 con l'aggiunta di due scene (la cosiddetta *Lena caudata*).

In questa ultima e maggiore commedia culmina l'attività teatrale dell'Ariosto, e se anche essa non è un vero capolavoro, e manca della luce piú intima e della continua alacrità fantastica della maggiore poesia ariostesca, vi è ben realizzata, con decoro e vivacità, una forma di azione e di dialogo che, a livello minore, e con minore impeto fantastico, pur riprospetta la fondamentale aspirazione ariostesca a rendere il sapore e il movimento della vita, meno insistendo sui procedimenti tradizionali delle agnizioni, degli equivoci, delle soluzioni ad effetto, e piú chiaramente puntando proprio su aspetti della realtà comune e quotidiana e sulla meccanica dei sentimenti umani, entro un piú fuso gusto di colore ambientale.

Sicché ciò che soprattutto si nota in questa commedia è la continuità di un'atmosfera realistica che fonde vicende, personaggi ed ambiente e permette un tipo di dialogo divenuto, rispetto a quello delle commedie precedenti, piú scorrevole e denso, piú «parlato» e ricco di riflessi vivi e coerenti della vita di ogni giorno, in una zona di sentimenti non eccezionali e di particolari comuni, ordinari, pur senza eccedere in puro e semplice colorito di tipo veristico.

Come ben si può vedere, estraendo antologicamente (e dunque con evidente perdita della continuità ed organicità essenziale su cui tanto piú si misura una resa teatrale) un dialogo; come il seguente, in un interno casalingo, fra la protagonista e la sua domestica (atto IV, scena IX):

Menica:
Lena, che vuoi?

Lena:
Piacciati, cara Menica,
di farmi un gran servizio, da dovertene
esser sempre tenuta.

Menica:
Che vuoi?

Lena:

Vuo' mi tu
farlo?

Menica:

Io 'l farò, pur che far sia possibile.

Lena:

Va', madre mia, se m'ami, fin a gli Angeli¹⁵.

Menica:

Ora?

Lena:

Ora sí.

Menica:

Lasciami prima mettere
la cena al fuoco.

Lena:

Non, va' pur, che mettere
io saprò senza te al fuoco una pentola.
Va': come sei dritto la chiesa, piegati
tra l'orto de li Mosti e 'l monasterio;
e va' su al dritto, fin che giungi, al volgerti
a man sinistra, alla contrada dicono
Mirasol, credo. Or va'.

Menica:

Che vi vuoi, domine
ch'io vada a far?

Lena:

Vedi cervello! Informati
quivi (credo sia il terzo uscio) dove abita
la moglie di Pasquin, ch'insegna a leggere
alle fanciulle: Dorotea si nomina.
Va' quivi, e digli: – A te, Dorotea, mandami
la Lena a tôr li ferri suoi da volgere
la seta sopra li rocchetti –; e pregala
che me li mandi, perché mi bisognano.
Or va', Menica cara: donar voglioti
poi tanta tela, che facci una cuffia.

Menica:

La carne è nel catin lavata e in ordine,
non resta se non porla ne la pentola¹⁶.
(vv. 1149-1173)

¹⁵ *a gli Angeli*: alla chiesa di S. Maria degli Angeli, in Ferrara, dove si svolge l'azione.

¹⁶ *Commedie*, ed. cit., pp. 601-602.

Né, d'altra parte, la felicità e l'interesse della commedia si esauriscono nella creazione di questa atmosfera generale. Perché in essa si muove certamente lo svolgimento di un caso di vita, sintomatico per l'acutezza e spregiudicatezza ariostesca entro zone di corruzione e di bassezza morale indagate e rappresentate senza drammaticità e senza sdegni impetuosi, ma non senza la viva capacità di farne risultare la ambigua ed amara comicità.

Sfuggono in questa prospettiva (tanto parziale rispetto a quella del poema) più evanescenti, poco incisivi i personaggi della bontà e della gentilezza (la fanciulla e il suo giovane innamorato), mentre risultano e si rivelano soprattutto nell'efficacia del parlato i personaggi di un mondo «effettuale» mosso da interessi e da istinti bassi e non perciò meno veri e interessanti come Fazio, il vecchio tutore della fanciulla, con la sua passione senile e bassa, e più ancora la figura lucida e risentita della protagonista, la Lena, meretrice e mezzana, e quella del marito Pacifico, sfruttatore cinico, e cinicamente flemmatico, della immorale attività della Lena.

Specie intorno ai contrasti fra Lena e Pacifico, al loro legame di corruzione, al risentimento della donna verso il marito che l'ha spinta e la costringe alla sua vita abietta, la commedia raggiunge alcuni dei suoi momenti più intensi, comici (perché l'Ariosto teatrale evita l'approdo al dramma) – ma insieme sottilmente amari e lucidamente evidenti e concreti.

Si pensi in proposito al dialogo in cui Pacifico ha la sfacciataggine – in un momento in cui l'azione della moglie sembra risolversi in un disastro – di rimproverare a quella la sua vita disonesta e poi, a poco a poco, di fronte alle dure accuse della Lena, si ripara con la sua flemma caratteristica, in una difesa cinica che prende il tono comico di un autocontrollo e di una saggezza calma e dignitosa (scena XI dell'atto V).

E il comico, come dicevo, non sfocia mai nel dramma e l'azione anzi si conclude lietamente con le nozze fra la fanciulla e l'innamorato e la ripresa di rapporti fra il vecchio Fazio e la Lena, dei cui vantaggi economici riprenderà a fruire tranquillamente Pacifico.

Ma il mondo comico ariostesco si è fatto più complesso e originale, si è venuto progressivamente staccando dalla più facile ripresa dei modelli classici, si è creato un linguaggio più parlato e moderno, e così la *Lena* conclude, con un risultato assai interessante, una lunga esperienza artistica che contribuisce ad articolare e ad arricchire la complessa realtà dell'opera ariostesca, e insieme ci stimola a meglio capire, come ho già detto, nello stesso capolavoro del *Furioso* la presenza di una dimensione comica e teatrale, il gusto della scena e del dialogo sin dell'impostazione di recitazione e di mimica di certi suoi personaggi in certi episodi e situazioni.

LE «SATIRE»

Se l'attività lirica si ricollega, nella fase latina, alla stessa prima formazione ed esperienza dello scrittore, dispiegandosi poi, specie nella fase italiana, in un lungo arco di tempo, fra preparazione e accompagnamento dello sviluppo del *Furioso*, e l'attività teatrale comica si svolge pure in un lungo periodo che va dagli anni giovanili fin quasi alla fine della vita del poeta, le *Satire* si collocano entro termini di tempi piú stretti e piú tardi (fra il 1517 e il 1525, dopo la prima edizione del poema – 1516 – e a cavallo fra la seconda e l'apprestamento dell'ultima).

E dunque esse corrispondono ad un tempo di piena maturità e, pure nella loro composizione saltuaria e legata ad occasioni e motivazioni epistolari (tutte sono indirizzate ad un preciso personaggio storico, parente o amico dell'Ariosto), esse organicamente appartengono ad una precisa fase e direzione artistica e tanto piú perciò rifiutano quella valutazione tradizionale che riconosceva sí ad esse accenti di schiettezza umana, magari di felicità poetica, e le poneva al di sopra delle liriche e delle commedie, come certo esse meritano, ma le privava di una vera, consapevole destinazione e impostazione artistica considerandole solo come un vivace documento autobiografico, uno sfogo immediato e scarsamente elaborato di umori e di sentimenti dell'uomo Ariosto.

Viceversa deve essere chiarito anzitutto (come io feci già in un commento ariostesco pubblicato dall'editore Sansoni nel 1942 e poi piú decisamente precisai in un saggio uscito su «Belfagor» nel 1946, raccolto nel volume *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, uscito presso l'editore D'Anna nel 1947) che le *Satire* sono ben piú di un documento autobiografico; sono un'opera decisamente artistica, sono il frutto non di un facile abbandono epistolare alla confessione e alla testimonianza autobiografica, ma di un consapevole ed ispirato impegno artistico maturo già rafforzato dalla composizione della prima redazione del poema, dall'esercizio in pieno sviluppo dell'attività lirica e teatrale.

Non si scambi grossolanamente la facilità e spontaneità incantevole del tono medio e discorsivo delle *Satire* con una prosaicità dovuta ad intenzioni pratiche, epistolari, e al semplice gusto di un raccontarsi e confidarsi fuori di ogni volontà di poesia e di arte, in una specie di cronaca autobiografica, sdegnata e sorridente, casualmente ravvivata da tocchi quasi involontari della mano del grande poeta.

Quella «facilità» è in effetti una «difficile facilità», quella «cronaca» è in effetti una «cronaca poetica», quei tocchi e quadri più facilmente riconosciuti come poetici sono in effetti le punte più evidenti di tutta un'organica tensione ispirativa indirizzata coerentemente a fini artistici, quel tono medio discorsivo confidenziale e libero è in effetti il frutto alto di una «poetica» che, entro la varietà e articolazione delle direzioni espressive ariostesche, mirava appunto alla realizzazione di un tono poetico «medio», antiretorico e antieroico e pur non prosastico, capace di passare dal realistico al fiabesco, dall'ironico all'appassionato, sempre tenendosi ad una base media volutamente minore, ad una voce affabile, schietta, «naturale».

Né ciò deve d'altra parte risolversi nell'idea altrettanto sbagliata di una impresa preziosamente e sterilmente «letteraria» (nel senso peggiorativo di questa, spesso ambigua, parola), in un calcolo aridamente sperimentalistico, ché quella stessa cosciente direzione artistica scaturiva, coerente ed organica, da un'intima esigenza espressiva, dalla necessità ariostesca di dar vita artistica ad una matura considerazione e presa di coscienza della propria condizione personale e umana, del senso intimo amaro e insieme antidrammatico e antiretorico della propria vicenda, della validità delle proprie convinzioni, preferenze, scelte vitali nel contesto di una società, di un tempo, della comune condizione umana.

Sicché la stessa scelta della forma epistolare – mentre serve ad inserire più concretamente in una realtà socievole, in una corrispondenza con vive persone del tempo e di una cerchia di amicizia e di rapporti affettuosi effettivi, la rappresentazione di vicende e di atteggiamenti dell'uomo-poeta – riprende anche l'esempio autorevole e congeniale dei *Sermones* di Orazio nella loro direzione artisticamente discorsiva e nel loro mobile passaggio da punte più severe e caustiche a slarghi più sorridenti e scherzosi, ma accentuando, rispetto al modello classico, il gusto più personale di una poesia che traduce il ritmo più elementare della vita, e il sapore più schietto di cose e sentimenti comuni, i modi semplici e pur mai volgari di un'esperienza umana senza convenzioni e falsificazioni retoriche, centralmente persuasa di certi valori essenziali¹.

Quante volte nelle *Satire* si coglie così, nel tessuto di un discorso poetico affabile e medio, questo sapore delle cose schiette e concrete come schietto e concreto è il loro riferimento a quel mondo di gusti sobri, di preferenze per una vita tranquilla e raccolta, convinta, per esperienza fatta, della inutilità delle preoccupazioni ambiziose e dell'ossequio a convenzioni scomode e vane! Come particolarmente può farsi nel caso di precise terzine in cui

¹ Le *Satire* vennero pubblicate solo nel 1534, dopo la morte dell'autore, in un'edizione clandestina (opera di Francesco Rosso da Valenza a Ferrara) e poi nel 1550 a Venezia presso l'editore Giolito de' Ferrari, a cura di A.F. Doni. Vennero poi messe all'Indice (per ragioni moralistiche, per gli accenni irriverenti a papi e prelati) e solo nel Settecento vennero nuovamente pubblicate integralmente.

cose e sentimenti si fondono in un tono di realismo poetico, pacato e denso. Si pensi alla terzina (vv. 25-27) della Satira al fratello Galasso (la II), in cui l'Ariosto chiede al fratello, a Roma (dove egli andrà per ottenere il riconoscimento di un beneficio ecclesiastico necessario alla sua condizione economica non brillante), l'apprestamento di un alloggio modesto e comodo, provvisto, senza inutili lussi, di essenziali elementi di «conforto» e di un cuoco non raffinato:

Provedimi di legna secche e buone;
di chi cucini, pur così a la grossa,
un poco di vaccina o di montone.

O si pensi, sul piano compositivo di un intero componimento, alla Satira diretta ad Alessandro Ariosto e Ludovico da Bagno (la I) che, incentrata nella giustificazione del suo mancato viaggio in Ungheria al seguito del cardinale Ippolito, si allarga nella rappresentazione delle sue abitudini ed esigenze di quiete, di pacata fruizione di agi essenziali e semplici, di vicinanza alla donna amata nell'amata città, delle sue care consuetudini e delle sue alte fantasie poetiche. Mentre intorno a questo centro fondamentale di tono si intrecciano, con sobria misura ed effetto di contrasti, accentuazioni e smorzamenti abilissimi, più energiche espressioni di rammarico sulla sua sorte non amata di cortigiano per necessità economiche

(Io, per la mala servitute mia,
non ho dal Cardinale ancora tanto
ch'io possa fare in corte l'osteria²),
(vv. 85-87)

esaurienti ed efficacissime impostazioni di macchiette satiriche (come quella del cortigiano timido che alla mensa del suo signore non osa esprimere a parole, come altri fanno, il suo consenso a ciò che il potente va dicendo, ma supplisce con la radiosa e servile espressione del volto:

e chi non ha per umiltà ardimento
la bocca aprir, con tutto il viso applaude
e par che voglia dir: anch'io consento),
(vv. 16-18)

sintetiche e mosse rappresentazioni, fra comiche e profondamente serie, di se stesso e della propria prefigurata situazione infelice nella lontana corte ungherese, dove tutto, fin dagli elementi più materiali del clima e del cibo, insopportabili per la sua delicata struttura fisica, contribuirebbe a renderlo irritabile, a privarlo del suo equilibrio e della sua cordialità:

² Cfr. *Satire*, ed. cit., p. 15.

Io mi riduco al pane; e quindi freme
la colera; cagion che a li duì motti
gli amici et io siamo a contesa insieme.
(vv. 79-81)

Sicché, affondando l'indagine al centro animatore delle *Satire*, la stessa comicità e la serena ironia con cui l'Ariosto considera anche se stesso non sono fine a se stesse e contribuiscono a far rilevare il fondo serio e convinto di questa poesia, che tende a svuotare di ogni retorica e di ogni convenzionalità interessata ed ipocrita i movimenti degli uomini, il meccanismo delle azioni umane, e ad opporre a quelle una saggezza fatta di esperienze e di disillusa conoscenza degli altri e di se stesso e dunque frutto di una maturità che ha ormai sperimentato le dimensioni tutt'altro che incomunicabili della realtà e della fantasia ed è capace di prese di posizioni fondamentali per una visione della vita profonda e insieme non titanica e «superomistica».

Basti in proposito ricordare ancora i versi già citati ed essenziali della Satira IV (vv. 40-42), che esprimono la profonda antipatia dell'Ariosto per ogni astratto moralismo e puritanesimo ipocrita e velleitario:

Tu forte e saggio, che a tua posta muovi
questi affetti da te, che in noi nascendo
natura affige con sí saldi chiovi!

Questa schiettezza e sincerità profonda nel riconoscere la natura umana e le sue passioni istintive e necessarie è pari alla schiettezza e concretezza della rappresentazione della realtà nelle *Satire*, siano le «cose» più elementari e fisiche, siano i paesaggi sobri e senza decorazione e pur insieme civilissimi e supremamente armoniosi (come nel ricordo della gioventù poetica e del soggiorno nella villa del Mauriziano vicino a Reggio:

non mi si può de la memoria tòrre
le vigne e i solchi del fecondo Iaco
la valle e il colle e la ben posta tòrre).
(vv. 124-126)

Su questo fondo di concretezza, di esperienza, di saggezza non libresca ed astratta, hanno radice organica e coerente i liberi toni satirici, comici, fiabeschi che arricchiscono le *Satire* e ne fanno un'opera poetica validissima, che tanto ci dice dell'animo ariostesco e tanto insieme ci dimostra la complessità delle sue disposizioni poetiche e delle sue capacità artistiche, rifiutando un valore solo documentario e quello di un divertimento superficiale e leggero. In questo essenziale tono «medio» poetico in cui il contatto fra realtà e fantasia è più evidente ed aperto, ha poi, come dicevo, fondamentale importanza il passaggio dalle parti più di vicenda vissuta e di felicissima rappresentazione di scene ironiche e comiche legate ad esperienze concrete

e valide per l'acquisto di una saggezza matura, a quei geniali apologhi fiabeschi, attinti ad una saggezza piú popolare, anche se spesso sorretti da esempi letterari, che risolvono in un tono piú fantastico, leggero, musicale, il senso dell'esperienza vissuta e ricavata dalle vicende rappresentate.

Sarà il caso della Satira V, al cugino Malaguzzi per un suo eventuale matrimonio, nella quale la satira sulla vanità delle, pur amatissime, donne e sui pericoli del matrimonio, con le sue occasioni di gelosia e con l'assurdità di questa (qualora manchi l'onestà della donna), si risolve nell'apologo malizioso e spregiudicato dell'anello miracoloso che assicura della fedeltà della moglie: apologo che in toni fiabeschi e flautati, sorridenti e pausati trasfigura, senza disperderla, la realtà in fantasia e musicale levità, in uno «scherzo» musicale senza volgarità e soffuso di un geniale sorriso.

O sarà, ancor meglio, il caso della Satira III che narra al fratello Galasso lo sfortunato viaggio a Roma e la visita del nuovo papa, Leone X, nella vana speranza di averne aiuti concreti, e che per due volte passa dalla vicenda narrata con tanto misurata efficacia (al centro la visita al papa, il bacio che questi dà al vecchio amico su «le gote ambe» dopo essersi, con solenne e comica gravità e lentezza, piegato verso di lui: «piegossi a me da la beata sede»; e poi il ritorno del povero gabbato poeta, pieno di speranze e illusioni, attraverso Roma sotto la pioggia) alla risoluzione piú musicale e fiabesca degli apologhi. Prima quello della misera gazza che morirà di sete se attenderà il suo turno alla fonte, durante la siccità, quando il padrone, che pur tanto l'amava nei tempi facili, ora le preferisce tutti gli altri animali piú utili (così come avverrà al poeta se attenderà la grazia del papa che deve ora beneficiare anzitutto i parenti e tutti quelli che gli sono stati e gli saranno utili). Poi, su di un tono piú libero e incantevole, alla fine della satira, quello della luna e degli sciocchi paesani che, vedendola come posata sul monte vicino, credono di poterla mettere in un sacco e così si affaticano invano a salire sul monte per poi accorgersi, una volta giunti alla cima, che la luna bramata è sempre piú lontana nel cielo.

Nel tempo ch'era nuovo il mondo ancora
e che inesperta era la gente prima
e non eran l'astuzie che son ora,
a piè d'un alto monte, la cui cima
parea toccassi il cielo, un popul, quale
non so mostrar, vivea ne la val ima;
che piú volte osservando la ineguale
luna, or con corna or senza, or piena or scema,
girar il cielo al corso naturale;
e credendo poter da la suprema
parte del monte giungervi e vederla
come si accresca e come in sé si prema;
chi con canestro e chi con sacco per la
montagna cominciar correr in su,

ingordi tutti a gara di volerla.

Vedendo poi non esser giunti piú vicini a lei, cadeano a terra lassi, bramando invan d'esser rimasi giú.

Quei ch'alti li vedean dai poggi bassi, credendo che toccassero la luna, dietro venian con frettolosi passi.

(vv. 208-228)

Tutto vi è insieme concreto e fantastico, tutto vi è perfettamente dosato e ritmato fino all'esito della caduta a terra dei poveri sciocchi delusi, accentuato dalle stesse rime tronche in *ú*, dalla prospettiva quasi cinematografica dal basso in alto, e dunque con l'evidente impiego di risorse artistiche e non in un semplice narrare prosastico e sciatto.

E se la prima molla autobiografica (ma vita e poesia non sono cosí oposte e incompatibili fra loro come vorrebbero certe estetiche troppo tese a considerare la poesia come un *raptus* mistico e un miracoloso, inconsapevole affiorare sulla pagina di elementi sovrumani o magici) delle *Satire* fu certo il brusco movimento di rottura e di crisi provocato dalla difficile vicenda della partenza del cardinale Ippolito per l'Ungheria (quando l'Ariosto meglio vide la precarietà della sua situazione cortigiana non assicurata dalle sue alte prestazioni letterarie e visse indubbiamente un momento di sconforto, di amarezza, di sdegno, di protesta che importava un'approfondita diagnosi della sua condizione, della condizione della vita di corte³, e in genere della vita umana in cui il giusto è esposto a difficoltà e pericoli incessanti), va pur detto che tale momento di crisi e di pessimismo non esaurisce di per sé la realtà del mondo interiore ariostesco che si esprime nelle *Satire* e si riflette nella terza redazione del poema (come poi meglio vedremo). La saggezza, la volontà di vita e di armonia, il bisogno di fruizione ed espressione di valori consistenti e naturali si caleranno piú nell'intimo dell'esperienza privata, in una gelosa difesa della propria libertà, ma non mancheranno di reagire, entro le stesse mosse ironiche e satiriche, ad una definitiva posizione pessimistica e disgustata. La spregiudicata, disillusa ed esperta tolleranza, nella coscienza dei limiti umani, che si colora di note piú aspre e polemiche, porta anzi come ad una maggiore saggezza che non recide mai i vincoli del singolo con gli altri uomini e i suoi doveri verso la società in cui vive, che non lo spinge a chiudersi in un'assoluta misantropia o a salvarsi nell'appello mistico ad una superiore realtà trascendente.

Cosí, se le *Satire* possono aiutarci a capire la natura non facilmente armonica o idillica-ottimistica dell'Ariosto verificabili anche nei particolari caratteri della stessa consonanza con elementi e procedimenti satirici dei classici

³ Si pensi ancora agli amari accenni alla vita di corte presenti nello stesso *Furioso*: il che non escluse la sua assidua volontà di encomio degli Este e non abolí la sua convinzione nella bontà di un ordine civile incontrato nei regimi principeschi, magari rivista con la nostalgia dei tempi tardoquattrocenteschi, precedenti alla crisi generale italiana.

e con la fierezza e protesta morale dantesca⁴, esse debbono pure, con la loro intera, compiuta realtà, farci capire insieme la più generale natura dell'uomo e della sua esperienza mai portata all'eccesso e al semplice «no», e quella della sua poesia tesa a riequilibrarsi e ad armonizzarsi. Come appunto avviene nelle *Satire* proprio nel percorso costruttivo delle loro singole unità, proprio nell'alleggerimento degli apologhi e favole, proprio nel loro tono medio antiretorico, antieroico, ironico ed autoironico e pur non tale da costituire una deformazione grottesca e avvilita del poeta stesso e della vita umana.

Né si trascuri infine il fatto che, anche nella direzione del rapporto fra l'Ariosto e le offerte ed esigenze della letteratura del suo tempo, le originalissime *Satire* rappresentano un'altra delle conferme del classicismo moderno ariostesco, del modo del suo operare inventivo e originale entro il tessuto di una tradizione. Infatti la «satira» (e si noti che questo parlare di «genere» implica il riconoscimento storico di un atteggiamento cinquecentesco inevitabilmente calcolabile in una storia di cultura letteraria, in una storia di poetica entro cui non si può ignorare come gli artisti di quell'epoca sentissero vivo il genere e vi cercassero una particolare tradizione, superandola se geniali, ma comunque tenendone il massimo conto) ci porta, come il teatro, ad indicare la novità ariostesca in un campo stilistico, nel classicismo volgare che vuol superare i tentativi più alessandrini e popolareggianti della letteratura quattrocentesca, e ci porta insieme a sottolineare la sua adesione a motivi letterari, a forme, a strutture espressive che si venivano concretando in quell'inizio di secolo. È noto che dopo un esercizio medioevale di satira latina e volgare (Orazio era apparso soprattutto come «Orazio satiro»), antifemminile, antifratesca, antimperiale, o sentenziosa e profetica, nel Quattrocento un più diretto contatto con i latini, Giovenale e Persio principalmente, aveva convalidato su di un piano più tecnico (le imitazioni furono abbondanti anche in latino nella vicinanza maggiore possibile con i modelli umanisticamente riportati a modelli di vita solo attraverso la perfezione formale: così il ferrarese Tito Vespasiano Strozzi nel suo *Sermonum liber*) la tradizionale predilezione per un discorso poetico capace di ottenere un particolare tono medio entro una suggestione generale di toni vari, tra burleschi e violenti, tra familiari e moraleggianti. Mentre per opera di poeti oscuri e prosastici la terzina veniva ripetutamente adibita a canzoni morali, a satire, a capitoli (Vinciguerra, Sasso, Sommariva, Accolti), che l'Ariosto dové risentire, specie nell'ambiente ferrarese in cui operava il Pistoia, riallacciando un'esperienza più popolare e burlesca con la tradizione oraziana,

⁴ Nello stesso uso della terzina dantesca l'Ariosto delle *Satire* mostra la sua volontà di consonanza e dissimilazione con certa moralità ed energia dantesca, da tener ben presente, ma poi non da esagerare, perdendo di vista le consonanze con la saggezza oraziana e con il modo discorsivo-poetico del poeta latino «ora familiare, ora solenne, mobile e vario, mordace e severo», con la sua «affettazione di trascuraggine e alle volte di parlata volgare», come disse Concetto Marchesi.

e creandosi uno strumento adatto alla sua saggezza poetica, al suo gusto di esperienza vitale e di agio letterario.

Infine dovrà ancora confermarsi come le *Satire*, piú ancora delle altre opere «minori», ci avvicinino – su di un piano meno intensamente ispirato ed alto, e pur certo piú sicuro e poetico rispetto a commedie e liriche – a caratteri centrali del poema e, soprattutto per il passaggio agevole da realtà a trasfigurazione di essa, da naturale a fantastico, per la loro ricca e poetica offerta di una concretezza e di un'esperienza lievitata di fantasia che è idealmente alla base del narrare poetico del *Furioso*.

PARTE SECONDA: IL CAPOLAVORO

I

IL PROBLEMA CRITICO DEL «FURIOSO»

Al centro della tensione poetica dell'Ariosto, di cui abbiamo considerato finora le direzioni espressive della esperienza lirica, teatrale, satirica, si trova l'imponente creazione del poema cavalleresco e romanzesco in ottave, l'*Orlando Furioso*¹, il capolavoro dell'Ariosto e insieme il capolavoro della poesia rinascimentale.

Già tra il 1500 e il 1504 l'Ariosto aveva iniziato un capitolo in terzine d'argomento epico (la guerra tra Filippo IV il Bello di Francia e Edoardo I d'Inghilterra) legato alla volontà cortigiana di esaltare Obizzo da Este, antenato dei suoi signori. Ma quel tentativo di epica tutta seria fu abbandonato dopo circa duecento versi, e solo nel 1507 abbiamo, da una lettera di Isabella d'Este-Gonzaga al fratello cardinale Ippolito, la prima notizia sicura della ideazione ormai completa del *Furioso*, di cui il poeta narrò il contenuto alla marchesa di Mantova, presso cui si era recato a felicitarsi per la nascita del figlio Federico, e che ebbe a passare così «dui giorni non *solum* senza fastidio, ma *cum* piacere grandissimo». Nel 1509 la prima stesura del poema in quaranta canti doveva essere terminata, anche se la sua pubblicazione avvenne solo nel 1516 (22 aprile, per i tipi di Giovanni Mazzocco di Bondeno) e ancora nel 1512 l'Ariosto scrivendo al marchese di Mantova parlava del suo libro come ancora non «limato né fornito».

Ma già nel 1519 il poeta annunciava all'Equicola di aver cominciato a fare «un poco di giunta» al poema, che veniva ripubblicato in una seconda edizione nel 1521 (dal tipografo Giovan Battista de la Pigna, milanese), mentre la terza edizione, accresciuta di ben sei canti e completamente riveduta nella lingua e nello stile, usciva nel 1532 (presso Francesco Rosso da Valenza), e già subito dopo di essa l'instancabile e insoddisfatto poeta pensava di fare ancora altre aggiunte e revisioni.

Notizie queste che ben documentano il carattere di un impegno lunghissimo, assiduo, che coincide con la maturità e la senilità del poeta sino

¹ Il titolo dell'opera, oltre che un richiamo al poema del Boiardo, l'*Orlando innamorato*, da cui veniva ripresa l'azione, costituisce anche una ripresa di titoli di tragedie classiche, quali l'*Erakles mainomenos* (Ercole impazzito) di Euripide, e soprattutto l'*Hercules furens* (proprio «furioso») di Seneca.

agli ultimi giorni della sua vita, di cui il poema aveva assorbito le forze piú intime e profonde, in anni che insieme corrispondono allo svolgimento piú intenso del Rinascimento nella sua forza piú matura e fervida e prima della codificazione dell'aristotelismo, prima dell'assoluto predominio spagnolo, prima del rinchiudersi dell'Italia su se stessa col Concilio di Trento e la Controriforma.

A rendersi meglio conto della grandezza e della complessità della poesia ariostesca nella espressione suprema dell'*Orlando Furioso*, giova una rapida delineaione della critica che nel corso dei secoli si è applicata a intendere e valutare quello che è il capolavoro poetico del Rinascimento e insieme una delle opere piú grandi e piú geniali della poesia di ogni tempo; e che, perciò, ha costituito uno dei problemi critici piú ardui e difficili, e tuttora, malgrado la mole degli studi e delle interpretazioni, ben aperto e singolarmente vivo, affascinante, bisognoso di nuovi approfondimenti.

Difficoltà che deriva (si pensi al caso in qualche modo analogo del grandissimo Mozart) dalla stessa varietà e complessità di toni e motivi del *Furioso*, dalla apparente mancanza in esso di un «messaggio» esplicito, di ordine intellettuale e contenutistico, dalla perfezione stessa della sua totale resa artistica che poté provocare a volte opposte ammirazioni su di un piano di semplice godimento o dubbi ed esitazioni sulla sua «miracolosa» bellezza alla luce di opere piú scopertamente impegnate in prospettive storiche, ideali, morali tanto piú facilmente individuabili.

Piena ed entusiastica fu l'adesione al *Furioso* da parte del Cinquecento rinascimentale, che vi ritrovava potenziate fantasticamente le sue esigenze di bellezza e di armonia estetica e linguistica, di platonismo e di realismo, di unità libera e varia, di suprema evidenza figurativa.

Et pinge una cosa cosí bene
che ti pare d'averla avanti gli occhi²,

dirà il Doni, insistendo proprio sulla naturalezza e sull'evidenza di rappresentazione dell'Ariosto.

Trasparisce, alla lettura delle osservazioni critiche dei contemporanei, al di là di generiche formule ammirative, una larga consapevolezza dell'ordine interno del poema, una viva comprensione per la sua ricchezza di esperienza sentimentale e di vita degli affetti – senza quell'eccessiva insistenza sulla coerenza drammatica dei personaggi su cui punterà piú tardi parte della critica –, un'attenzione sicura alla «piacevolezza» dell'opera, strettamente congiunta con saggezza ed esperienza, e mai declinante a comicità fine a se stessa.

E mentre il *Furioso* si diffondeva rapidamente dalle corti al popolo (sul doppio piano di edizioni sontuose e preziose e di edizioni popolari economiche), entro il mutare del gusto e della civiltà del secondo Cinquecento esso fu

² Nel capitolo attribuito al Doni nelle *Rime piacevoli del Ruscelli*, Vicenza, Barezzi, 1603.

l'opera piú accanitamente difesa dai continuatori della linea rinascimentale e dai cruscanti, i quali ultimi vedevano in esso, regolarizzandone eccessivamente i vari aspetti, un modello di perfezione formale e linguistica, contro le critiche dell'aristotelismo che gli rimproverava la mancanza di unità e contro il Tasso, che col suo poema aveva creato una dimensione assolutamente diversa, aderente ad una civiltà già tanto lontana da quella che aveva visto sbocciare il capolavoro ariostesco. Tra i continuatori della linea rinascimentale nell'ammirazione per il *Furioso*, tra la fine del secolo e il Seicento, particolare rilievo ebbe il grande Galileo, affascinato dalla trama di acuta intelligenza che regge la libertà della fantasia ariostesca, dal rigore e dal calcolo che l'Ariosto adibiva alla sua costruzione pur così naturale, concreta, contrapposta dal grande scienziato, con sicura scelta di gusto, anche se con eccesso di pregiudiziale in vigore polemico, all'«artificiosità» della poesia del Tasso.

Ma la sempre crescente fortuna della *Gerusalemme Liberata* e il pieno trionfo del moralismo della Controriforma, con la modificazione del gusto in senso ormai pienamente barocco, finiranno per segnare, nel Seicento, una significativa limitazione o condanna del poema ariostesco per la sua presunta immoralità, irreligiosità, disorganicità, mancanza di «decoro» e di solennità, con punte curiose di ipercritica pedantesca e cavillosa (che non escludeva magari, in alcuni, un accostamento ad una valutazione positiva di certi elementi «affettuosi» e «patetici»).

L'amore per il *Furioso* riprende invece nel Settecento, che offre le prime piú concrete formulazioni critiche riconoscendo e accentuando nel poema ariostesco il fondo di esperienza e di naturalezza umana, il suo spregiudicato spirito di libertà intellettuale, l'unione del «credibile» e del «mirabile», della «lieta follia» e della saggezza senza moralismo, la sua spontaneità e inventività inesauribile.

Varie le fasi e le giustificazioni di questo amore settecentesco per il *Furioso*: incontro di estro e di lucidità intellettuale, di sorriso spregiudicato, di agilità musicale e di evidenza figurativa nel periodo «rococò» e illuministico; libertà fantastica, impeto creativo al di là di ogni soggezione a regole nel preromanticismo. Così da una parte si può cominciare col ricordare la valutazione fortemente positiva di Gian Vincenzo Gravina, che sottolineava soprattutto la spontaneità e la grazia nativa del poema. E poi, l'acuta intuizione critica di Antonio Conti precorritrice delle piú feconde formule moderne riguardo alla fusione di «naturale» e di «meraviglioso», anche se per altri rispetti troppo legata ai limiti di una poetica classicistica: «Impareggiabile è il suo poema per la facilità, eleganza e soavità del verso, sia per la varietà e verità de' costumi introdottici, sia per la novità dell'invenzione, in cui *con arte fnissima accoppia il verisimile col meraviglioso*, in modo che tesse un incanto che non dà tempo di riflettere alla menzogna poetica»³. Né andrà

³ A. Conti, *Discorso sopra la italiana poesia*, in *Prose e poesie*, Venezia, Pasquali, 1756, vol. II, p. 234.

scordato il forte amore che per il *Furioso* mostrò Voltaire, che da un primo insoddisfacente giudizio passò ad un più forte riconoscimento della poesia ariostesca nel *Dictionnaire philosophique* del 1771 («sublime et plaisant», capace di esprimere le cose più sublimi senza sforzo è per lui l'Ariosto).

D'altra parte, nella fase preromantica del Settecento, particolare rilievo ha l'adesione entusiastica del Baretti, magari legata ad una pericolosa insistenza su di una ispirazione senza controllo, sulla immedesimazione del poeta col suo fantasma, con la situazione poetica, ma altamente cosciente della grandezza eccezionale dell'arte ariostesca (dice dell'*Orlando* che «non dovrebbe esser letto che da quelli, i quali hanno fatto qualche cosa di grande a pro della patria, per premio e ricompensa loro»⁴). È ancora il grandissimo Goethe sentí, con significativa consonanza, la vastità e la varietà umana e poetica del mondo ariostesco, nella sua nativa grazia sorridente, nella sua gioiosa libertà fantastica, nella sua spontaneità ricca di valore umano, descrivendolo appassionatamente nella IV scena del I atto del suo *Tasso* (1790).

Agli inizi dell'Ottocento quel grande critico che fu Ugo Foscolo, nel suo *Saggio sui poemi narrativi e romanzeschi italiani*, riprese e rilanciò spunti ed intuizioni settecentesche in una geniale comprensione dell'ordine profondo e libero del poema («nell'istante medesimo che la narrazione di un'avventura ci scorre innanzi come un torrente, questo diventa secco ad un tratto, e subito dopo udiamo il mormorio di ruscelli di cui avevamo smarrito il corso, desiderando pur sempre di tornare a trovarlo»⁵) e della singolare natura del mondo poetico ariostesco in cui le cose più irreali sono rappresentate «come se fossero creazioni fantastiche veramente della natura»⁶ (con una ripresa generale delle intuizioni del Conti su di un piano critico più sicuro e in un momento storico più propizio ad una vera valorizzazione dell'accordo creativo natura-fantasia). Mentre egli sapeva dare anche, nella *Notizia intorno a Didimo Chierico*, una vivissima immagine poetica della sua comprensione della poesia ariostesca, scrivendo a proposito di quel personaggio autobiografico: «Avea non so quali controversie con l'Ariosto, ma le ventilava da sé; e un giorno mostrandomi dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea sulla spiaggia, esclamò: così vien poetando l'Ariosto!»⁷.

La viva considerazione del Foscolo si approfondiva, in epoca romantica, mediante una nuova attenzione storico-filosofica al rapporto tra il *Furioso* e il Rinascimento, alla luce di un processo storico-ideale, in cui andava compreso il valore dell'«ironia» ariostesca: motivo questo particolarmente

⁴ G. Baretti, *Frusta letteraria*, a cura di Piccioni, Bari, Laterza, 1932, vol. II, p. 185.

⁵ In *Opere*, ed. naz., vol. XI. *Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, t. II, pp. 122-125 nell'originale in inglese; la traduzione italiana da cui cito è nella precedente edizione delle *Opere*, a cura di F.S. Orlandini e E. Mayer, Firenze, Le Monnier, 1940, vol. X, pp. 183-184.

⁶ *Opere*, ed. naz. cit., vol. XI, p. 122.

⁷ In *Opere*, ed. naz., vol. V. *Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 181.

approfondito dall'idealismo tedesco, anche se col pericolo di formulazioni schematiche e sociologiche, astraenti da una lettura viva e puntuale. Così Hegel individuava nell'«ironia» ariostesca il dato della «dissoluzione della cavalleria» medievale nella nuova coscienza rinascimentale: dissoluzione che diventava il motivo storico accomunante in fasi successive Ariosto, Cervantes e Shakespeare.

Con una piú viva adesione, romanticamente atteggiata nello sviluppo di una storia ideale della nazione italiana, Vincenzo Gioberti riecheggiava poi gli spunti hegeliani in un discorso pieno e maturo, ricco di fermenti e di spiegate intuizioni, individuando nel *Furioso* l'affermazione potente del mondo sensibile («poeta della fisica» l'Ariosto, come Dante era stato «poeta della metafisica»), di una libertà sciolta da ogni legge positiva estrinseca, come viva sostanza presente al fondo del liberissimo spaziare del poeta in un mondo aperto e sconfinato, nelle coordinate di una «geografia» vastissima e pur reale, e del suo stesso atteggiamento di fronte alla cavalleria, ironizzata in quanto aveva di rigido e di medievale, amata e vagheggiata per la sua allusione di libertà e di avventura. «Ironia» e amore per la cavalleria sono per il Gioberti uniti «perché questi elementi rampollavano da un oggetto unico, cioè dal tipo cavalleresco ridevole in quanto manca di condegno scopo, bello e attrattivo in quanto abbonda di forza, di spirito, ed è sprigionato dalla prosaica realtà della vita odierna sí che nasce quella fusione intima dei due componenti, quella armonia e lucidità di concetti, quella fluttuazione dilettevole fra la gravità e il riso, che si risolve per chi legge in un'impressione di gioia pacata e sorridente, per chi scrive in un'ironia dolce, arguta, sarcastica, leggiadramente maliziosa»⁸.

La sintesi piú alta della critica ariostesca dell'età romantica fu quella di Francesco De Sanctis, maturata attraverso lunghe meditazioni sul poema, di cui abbiamo prova nello schema di alcune lezioni tenute nella scuola napoletana prima del '48 e nel *Saggio sulla poesia cavalleresca*, frutto delle lezioni zurighesi del '58, e realizzata nel bellissimo capitolo dedicato al *Furioso* nella *Storia della letteratura italiana*. In questo capitolo egli partiva dal sentimento della piena storicità del poema, che era la conquista piú sicura della critica romantica. La sua visione moralistica della civiltà del Rinascimento gli impediva però una valutazione totalmente positiva dell'umanità del capolavoro (e lo allontanava cosí dall'accertamento del sostrato di affetti e di sentimenti in esso presente, su cui pure egli aveva insistito nelle lezioni zurighesi del '58, fino alla famosa esclamazione: «Sentite quanto cuore aveva l'Ariosto!»⁹ a proposito dell'episodio della morte di Zerbino); e la contraddizione tra la sua viva coscienza della grandezza dell'opera e quella impostazio-

⁸ V. Gioberti, *Del primato morale e civile degli italiani*, Torino, UTET, 1920, vol. III, pp. 30-31.

⁹ In *Opere*, a cura di C. Muscetta, vol. VII, a cura di N. Borsellino, Torino, Einaudi, 1965, p. 187.

ne moralistica («Questo mondo, dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia, e non sentimento della natura, e non onore e non amore [...]»¹⁰) lo spingeva alla assai pericolosa formula dell'«arte per l'arte», fino a fare dell'Ariosto un puro artista, privo di forti contenuti sentimentali, piú «artista» che «poeta». E d'altra parte, per cogliere piú a fondo l'essenza di quella poesia cosí grande e cosí difficile nella sua apparente semplicità, al di là dell'insistenza sull'«ironia» e sul «riso» ariostesco come testimonianza dell'intelligenza superiore del secolo, egli sviluppò ancora largamente il motivo critico della assoluta «obiettività» di quell'arte, della sua perfetta aderenza alla naturalezza degli oggetti, delle cose.

Nonostante i pericoli che queste formulazioni desanctisiane presentavano, esse rimasero per lungo tempo le enunciazioni piú valide e piú avanzate della critica ariostesca. L'età positivista infatti, con la sua piatta aderenza ai fatti materiali e con la sua incapacità di sintesi storica, doveva limitarsi a ricerche erudite o a ripetizioni di luoghi comuni della critica precedente. Assai famoso è, tra i saggi di questo periodo, il libro del Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, ricerca minutissima e utilissima ma assurda nelle sue conclusioni: inferiorità del *Furioso* rispetto all'*Innamorato* del Boiardo (considerato come culmine del puro genere cavalleresco), appunto per una scarsa capacità di invenzione di fatti e di trame esterne mostrata dall'Ariosto. Conclusioni assurde che anche allora trovarono precise e sensate obiezioni da parte del Carducci e del Cesareo.

Toccò al Croce il compito di riprendere le posizioni desanctisiane e di farne il punto di partenza per una nuova fase della critica ariostesca, puntando con maggior decisione sulla individuale originalità del poeta e sulla serietà e solidità del suo mondo poetico. Nel suo celebre saggio del 1917, raccolto poi (dopo la sua prima apparizione nel 1918, sulla «Critica») nel '20 nel volume *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, egli intese cercare una formula critica piú intera ed esauriente, opposta al rischio di una considerazione puramente formalistica («l'arte per l'arte») e a quello di un grezzo contenutismo, presente in molti saggi e studi del tempo. Tale formula – amore per l'armonia cosmica ritrovata nelle apparenti contraddizioni della vita, come contenuto profondo del poema e «cuore del cuore» dell'Ariosto in accordo con la tensione della sua epoca all'armonia – aveva un suo forte fascino e una sua incisività, nella viva simpatia del Croce per il mondo ariostesco, non solo criticamente individuato, ma fortemente amato e sentito vicino. E nonostante i pericoli di una coincidenza tra questa definizione della poesia ariostesca nel suo sentimento animatore e una piú larga indicazione (l'«armonia cosmica») valida per la poesia non del solo Ariosto (pericoli che il Croce cercava di evitare in una continua cura di precisarne il carattere, i limiti, la portata), la formula crociana ebbe il valore altissimo di una intuizione coerente ed organica sulla cui base si mossero – con aggiunte e specificazioni, e con una

¹⁰ *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1954, vol. I, p. 41.

ricchezza di analisi diretta, motivata dall'esigenza di un contatto piú minuto col mondo ariostesco – le successive interpretazioni della critica idealistica.

L'Ambrosini ebbe a definire e a descrivere il mondo ariostesco come un «terzo mondo» fuori della storia e del tempo detto comunemente cavalleresco, ma in «realtà regno del naturale meraviglioso» (con una significativa ripresa della formula foscoliana). Nel frattempo Attilio Momigliano, nel suo *Saggio sull'Orlando Furioso*, articolava con grande finezza la sua analisi di quello stesso mondo di armonia e di naturale-meraviglioso, splendida fusione di «realtà» e «sogno», visto da lui con una larga ricchezza di sfumature sentimentali, di affetti appassionati e perfino tragici, su cui era certo opportuno richiamare l'attenzione, anche se la sua insistenza su di essi finiva per essere eccessiva, in un romanticizzamento che inteneriva spesso il limpido tessuto del poema.

Ma la formula crociana, pur approfondita in queste e altre riprese e analisi della critica idealistica, aveva un fondamentale pericolo di astrattezza e di genericità nella mancata precisazione interna dell'armonia ariostesca, mèta della tensione del poeta in una complessa operazione artistica in cui egli volle tradurre esperienze e ideali personali e storici da misurare e individuare piú concretamente e alla luce di un Rinascimento piú complesso e piú ricco di quanto potrebbe risultare solo dalla terminale indicazione dell'armonia. Si trattava insomma di condurre un'operazione critica piú complessa e piú storica, di guardare di piú alla poetica ariostesca nella sua genesi entro la storia del poeta e del suo tempo e nella sua direzione artistica, senza con ciò ricadere in un rozzo sociologismo e determinismo (come quello di chi, in tempi abbastanza recenti, ha voluto spiegare il *Furioso* come espressione di una diagnosi della situazione sociale-economica del contado ferrarese di primo Cinquecento!) o tornare, per vie magari nuovissime, ad una vecchia considerazione formalistica e descrittiva dello stile ariostesco. D'altra parte il lavoro sempre piú aggiornato intorno ai testi, allo stile e alle diverse redazioni del poema (dall'attività infaticabile del Debenedetti fino a quella recentissima del Segre) può chiarire sempre meglio il valore dell'*ars* ariostesca purché intesa nel suo significato di poetica, nella sua piena e sicura storicità.

Sulla via di questa revisione piú concreta e piú storica della formula crociana (accompagnata dall'esigenza di una piú approfondita considerazione critica delle opere minori – troppo trascurate dal Croce –, in modo da riportarle nell'ambito piú vivo della storia della poesia ariostesca) si sono mosse negli ultimi anni le forze della critica piú moderna.

In questa direzione ho tentato di operare col mio *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto* (1947), teso ad una definizione della storicità e dell'originalità dell'opera ariostesca, in tutto l'arco del suo svolgersi, con particolare attenzione a ritrovare il segno di una «poetica» nelle linee di un metodo creativo coerente e concreto; e ho potuto riprendere e insieme modificare la formula crociana nel senso di una poesia come espressione del ritmo vitale nella sua varietà, operante nella costruzione di un mosso e aperto sopramondo rina-

scimentale, capace di fondere naturalismo e platonismo in una superiore unità narrativa e poetico-musicale.

In una simile direzione si è poi mosso Lanfranco Caretti, in una sua introduzione ad un'edizione delle opere ariostesche del 1954, definendo, come vera materia del poema, la «moderna concezione della vita e dell'uomo», che si risolve in «un'apertura serena e cordiale verso il mondo», nella tendenza ad «assumere lietamente nell'opera tutta intera la natura», costituendo un'unità che è «tutt'altra cosa dall'unità di tipo medievale, immobile e con un centro fisso e prestabilito. È, proprio all'opposto, un'unità dinamica risultante dalla serie infinita dei moti della vita universale, compresenti nella loro totalità all'intelletto dello scrittore che li abbraccia e li rappresenta nei loro rapporti sempre diversi e inesauribili»¹¹.

È Cesare Segre, in una introduzione ad un'altra edizione ariostesca (1964), ha incentrato la sua interpretazione della personalità dell'Ariosto sotto il segno del «dilemma azione-contemplazione», che delinea contrasti che trovano la loro più vera armonizzazione nel poema, dove, accettato un mondo e una materia particolare, l'autore può obbedire agli opposti richiami della fantasia e della realtà, coinvolgendo il lettore «nella spirale: distacco-rispecchiamento idealizzante-considerazione realistica, che sintetizza i rapporti con la materia narrativa, facendogli godere, proprio come tali, le incursioni verso l'iperbole o gli abbandoni all'immaginazione, ma richiamandolo all'ordine quando egli stia per toccare il terreno della verità»¹².

Le pagine che seguono, e che riprendono in parte i risultati raggiunti dal mio saggio del '47, vogliono costituire un invito ad una lettura integrale dell'*Orlando Furioso*, nei suoi profondi significati poetici e storici: io credo infatti che una delle ragioni dello scarso affiatamento tra i lettori non specialisti e il poema nasca proprio dalla cattiva lettura, di tipo unicamente antologico, che se ne fa nelle scuole: lettura che si ferma quasi sempre soltanto agli episodi più legati alle vicende della trama fondamentale. Occorre invece una lettura intera, organica: vedremo che il *Furioso* è proprio una opera così organica, così basata su di un ritmo generale, che staccarne delle parti è un'operazione che rende quasi impossibile comprenderne a fondo il respiro unitario.

Una lettura integrale può costituire per tutti un'altissima lezione di poesia; di una poesia che implicitamente, spesso, è anche messaggio di vita, in quanto nella sua perfezione l'*Orlando Furioso* è una testimonianza a favore di una fiducia sostanziale nella vita, una accettazione intera e antimetafisica della condizione dell'uomo, nella sua dignità, pur nella riconosciuta labilità di tutte le stesse sicurezze umane.

¹¹ In *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961, p. 36

¹² In *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, p. 20.

II

LA POETICA ARIOSTESCA NEL «FURIOSO»

Abbiamo visto che una delle tappe fondamentali della storia della critica ariostesca è costituita dall'intervento crociano e dalla famosa definizione dell'*Orlando Furioso* come poema dell'armonia cosmica; e abbiamo accennato anche ai pericoli di questa formula e alla possibilità di intenderla e svolgerla in senso più dinamico e mosso. L'«armonia» ariostesca andrà tradotta allora come espressione del ritmo vitale nelle dimensioni di un sopramondo fantastico, e andrà legata di più all'esperienza concreta del poeta, allontanando così ogni possibilità di confonderla con altri atteggiamenti estetici contrari alla natura dell'Ariosto.

Piuttosto che insistere pericolosamente su di una armonia di perfezione in qualche modo immobile del tipo di certa, pure altissima, pittura rinascimentale (come può essere il caso della *Scuola di Atene* o del *Parnaso* di Raffaello), occorrerà riconoscere che il poema ariostesco è caratterizzato da un'armonia – se si vuol riprendere la parola crociana – estremamente mosso, dinamica, intensa, ricca, corrispondente al senso stesso della vita, che l'Ariosto così profondamente sentiva come appunto una vita libera, spregiudicata, ricca di energie, e capace di sentire al tempo stesso il valore della realtà e quello della fantasia. Un simile riconoscimento ci porterà anche a sottolineare una maggiore aderenza tra l'Ariosto, creatore dell'*Orlando Furioso*, e la cultura, il sentimento, la storia del suo tempo.

Questa aderenza si realizza soprattutto in un preciso incontro tra la poetica rinascimentale (che va intesa largamente non solo come gusto stilistico e formale, ma come l'insieme organico di idee, di esigenze, di aspirazioni storiche vive nel tessuto di una società letteraria¹) e la poetica personale dell'autore, maturata attraverso una esperienza vitale e una concreta storia umana, non chiusa in se stessa e isolata, ma aderente, appunto, nella sua individualità, alle richieste storiche del gusto e del sentimento del tempo.

La poetica dell'Ariosto, che mai si è espressa in espliciti trattati teorici, e che non si è quindi mai codificata e fatta norma esterna al momento della realizzazione della poesia (e questo fatto ci rivela già una situazione molto diversa da quella del secondo Cinquecento, quando, con le poetiche di

¹ Per il valore del concetto di poetica, si veda il mio *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963 (ora *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993).

derivazione aristotelica, si imporranno regole fisse e vincolanti), va rintracciata all'interno delle sue stesse opere, all'interno dello stesso capolavoro. Il tessuto del quale ci rivela appunto una direzione di attività ben cosciente e sicura, che fa dell'Ariosto non un narratore senza problemi, non una sorta di sognatore sorridente o di distratto geniale (come appare generalmente all'immaginazione comune), ma un artista tutto teso ad elaborare nella sua poetica personale le premesse di un gusto più generale, sotto la spinta di una profonda e concreta intuizione della vita.

Qual è il carattere di questo gusto del primo Cinquecento, che così originalmente si realizza nell'opera ariostesca? Non potendo qui soffermarci ad analizzare i movimenti culturali del Rinascimento e le tendenze particolari della poetica del tempo, dobbiamo limitarci a sottolineare come le esigenze più vive e più storiche di questa poetica, di questa concezione della vita, si riassumevano nella tensione ad un pieno equilibrio fra il senso umanistico della poesia come esaltatrice di valori umani e il gusto della classicità della forma, in una sicura volontà di aderire alle richieste del mondo reale, concreto, da una parte, e del mondo ideale, fantastico, dall'altra. Equilibrio tra naturalismo e platonismo, che alimentava, in letteratura, la tendenza ad un'armonia varia e mossa, ad una serena perfezione carica di vitalità, ad una eleganza non astratta o fine a se stessa, ma ricca di riferimenti alla concretezza del mondo esterno. Insomma il gusto di un'organicità assai complessa, da realizzarsi al di fuori di regole strette e vincolanti, come quelle che invece prevarranno nel posteriore razionalismo del secondo Cinquecento. Nel corso del nostro discorso sull'*Orlando Furioso* potremo vedere come queste esigenze si realizzano originalmente nel poema, con un accento personalissimo ed inconfondibile.

Se vogliamo ora fermarci un momento a ritrovare nelle opere dell'Ariosto qualche precisa dichiarazione di poetica, che mostri anche esplicitamente la sua diretta e insieme originale aderenza al gusto del tempo, possiamo citare un passo della Satira VI, dove l'autore traccia quasi la sua immagine ideale del poeta:

Ma tu, del qual lo studio è tutto umano
e son li tuoi soggetti i boschi e i colli,
il mormorar d'un rio che righe il piano,
cantar antiqui gesti e render molli
con prieghi animi duri, e far sovente
di false lode i principi satolli [...].
(vv. 49-54)

Qui, a parte la seconda terzina più cortigianesca, la prima terzina, con la sua netta esclusione di interessi astratti, con l'indicazione del carattere tutto umano della poesia, appoggiato al gusto per la bellezza e la perfezione, chiarisce bene l'accordo profondo della poetica ariostesca col motivo intimo del suo tempo.

Altri spunti di poetica, che ci aiutano ad intendere il valore e il senso di tutta l'attività ariostesca, nei suoi atteggiamenti e nelle sue aspirazioni, si ritrovano nella Satira IV. Dopo aver ricordato luoghi ridenti e armonici

(non mi si può de la memoria tòrre
le vigne e i solchi del fecondo Iaco,
la valle e il colle e la ben posta tórre)
(vv. 124-126)

l'Ariosto afferma però che nessun paesaggio potrebbe permettergli di scrivere poesia se il suo animo non fosse già di per sé sereno:

Ma né d'Ascra potrian né di Libetro
l'amene valli, senza il cor sereno,
far da me uscir iocunda rima o metro.
(vv. 133-135)

L'atteggiamento dell'Ariosto trova dunque il suo centro nell'intimo del concetto della poesia come serenità, che appare come il risultato di un'organica disposizione alla serenità, di una interpretazione serenatrice della vita multiforme e contrastante, che bene si accorda al gusto di assetto armonico, di classico ordine, manifestato qui in quell'accenno così preciso e pur così sobrio:

e la ben posta tórre.

Questa poetica del «cor sereno» non impedisce all'Ariosto di intuire – come in qualche modo già abbiamo avvertito parlando della sua biografia – alcuni elementi della latente crisi storica e politica che la splendida età del Rinascimento portava già dentro di sé. E, per addurre un esempio, egli seppe molto bene identificarne i preannunci nel momento della calata di Carlo VIII in Italia (1494) e dell'inizio delle guerre di predominio tra i francesi e gli spagnoli:

Troppo fallò chi le spelonche aperse,
che già molt'anni erano state chiuse;
onde il fetore e l'ingordigia emerse,
ch'ad ammorbare Italia si diffuse.
Il bel vivere allora si summerse;
e la quiete in tal modo s'escluse,
ch'in guerre, in povertà sempre e in affanni
è dopo stata, et è per star molt'anni [...].
(XXXIV, 2)

Qui, specie nel quinto verso, che è certo il più significativo dell'ottava, si presenta con evidenza il senso dell'Umanesimo che vede la rovina della propria splendida civiltà e sembra quasi ridurla ad una morte catastrofica, senza lotta: «si summerse».

Si può ricordare anche, non essendo possibile soffermarsi su molti passi, l'episodio di Cimoso, nei canti IX e XI del poema, in cui si tratta di un personaggio che ha scoperto e adoperato le armi da fuoco, contro le quali l'Ariosto scaglia una sua sincera invettiva:

Come trovasti, o scelerata e brutta
invenzion, mai loco in uman core?
Per te la militar gloria è distrutta,
per te il mestier de l'arme è senza onore;
per te è il valore e la virtù ridutta,
che spesso par del buono il rio migliore:
non piú la gagliardia, non piú l'ardire
per te può in campo al paragon venire.
Per te son giti et anderan sotterra
tanti signori e cavallieri tanti,
prima che sia finita questa guerra
che 'l mondo, ma piú Italia, ha messo in pianti;
che s'io v'ho detto, il detto mio non erra,
che ben fu il piú crudele e il piú di quanti
mai furo al mondo ingegni empii e maligni,
ch'imaginò sí abominosi ordigni.
(XI, 26-27)

Appare quindi evidente che certe scoperte tecniche, come le armi da fuoco, che potevano sminuire il valore individuale, la virtù del singolo, venivano avvertite dall'Ariosto come elementi tali da minare quella civiltà che proprio sulla virtù dell'individuo fondava il suo precipuo valore (e d'altra parte queste scoperte si collegavano proprio al crollo dell'indipendenza degli italiani). È, ripetiamo, una crisi latente, appena avvertita, che solo nel secondo Cinquecento troverà il suo sviluppo piú largo e dolorosamente cosciente.

Ma, al di là della crisi storica e politica del suo tempo, l'Ariosto sentiva anche il fondo doloroso della stessa vita umana, rivelando una intelligenza spregiudicata e profonda della sua irrazionalità (intelligenza non disgiunta mai da quel superiore senso di equilibrio, di misura): si legga, ad esempio, l'ottava introduttiva del canto IV, che trova il suo accento piú alto, dopo un'andatura dinoccolata e come sorniona, nella riflessione finale, nell'ampiezza dei due ultimi versi, che possono essere elevati quasi a modello della complessità pensosa, e pur mai arcigna, sempre pronta a trascolorare nel sorriso (cosí il tono ampio della grande frase: «in questa assai piú oscura che serena / vita», è bonariamente corretto dalla determinazione della causa della tristezza della vita: l'invidia), del senso ariostesco della vita:

Quantunque il simular sia le piú volte
ripreso, e dia di mala mente indici,
si truova pur in molte cose e molte
aver fatti evidenti benefici,

e danni e biasmi e morti aver già tolte;
che non conversiam sempre con gli amici
in questa assai piú oscura che serena
vita mortal, tutta d'invidia piena.
(IV, 1)

Dunque la poetica del «cor sereno» si incontra nell'Ariosto con una visione realistica della vita, che lo accosta, piú di quanto comunemente si creda, al Machiavelli e ai piú acuti moralisti del secolo. Il «cor sereno» non va quindi frainteso nel senso di una serenità ingenua e incosciente: appare piuttosto come il risultato di una esperienza concreta, anche amara, di un superamento e di una accettazione, di un'unificazione, sotto la legge di una suprema organica armonia, di un mondo vario, mosso, ricco di contrasti e di irrazionalità.

Questo è un punto da mettere in chiara luce per capire il valore dell'*Orlando Furioso*, poema tutto poetico, poema che non ha fini espliciti esterni alla poesia, che non ha da trasmettere un esplicito messaggio – per adoperare una parola ormai un po' logora, ma ancora in uso nella critica e nel linguaggio corrente – ma che sarebbe molto errato considerare come privo di rapporto con una dimensione storica e con un sentimento della complessità dell'esistenza umana. Avvertendo i primi elementi di una crisi che avrebbe distrutto la civiltà rinascimentale, sentendo con amara coscienza il dolore insito nella stessa vita dell'uomo, l'Ariosto seppe rispondere a tutto questo con la poesia, con la sua fantasia che arricchiva e sosteneva, in un equilibrio supremo di contrastanti elementi, la splendida civiltà di cui egli pure avvertiva le incrinature incipienti, che avrebbero portato alla rottura irreparabile di quell'equilibrio così sapientemente raggiunto.

L'*Orlando Furioso* non è dunque un puro divertimento, anche se l'autore, in una lettera al doge di Venezia (ottobre 1515), poteva dire di avere «*cum* mie longe vigilie e fatiche, per spasso e recreatione de' S.^{ti} e persone di animi gentilli e madone, composta una opera in la quale si tratta di cose piacevoli e delectabeli de arme e de amore e desiderare ponerla in luce per solazo e piacere di qualunque vorà e che se delecterà de legerla [...]»². In realtà sotto questo diletto vive, ripeto, una profonda risposta storica, in un sicuro accordo con gli elementi piú intimi, piú intensi della cultura del pieno Rinascimento: l'amore per la bellezza, per la misura, per l'equilibrio, e insieme l'amore per la realtà, in un'organica espressione che sa andare, appunto, dall'esperienza piú concreta e mondana alla creazione di un sopramondo ideale, ma non astratto, non allegorico, naturalistico e platonico insieme. È una fusione perfetta di realismo e idealismo, che va dal gusto delle cose al culto della bellezza perfetta, da una intensa vita sentimentale ad una trasfigurazione altissima: e in questo senso ci rivela la serietà, la profondità, la storicità di questo grande poeta.

² *Lettere*, ed. cit., p. 157.

III

IL RITMO NARRATIVO-POETICO DEL POEMA

Come è noto, l'Ariosto, per la costruzione del suo poema, riprese l'argomento al punto in cui era stato lasciato dal Boiardo nell'*Orlando innamorato*, e precisamente nel momento in cui Angelica, affidata da Carlo Magno al vecchio Namò per dirimere la contesa tra Orlando e Rinaldo, fugge approfittando della sconfitta dell'esercito cristiano. Riacciandosi così alla trama di un'opera largamente conosciuta e amata, l'Ariosto mostrava di non preoccuparsi affatto di trovare per il suo poema una materia che fosse originale e nuova da un punto di vista esterno e contenutistico; preferiva realizzare la sua più vera novità, la sua profonda originalità umana e poetica all'interno di una materia già di patrimonio comune, senza rivoluzioni esterne, dunque, ma pure con una sicura coscienza della dimensione radicalmente nuova che egli realizzava poeticamente.

D'altra parte, con questo rifarsi al Boiardo, egli si raccordava ulteriormente (seguendo la linea di quanto già aveva fatto nelle sue opere minori) ad una tradizione specificamente ferrarese, al gusto di una corte, di un ambiente, di un pubblico. È ben noto, infatti, che il gusto per i poemi cavallereschi era una delle componenti fondamentali della cultura della corte estense, la cui biblioteca era ricchissima di «romanzi» francesi e italiani, in quella Ferrara che negli ultimi anni del Quattrocento si mostrava come un fecondo punto d'incontro tra la tradizione romanza e la nuova cultura umanistica.

Il rapporto dell'Ariosto con questa tradizione e con questa corte è del resto manifesto – anche da un punto di vista più esterno – nel fatto che l'*Orlando Furioso* è dedicato proprio al cardinal Ippolito d'Este, nelle frequenti allusioni che in esso compaiono alla vita e alle vicende della corte di Ferrara, nell'indirizzo celebrativo nei confronti degli Estensi che assume uno dei suoi filoni fondamentali, la storia di Ruggiero e Bradamante, presunti progenitori della nobile famiglia: motivi che compaiono tutti fin dalle primissime ottave del poema, con la dedica, appunto, ad Ippolito e col primo accenno alla storia di Ruggiero (ripresa anch'essa, col suo intento celebrativo, dalla materia del poema boiardo, con un aggancio quindi non puramente encomiastico, ma essenzialmente letterario):

Piacciavi, generosa Ercolea prole,
ornamento e splendor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo che vuole

e darvi sol può l'umil servo vostro.
Quel ch'io vi debbo, posso di parole
pagare in parte, e d'opera d'inchiostro;
né che poco io vi dia da imputar sono;
che quanto io posso dar, tutto vi dono.

Voi sentirete fra i piú degni eroi,
che nominar con laude m'apparecchio,
ricordar quel Ruggier, che fu di voi
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio¹.
L'alto valore e' chiari gesti suoi
vi farò udir, se voi mi date orecchio,
e vostri alti pensier cedino un poco,
sí che tra lor miei versi abbiano loco.
(I, 3-4)

Cosí l'Ariosto, anche da questo punto di vista piú esterno, sapeva inserirsi agevolmente in una determinata e specifica prospettiva della storia e della letteratura del suo tempo e della sua città. E questa materia cavalleresca, e la situazione stessa della tradizione ferrarese, da cui egli la attingeva, mostrano poi chiaramente come la poetica ariostesca, lungi dall'esaurirsi negli elementi derivati dall'elaborazione classicheggiante dell'Umanesimo, subisse anche una forte e feconda suggestione della tradizione romanza.

Questo mondo cavalleresco da una parte serviva al poeta come materia soggetta al suo sorriso e alla sua ironia, al gusto acuto della sua intelligenza (in cui non andrà visto solo un carattere satirico o corrosivo, ma anche un aspetto della estrema varietà del mondo ariostesco), e dall'altra come materia, invece, appassionatamente vagheggiata e amata, per tutto quello che aveva di avventuroso, di movimentato, di simile, in qualche modo, a quel ritmo stesso della vita sempre varia, inesauribile di vicende e di casi, che egli cosí fortemente sentiva.

Da questo punto di vista, deve essere chiaro che, piú ancora che non alla trama esterna dei fatti, la quale si può ridurre, con estrema semplificazione, ad alcune linee fondamentali (la guerra tra i Saraceni e i Cristiani, l'amore e la pazzia di Orlando, la storia di Bradamante e Ruggiero), va dato un rilievo costante alla trama poetica dell'opera. La quale non è altro che la traduzione poetica dello stesso ritmo della vita, che l'Ariosto aveva già in qualche modo indagato e rappresentato, ad esempio, nelle commedie, ad un livello certo piú realistico e con risultati meno complessi e assoluti. Nell'*Orlando Furioso* il ritmo vitale, con la varietà dei suoi casi, delle sue vicende, con il continuo intervento della fortuna capricciosa e inaspettata, con la ricchezza dei sentimenti che da questi casi stessi vengono sollecitati, viene ulteriormente ripreso e piú altamente tradotto in un ritmo poetico che costituisce lo stesso motivo base, lo stesso ordine fondamentale del grande poema.

¹ Notare *ceppo vecchio*: capostipite.

Infatti quest'opera, che a volte fu accusata di disordine, di eccessiva instabilità di motivi e di narrazione, è viceversa regolata da un saldo, anche se estremamente volubile e variabile, ordine, che coincide con l'armonica unità di questo ritmo poetico, traduzione del ritmo vitale.

E si può ben vedere come l'Ariosto si preoccupasse anche di segnare questo suo bisogno del ritmo che continuamente varia e si rinnova traducendo il ritmo vitale nella sua inesauribilità, paragonandosi spesso, assai significativamente, ad un suonatore o ad un musicista che, per tener desto l'interesse degli ascoltatori, è sempre pronto a cambiare il tono della sua musica, ad abbandonare un motivo ed un ritmo per iniziarne un altro, in modo da non far mai venir meno l'onda continua del ritmo nella sua complessità; si leggano questi versi famosi:

Signor, far mi convien come fa il buono
sonator sopra il suo instrumento arguto,
che spesso muta corda, e varia suono,
ricercando ora il grave, ora l'acuto.
(VIII, 29, vv. 1-4)

Così procede la vera trama profonda, il ritmo poetico-narrativo dell'opera ariostesca, con una varietà che non è prova di disordine, ma, al contrario, di un ordine aperto, duttile, estremamente energico ed elastico, che è veramente la realizzazione poetica, profondamente individuale e originale, di quel gusto di un'aurea e mossa perfezione, di un'organicità superiore e non meccanica, che nel precedente capitolo ho indicato come una delle esigenze fondamentali dell'Ariosto e della poetica del suo tempo.

Il senso e l'incanto di questo ordine apparentemente disordinato deve essere colto subito, tra le prime cose importanti, da un lettore del *Furioso*, il quale potrà servirsi magari anche della viva caratterizzazione del Foscolo: «Nell'istante medesimo che la narrazione di un'avventura ci scorre innanzi come un torrente, questo diventa secco ad un tratto, e subito dopo udiamo il mormorio di ruscelli di cui avevamo smarrito il corso, desiderando pur sempre di tornare a trovarlo. Le loro acque si mischiano, poi tornano a dividersi, poi si precipitano in direzione diversa; talché il lettore rimansi piacevolmente perplesso al pari del pescatore, che attonito all'armonia de' mille stromenti che suonano nell'isola di Circe, pende le reti [...]»².

Tra gli accorgimenti, narrativi e poetici, adoperati dall'Ariosto in questa direzione, uno dei più frequenti è quello della sospensione del racconto sul punto di maggiore interesse, col passaggio ad un nuovo episodio che accresce e sollecita non solo l'interesse del lettore, ma, anche, il suo sentimento del continuo fluire di un ritmo sempre variabile. Così, ad esempio, nel can-

² U. Foscolo, *Sui poemi narrativi*, in *Opere*, ed. naz. cit., vol. XI, pp. 122-125. Cfr. *supra*, nota 9 p. 106.

to XXII il racconto viene sospeso proprio nel momento in cui Zerbino si imbatte nel cadavere di un ignoto cavaliere:

Fra due montagne entrò in un stretto calle
onde uscia il grido, e non fu molto inante,
che giunse dove in una chiusa valle
si vide un cavallier morto davante.
Chi sia dirò; ma prima dar le spalle
a Francia voglio, e girmene in Levante,
tanto ch'io trovi Astolfo paladino,
che per Ponente aveva preso il camino.
(XXII, 4)

Un altro esempio di questa tecnica della sospensione si può prendere dal canto XIX, dove, all'ottava 42, il racconto del viaggio di Angelica e di Medoro viene sospeso proprio quando essi incontrano un uomo pazzo, che si scaglia contro di loro, e di cui il poeta ci tace il nome: il tono è volutamente ambiguo, e la descrizione del pazzo svanisce e trascolora nel rapido passaggio alle avventure di Marfisa: eppure questo è il primo preannuncio, strutturalmente importantissimo, della pazzia di Orlando, il cui sorgere sarà descritto solo nel canto XXIII:

Ma non vi giunser prima, ch'un uom pazzo
giacer trovar in su l'estreme arene,
che, come porco, di loto e di guazzo
tutto era brutto e volto e petto e schene.
Costui si scagliò lor come cagnazzo
ch'assalir forestier subito viene;
e diè lor noia, e fu per far lor scorno.
Ma di Marfisa a ricontarvi torno.
(XIX, 42)

A rendere musicalmente il suo senso del ritmo, l'Ariosto, oltre questi mezzi narrativi, e altri numerosi espedienti stilistici, ha avuto a disposizione, attingendolo alla tradizione dei poemi cavallereschi e a larghe zone della letteratura del Quattrocento, ma quasi reinventandolo, riadattandolo alle sue esigenze espressive, quel formidabile strumento metrico che è l'ottava: e gli ha donato una sua struttura logica e ritmica tutta nuova e originale, modificando grandemente i valori che esso aveva assunto in quella tradizione precedente. Strumento metrico che corrisponde quasi alla cellula del ritmo musicale ariostesco, del suo movimento elastico, quest'ottava sa impostare con varietà e con ricchezza di sfumature il movimento, quasi in crescendo, dei primi sei versi a rima alternata, per risolverlo poi nei due versi finali a rima baciata. E d'altra parte le singole ottave non vanno sentite troppo isolatamente, come unità in sé raccolte e concluse. L'ottava

ariostesca è certo dotata di quell'incanto che una misura base sapeva assumere nei classici, ma in realtà l'Ariosto ha asservito quella unità metrica al rapido svolgimento della propria linea musicale che richiede quella sorta di caduta e di ripresa che c'è fra la chiusa e l'inizio di due ottave e spesso ne ha superato i limiti con gioia, quasi a provare che la sua regolarità era legge intima, capace di spezzarsi e costretta solo ad una multiforme varietà di movimenti che l'ottava inquadra e raccoglie, rispecchiandola nel suo breve ma complesso disegno.

Secondo il dispiegarsi di questa onda ritmica sempre variabile si modellano e si articolano anche i personaggi, le situazioni, la psicologia, i paesaggi del poema. Con ciò non si vuol dire che l'Ariosto mancasse della capacità di impostare, anche saldamente, forti personaggi, né che fosse privo di esperienza e di intelligenza psicologica, di capacità di indagine umana e sentimentale. A ricordare la sua acutezza e finezza in proposito, si possono citare questi due soli versi, che scendono veramente a fondo nella psicologia di Fiordiligi, turbata dai sogni che le annunciano la morte del suo caro Brandimarte, nella imminente battaglia, ma più ancora dalla stessa presenza in lei di quei sentimenti, che non aveva mai avuto in occasione delle precedenti battaglie del compagno:

e questa novità d'aver timore
le fa tremar di doppia tema il core³.
(XLI, 33, vv. 7-8)

Ma questa capacità di indagine psicologica viene assorbita e adoperata essenzialmente in appoggio al fluire del ritmo, della vicenda poetico-narrativa. L'Ariosto costruisce la sua umanità più viva in una specie di sopra-mondo, dove vivono anche sentimenti profondi, ma distaccati da semplici esigenze di analisi psicologica, sì che tutto viene assorbito da una coerenza di visione e di musica.

Così egli non indugia a lungo nella psicologia, nella creazione dei personaggi: ne tratteggia quanto gli basta perché possa inserirli dentro una musica in cui essi fungono da nuclei di incontri e di pretesti per il dispiegarsi della fantasia sull'onda del ritmo vitale.

Esemplare in questo senso è la lettura del I canto del *Furioso*, dominato potentemente da un ritmo poetico che lo percorre dal principio alla fine, con una larga varietà d'orchestrazione, che ne fa come una grandiosa, celere e varia *ouverture* per tutto il poema, dove tutti gli elementi della rappresentazione (personaggi, paesaggi, situazioni), lungi dall'acquistare un rilievo isolato, contribuiscono alla creazione di quell'effetto ritmico unitario e complesso. Sul motivo della fuga di Angelica si inseriscono continuamente e inesaurevolmente incontri, episodi e sfondi di paesaggio: ogni novità narra-

³ Di questo episodio ripareremo più avanti, al capitolo VII.

tiva serve non tanto a destare un isolato interesse quanto a provocare nuovi movimenti, nuovi ritmi piú accelerati o piú spianati.

Angelica, in fuga da Parigi, incontra subito l'abborrito Rinaldo, che la costringe ad accelerare il ritmo della sua fuga, impaurita e spaventata:

La donna il palafreno a dietro volta,
e per la selva a tutta briglia il caccia;
né per la rara piú che per la folta,
la piú sicura e miglior via procaccia:
ma pallida, tremando, e di sé tolta,
lascia cura al destrier che la via faccia.
Di su di giú, ne l'alta selva fiera
tanto girò, che venne a una riviera⁴.
(I, 13)

È sulla «riviera» – in una leggerezza di favola che supera ogni orgasmo psicologico, evidenziata proprio dalla ripetizione di quella parola su cui si scarica l'elettricità animata dell'ottava precedente e che apre magicamente il nuovo incontro e la nuova situazione – si trova un altro innamorato di Angelica, Ferrau:

Su la riviera Ferrau trovosse
di sudor pieno e tutto polveroso.
Da la battaglia dianzi lo rimosse
un gran disio di bere e di riposo;
e poi, mal grado suo, quivi fermosse,
perché, de l'acqua ingordo e frettoloso,
l'elmo nel fiume si lasciò cadere,
né l'avea potuto anco riavere.
(I, 14)

Come Rinaldo aveva perduto il suo cavallo Baiardo, così Ferrau ha perduto il suo elmo: ma l'incontro con Angelica distoglie ambedue dalle ricerche. Ferrau offre il suo aiuto alla fanciulla, e intraprende subito un duello col sopraggiungente Rinaldo: questo duello permette ad Angelica di allontanarsi ancora, dando di nuovo l'avvio al ritmo di fuga in un coerente crescere del terrore della donna entro la selva che si presenta ora suscitatrice di irreali paure e di fantastici paesaggi:

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,

⁴ Nota *riviera*: fiume.

fatto le avea con subite paure
trovar di qua di là strani viaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
tenea Rinaldo aver sempre alle spalle.
(I, 33)

Finché il ritmo e la scena si spianano in una specie di adagio idillico, che non sorge improvviso come sfogo sentimentale dell'anima, ma risulta appunto come nodo di sostegno alla corsa inesausta dei motivi melodici, fino a culminare in una visione di bellezza serena e superiore, con l'immagine di Angelica che si addormenta in mezzo all'erba, ricca di un fascino particolare proprio per la naturalezza con cui gli atti più comuni e più elementari vengono resi musica e poesia, lontano da ogni scadimento nel provocante o nel lezioso. Si leggano per intero queste quattro ottave:

Quel dí e la notte e mezzo l'altro giorno
s'andò aggirando, e non sapeva dove.
Trovossi al fine in un boschetto adorno,
che lievemente la fresca aura muove.
Duo chiari rivi, mormorando intorno,
sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;
e rendea ad ascoltar dolce concerto,
rotto tra picciol sassi, il correr lento.

Quivi parendo a lei d'esser sicura
e lontana a Rinaldo mille miglia,
da la via stanca e da l'estiva arsura,
di riposare alquanto si consiglia:
tra' fiori smonta, e lascia alla pastura
andare il palafren senza la briglia;
e quel va errando intorno alle chiare onde,
che di fresca erba avean piene le sponde.

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
di prun fioriti e di vermiglie rose,
che de le liquide⁵ onde al specchio siede,
chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose;
cosí vòto nel mezzo, che concede
fresca stanza fra l'ombre piú nascose:
e la foglia coi rami in modo è mista,
che 'l sol non v'entra, non che minor vista.

Dentro letto vi fan tenere erbette,
ch'invitano a posar chi s'appresenta.
La bella donna in mezzo a quel si mette;
ivi si corca, et ivi s'addormenta.
Ma non per lungo spazio cosí stette,

⁵Nota *liquide*: limpide.

che un calpestio le par che venir senta:
cheta si leva, e appresso alla riviera
vede ch'armato un cavallier giunt'era.
(I, 35-38)

Si nota subito come il dinamismo del ritmo non soffra lunghe pause: dalla stessa ultima ottava si apre una nuova scena, con l'arrivo di un altro innamorato, Sacripante, che, credendosi solo, scende in riva al fiume, in un atteggiamento pensoso e malinconico, che gli detta fra l'altro due ottave famose, anche se forse affidate troppo ad un tono di bravura stilistica (ma perfettamente funzionali, col loro respiro vagamente elegiaco, alla varietà della linea ritmica del canto):

La verginella è simile alla rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avvicina;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
gioveni vaghi e donne inamorate
amano averne e seni e tempie ornate.

Ma non sí tosto dal materno stelo
rimossa viene e dal suo ceppo verde,
che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde.
La vergine che 'l fior, di che piú zelo
che de' begli occhi e de la vita aver de',
lascia altrui còrre, il pregio ch'avea inanti
perde nel cor di tutti gli altri amanti.
(I, 42-43)

E le sorprese, le pause, le apparizioni, si susseguono per tutto il canto, nei toni originalmente piú variati: a cominciare, ora, da quello comico che accompagna la figura di Sacripante, il quale, trovata Angelica, vede frustrate le sue velleità erotiche dall'arrivo di un cavaliere armato che lo sbalza di sella e si allontana.

La comicità della sua umiliazione – che cresce al massimo quando egli viene a sapere di essere stato sconfitto da una donna, cioè dalla guerriera Bradamante – si smorza poi nella lentezza ironicamente triste della sua partenza insieme ad Angelica, bruscamente interrotta dal movimento vigoroso, tempestoso e bizzarro con cui compare sulla scena il cavallo Baiardo:

Non furo iti duo miglia, che sonare
odon la selva che li cinge intorno,
con tal rumore e strepito, che pare
che triemi la foresta d'ogn'intorno;

e poco dopo un gran destrier n'appare,
d'oro guernito, e riccamente adorno,
che salta macchie e rivi, et a fracasso
arbori mena e ciò che vieta il passo.
(I, 72)

E infine, dopo il comico tentativo di Sacripante di fermare Baiardo, la nuova apparizione di Rinaldo, nella sua figura gigantesca e nel fragore della sua armatura («Poi rivolgendo a caso gli occhi, mira / venir sonando d'arme un gran pedone»: I, 77, vv. 1-2), costringe Angelica a riprendere la fuga, riconducendo quasi il canto al punto di partenza, dopo questo svolgimento continuo e questo organico arricchimento di ritmi e di toni.

Tutto il canto, lo abbiamo visto, è incentrato sulla figura di Angelica, la quale, però, lungi dal presentare una forte caratterizzazione psicologica, si presenta come un'immagine assai vaga, come una forma di femminilità, di bellezza, mèta di «brama» e quindi di avventure, di movimenti musicali: e il poeta, una volta intuita questa forma, ha cominciato subito ad arricchirla, a svilupparla non psicologicamente, non drammaticamente, ma nella sua funzione di appoggio al ritmo narrativo-musicale della fuga e delle incessanti avventure.

Così quegli spunti di paura femminile, di astuzia, di egoismo, di vanità che coesistono con la grazia del suo riposo nel bosco fiorito, pur così concreti ed umani, non sono dati di un carattere da legare tra loro in una coerenza psicologica, ma sono inizi di uno svolgimento fantastico, di un'avventura poetica.

IV

L'UNIONE DEL NATURALE E DEL MERAVIGLIOSO

Uno degli elementi fondamentali e caratteristici della grande poesia ariostesca è costituito da quella unione e fusione del naturale e del meraviglioso, del reale e del fantastico, su cui ha insistito tutta la migliore critica a partire fin dal Settecento e dalla acuta intuizione di Antonio Conti, passando per il Foscolo (secondo il quale, come abbiamo visto, le cose piú irreali «vengono tutte rappresentate dall'Ariosto come se fossero creazioni fantastiche veramente della natura»¹), fino all'importante saggio del Momigliano, che approfondisce questa particolare dimensione del mondo poetico ariostesco con larga ricchezza e varietà di analisi puntuali. Addirittura si è parlato, e lo abbiamo visto nel breve cenno alla storia della critica, di una specie di «terzo mondo»: e noi potremmo dire un «sopra-mondo» rinascimentale, nato appunto dalla fusione del reale e del sopra-reale, del naturale e del meraviglioso, di modo che il meraviglioso, portato a volte fino all'estremo limite del magico, non svapora mai nello svolazzo fumoso e non perde mai il sussidio del senso della realtà, mentre la realtà, a sua volta, non resta mai ad un livello puramente fotografico, non è mai ripresa, imitata nelle sue forme piú immediate e veristiche.

E va ripetuto che questo particolare mondo ariostesco non è altro che la realizzazione individualmente poetica di quelle esigenze di equilibrio tra naturalismo e idealismo platonico, così fortemente sentite dall'Ariosto, in linea con le piú vive richieste della civiltà rinascimentale. Si tratta dunque di un sopramondo rinascimentale, quasi l'unico paradiso che quell'epoca poteva sognare: esso viene costruito non per un abbandono ad una casuale felicità di ispirazione ingenua, ma attraverso le linee di un metodo sicuro e cosciente, attraverso un lavoro poetico che comporta precise ricerche di carattere tecnico.

Il metodo dell'Ariosto, prendendo un lato, un punto della realtà, ne crea appunto una sopra-realtà che in nuove dimensioni fantastiche riesce a mantenere il tono naturale della comune visione del quotidiano. Possiamo prendere un esempio preciso di questo metodo riferendoci al canto VIII, quando Ruggiero, in fuga dal regno di Alcina per recarsi presso la buona maga Logistilla, si imbatte in un servo di Alcina, che comincia per presentarsi al lettore in una lucida definizione di elementi reali e concreti, individuati e illuminati con la massima evidenza:

¹ U. Foscolo, *Sui poemi narrativi*, in *Opere*, ed. naz. cit., vol. XI, p. 122.

Il servo in pugno avea un augel grifagno²
che volar con piacer facea ogni giorno,
ora a campagna, ora a un vicino stagno,
dove era sempre da far preda intorno:
avea da lato il can fido compagno:
cavalcava un ronzin non troppo adorno.
Ben pensò che Ruggier dovea fuggire,
quando lo vide in tal fretta venire.
(VIII, 4)

Eppure già qui si nota la diversione verso un atteggiamento diverso da un realismo e da un descrittivismo troppo minuto, evidente soprattutto nel sesto verso, in cui nel ritmo claudicante e un po' comico è chiara l'intenzione di un rallentamento: per cui l'immagine tende a diventare ambigua e allungata, bizzarra e pur non sfocata. Si tratta qui di un espediente tecnico usato assai spesso dall'Ariosto e che potrà essere definito col termine di «deformazione», mettendolo in parallelo con certi atteggiamenti analoghi della pittura quattrocentesca (si pensi, ad esempio, alla deformazione del volto della Primavera botticelliana). E se nell'ottava citata prevale pur sempre una presenza di elementi concreti e minuti (anche se appunto deformati dal tono di quel sesto verso), nelle successive, quando il servo vuole ostacolare il cammino di Ruggiero, gli stessi elementi subiscono una più larga deformazione, nel loro senso rappresentativo, venendo utilizzati con bizzarria suggestiva per creare un'aria metafisica e irrealista, sotto la spinta di un ritmo eccitato:

Spinge l'augello: e quel batte sí l'ale,
che non l'avanza Rabican³ di corso.
Del palafreno il cacciator giù sale,
e tutto a un tempo gli ha levato il morso.
Quel par da l'arco uno aventato strale,
di calci formidabile e di morso;
e 'l servo dietro sí veloce viene,
che par ch'il vento, anzi che il fuoco il mene.

Non vuol parere il can d'esser piú tardo,
ma segue Rabican con quella fretta
con che le lepri suol seguire il pardo.
Vergogna a Ruggier par, se non aspetta.
Voltasi a quel che vien sí a piè gagliardo;
né gli vede arme, fuor ch'una bacchetta,
quella con che ubidire al cane insegna:
Ruggier di trar la spada si disdegna.

Quel se gli appressa, e forte lo percuote,

² Nota *grifagno*: rapace.

³ Rabicano è il cavallo appartenente ad Astolfo, cavalcato in questa occasione da Ruggiero.

lo morde a un tempo il can nel piede manco.
Lo sfrenato destrier la groppa scuote
tre volte e piú, né falla il destro fianco.
Gira l'augello e gli fa mille ruote,
e con l'ugna sovente il ferisce anco:
sí il destrier collo strido impaurisce,
ch'alla mano e allo spron poco ubidisce.
(VIII, 6-8)

E infine, quando Ruggiero solleva il drappo dello scudo fatato, il cui effetto è di far cadere a terra ogni essere animato, gli stessi elementi, già sfrenatisi in questa bizzarra fantasia, tornano a risolversi nella loro condizione comune e naturale:

Levò il drappo vermiglio in che coperto
già molti giorni lo scudo si tenne.
Fece l'effetto mille volte esperto
il lume, ove a ferir negli occhi venne:
resta dai sensi il cacciator deserto,
cade il cane e il ronzin, cadon le penne,
ch'in aria sostener l'augel non ponno.
Lieto Ruggier li lascia in preda al sonno.
(VIII, 11)

Numerosi sono i simboli concreti di questa fusione del naturale e del meraviglioso, che spesso si attua attraverso una sottile e poco vistosa tecnica deformante. Si pensi all'ippogrifo, il famoso cavallo alato di Atlante, di cui si servono Ruggiero e Astolfo per le loro aeree peregrinazioni: magica fusione di un cavallo e di un uccello, su cui il linguaggio ariostesco si esercita a limitare e ad aprire la sua precisazione poetica della realtà fantastica attraverso questa tecnica della deformazione; cioè con un richiamo non tanto a paragoni grotteschi, quanto a dissonanze che ci insegnano una natura diversa dalla semplice idealizzazione di quella comune. Ecco il fantastico uccello che porta nell'aria Ruggiero fino all'isola di Alcina (e si noti come il primo verso faccia vedere un che di favoloso e di enorme, di deformato appunto, che risulta dalla posizione staccata e quasi goffa, rallentata delle parole):

Quello ippogrifo, grande e strano augello,
lo porta via con tal prestezza d'ale,
che lascierà di lungo tratto quello
celer ministro del fulmineo strale.
Non va per l'aria altro animal sí snello,
che di velocità gli fosse uguale:
credo ch'a pena il tuono e la saetta
venga in terra dal ciel con maggior fretta.
Poi che l'augel trascorso ebbe gran spazio

per linea dritta e senza mai piegarsi,
con larghe ruote, omai de l'aria sazio,
cominciò sopra una isola a calarsi,
pari a quella ove, dopo lungo strazio
far del suo amante e lungo a lui celarsi,
la vergine Aretusa passò invano
di sotto il mar per camin cieco e strano.
(VI, 18-19)

Altro simbolo del tono particolare del fantastico ariostesco può essere considerato il palazzo di Atlante, che è sorto immediatamente per semplice volontà magica del suo costruttore, e dove per incanto tutti i cavalieri si perdono a inseguire le parvenze di quello che cercano e desiderano, e l'invisibile padrone del palazzo, in un movimento perfettamente realizzato che scopre e assorbe in ritmi fantastici e musicali le incongruenze e le irrazionalità della vita:

Tutti cercando il van, tutti gli danno
colpa di furto alcun che lor fatt'abbia:
del destrier che gli ha tolto, altri è in affanno;
ch'abbia perduta altri la donna, arrabbia;
altri d'altro l'accusa: e così stanno,
che non si san partir di quella gabbia;
e vi son molti, a questo inganno presi,
stati le settimane intiere e i mesi.
(XII, 12)

Poi questo palazzo incantato si dileguerà leggermente, attraverso una semplice ed elementare operazione magica, che Astolfo apprenderà da un libro che porta sempre con sé:

Astolfo, poi ch'ebbe cacciato il mago,
levò di su la soglia il grave sasso,
e vi ritrovò sotto alcuna imago,
et altre cose che di scriver lasso:
e di distrugger quello incanto vago,
di ciò che vi trovò, fece fracasso,
come gli mostra il libro che far debbia;
e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia.
(XXII, 23)

Ma pure nella sua aria di incanto, nella sua disponibilità così largamente fantastica, lo stesso palazzo trova, nella sua effimera vita ed essenza, una splendida sontuosità, fino a presentarsi come qualcosa di concreto, di reale, come, diremmo, un vero e proprio palazzo rinascimentale. L'incantatore Atlante, tra l'altro, non ha dimenticato di rifornirlo di mense e di vivande,

come se appunto si trattasse di un palazzo come tutti gli altri, pronto ad offrire ai suoi ospiti i piaceri e gli agi piú quotidiani:

E mentre fa lor far quivi dimora,
perché di cibo non patischin brama,
sí ben fornito avea tutto il palagio,
che donne e cavallier vi stanno ad agio.
(XII, 22, vv. 5-8)

Anche nelle rappresentazioni degli effetti magici piú prodigiosi e piú straordinari resta vivo questo senso della realtà che produce una incantevole illusione di cose irreali, eppure come naturali, come se potessimo in qualche modo viverci concretamente in mezzo. Si pensi ad una delle piú famose avventure ariostesche quale è quella dell'episodio di Orrilo, personaggio mostruoso e miracoloso, che esercita una bestiale violenza, sulla foce del Nilo, pronto ad uccidere tutti i cavalieri che gli si fanno incontro. Dotato di una forza prodigiosa e straordinaria, egli non può venire mai sconfitto ed ucciso, se non gli viene strappato dalla chioma un capello fatale; nessuna ferita può arrecargli la morte e, anche se ridotto in mille pezzi, può riconnettere le sue membra rapidamente e miracolosamente. Ed ecco come l'Ariosto rappresenta la scena in cui Astolfo assale con le sue armi Orrilo, ferendolo ripetutamente, senza tuttavia riuscire a privarlo veramente della vita:

Or cader gli fa il pugno con la mazza,
or l'uno or l'altro braccio con la mano;
quando taglia a traverso la corazza,
e quando il va troncando a brano a brano:
ma ricogliendo sempre de la piazza
va le sue membra Orrilo, e si fa sano.
S'in cento pezzi ben l'avesse fatto,
redintegrarsi il vedea Astolfo a un tratto.
(XV, 82)

Solo troncandogli la testa, e portandola lontano, per strapparne poi il capello fatale, Astolfo potrà farlo morire:

Al fin di mille colpi un gli ne colse
sopra le spalle ai termini del mento:
la testa e l'elmo dal capo gli tolse,
né fu d'Orrilo a dismontar piú lento.
La sanguinosa chioma in man s'avolse,
e risalse a cavallo in un momento;
e la portò correndo incontra 'l Nilo,
che riaver non la potesse Orrilo.
Quel sciocco, che del fatto non s'accorse,

per la polve cercando iva la testa:
ma come intese il corridor via tórse,
portare il capo suo per la foresta;
immantamente al suo destrier ricorse,
sopra vi sale, e di seguir non resta.
Volea gridare: – Aspetta, volta, volta! –
ma gli avea il duca già la bocca tolta.
(XV, 83-84)

Ecco infine come, dopo aver cercato di ritrovare il capello, Astolfo fuggendo riesce a tagliare tutta la chioma, e così anche lo stesso capello prodigioso:

E tenendo quel capo per lo naso,
dietro e dinanzi lo dischioma tutto.
Trovò fra gli altri quel fatale a caso:
si fece il viso allor pallido e brutto,
travolse gli occhi, e dimostrò all'ocaso⁴,
per manifesti segni, esser condotto;
e 'l busto che seguia troncato al collo,
di sella cadde, e diè l'ultimo crollo.
(XV, 87)

Tutto l'episodio appare dunque, nella luce della strana e magica figura dell'essere che può perfino correre privo della testa, affidato ad un prodigio insieme bizzarro e grottesco: ma ogni particolare, ogni elemento della scena viene presentato con un vivo senso della realtà concreta, nella dimensione quasi delle cose normali, che realmente accadono davanti ai nostri occhi; mentre ogni trovata, anche se ricca delle più intense e varie suggestioni, vale soprattutto come frizzante elemento della continua linea funzionale di quel ritmo ariostesco di cui già abbiamo parlato.

E potremmo soffermarci, nella stessa direzione, su una infinità di effetti prodigiosi e insieme agevoli, assurdi e verosimili; anche per esempio, in un semplice paragone:

Qual istordito e stupido aratore,
poi ch'è passato il fulmine, si leva
di là dove l'altissimo fragore
appresso ai morti buoi steso l'aveva;
che mira senza fronde e senza onore
il pin che di lontan veder soleva [...].
(I, 65, vv. 1-6)

Qui il fatto è evidenziato nella sua naturale realtà, e nello stesso tempo si rivela sospeso in un fulmineo prodigio – l'improvviso sfrondarsi di un pino

⁴ Nota *all'ocaso*: alla fine, alla morte.

– pur assunto in un'aria di tranquilla semplicità. E ancora si veda la leggerezza con cui certi gesti di magia si fanno sorridenti e semplici e sembrano perfino ampliare in un respiro senza limite i desideri umani di un prolungamento della realtà in possibilità di sogno libero, ma concreto come la realtà: ecco come viene rappresentato il rapimento dalla donna di Pinabello da parte di Atlante a cavallo dell'ippogrifo:

Tosto che 'l ladro, o sia mortale, o sia
una de l'infernali anime orrende,
vede la bella e cara donna mia;
come falcon che per ferir discende,
cala e poggia in uno atimo, e tra via
getta le mani, e lei smarrita prende.
Ancor non m'era accorto de l'assalto,
che de la donna io senti' il grido in alto.
(II, 38)

Questo improvviso passaggio dalla terra al cielo si svolge con una agevolezza estrema, evidenziata dalla percezione improvvisa del fatto straordinario, da parte del cavaliere, quando ode il grido della donna rapita che già sta in alto, quando cioè l'evento è già realizzato, entrato, in un certo senso, in una dimensione concreta.

Sono effetti, impressioni fantastiche di salti e voli, che si presentano innumerevoli nell'*Orlando Furioso* e che sono sempre seguiti come i dati di una realtà fisica superiore alla nostra, ma non opposta, pervasa dallo stesso colore di concretezza che nessun «realista» saprebbe ottenere: e si veda ancora, per concludere, in quale tono fantastico e insieme naturale si presenta lo scempio che Orlando impazzito fa di un povero asino:

Orlando non risponde altro a quel detto,
se non che con furor tira d'un piede,
e giunge a punto l'asino nel petto
con quella forza che tutte altre eccede;
et alto il leva sí, ch'uno augelletto
che voli in aria, sembra a chi lo vede.
Quel va a cadere alla cima d'un colle,
ch'un miglio oltre la valle il giogo estolle⁵.

⁵Nota *estolle*: innalza.

IL PAESAGGIO ARIOSTESCO

A meglio intendere questa continua, costante, interna fusione del reale e del fantastico, del naturale e del meraviglioso, gioverà insistere sul carattere del paesaggio, sulle dimensioni in cui si presenta l'elemento spaziale nell'*Orlando Furioso*.

Già nell'Ottocento il Gioberti aveva fortemente insistito sui caratteri della strana «geografia storica e mitica» ariostesca, evidenziando così acutamente lo svolgersi, nel poema, di un continuo viaggio nello spazio, che, possiamo aggiungere, corrisponde allo stesso ritmo narrativo-poetico che percorre tutta l'opera, al bisogno ariostesco di una incessante mobilità.

Il passo già citato della Satira III può essere utile per capire il carattere tutto particolare di questo «viaggiare» ariostesco:

Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
 quel monte che divide e quel che serra
 Italia, e un mare e l'altro che la bagna.
 Questo mi basta; il resto de la terra,
 senza mai pagar l'oste, andrò cercando
 con Ptolomeo, sia il mondo in pace o in guerra;
 e tutto il mar, senza far voti quando
 lampeggi il ciel, sicuro in su le carte
 verrò, piú che sui legni, volteggiando.
 (vv. 58-66)

È una specie di viaggio fantastico, che presuppone, però, l'appoggio di una salda, sicura esperienza concreta, di paesaggi essenziali direttamente conosciuti, osservati, amati.

E tutto il poema è costruito su queste misure di viaggio, di un viaggio che si svolge complesso e vario in uno spazio e in un tempo di originalissima dimensione. Misure a volte estremamente dilatate (si pensi allo spazio percorso da Astolfo nel canto XXXIII, con lo sfogo esuberante del vagare senza scopo immediato, che si sbizzarrisce per ben sette ottave, attraverso un elenco gustoso e denso di nomi esotici italianizzati), a volte brevi e minute, con tutta una novità di spazi e di luoghi che sono il segno dell'integrazione che la fantasia porta alla realtà senza perderne però mai il colore e la concretezza, il fondamentale sentimento.

Spesso, nel giro di una o due ottave, spazi lunghissimi sono come raccor-

ciati e potentemente sintetizzati dall'autore, che segue quei lunghi percorsi come su di una ideale carta geografica, arricchita da indicazioni toponomastiche assaporate nel loro accento insieme reale e fantastico. Ecco, nel canto XXII, un trasferimento velocissimo di Astolfo, il piú grande viaggiatore del poema, dall'Armenia fino a Londra:

E dopo alquanti giorni in Natalia
trovossi, e inverso Bursia il camin tenne;
onde, continuando la sua via
di qua dal mare, in Tracia se ne venne.
Lungo il Danubio andò per l'Ungaria;
e come avesse il suo destrier le penne,
i Moravi e i Boemi passò in meno
di venti giorni, e la Franconia e il Reno.

Per la selva d'Ardenna in Aquisgrana
giunse e in Barbante, e in Fiandra al fin s'imbarca.
L'aura che soffia verso tramontana,
la vela in guisa in su la prora carica,
ch'a mezzo giorno Astolfo non lontana
vede Inghilterra, ove nel lito varca.
Salta a cavallo, e in tal modo lo punge,
ch'a Londra quella sera ancora giunge.
(XXII, 6-7)

Altre volte invece, l'Ariosto indugia in descrizioni piú minute di paesaggi, con una varietà sterminata di elementi che offre uno dei piú affascinanti incantesimi della sua poesia: la ricchezza estrema di immagini di terre e di paesi. Dalle brume e dai mari del Nord, con la feroce isola Ebuda, le Orcadi, l'Inghilterra e la Scozia, alla dolce terra di Francia, con la ricchezza delle sue pianure e delle sue selve. E poi il paesaggio aspro e montuoso dei Pirenei, i deserti aridi della Spagna e dell'Africa Settentrionale, e giú ancora, dalle foci fino alle sorgenti misteriose del Nilo, presso la leggendaria terra del Prete Ianni o Senapo; e infine il Levante, con alcune descrizioni di città orientali, tutte insaporite da un gusto esotico e pittorico, che fa pensare a certa pittura tardo-quattrocentesca, magari a Gentile Bellini: per esempio, questo quadro della città di Damasco:

De le piú ricche terre di Levante,
de le piú popolate e meglio ornate
si dice esser Damasco, che distante
siede a Ierusalem sette giornate,
in un piano fruttifero e abbondante,
non men giocondo il verno, che l'estate.
A questa terra il primo raggio tolle
de la nascente aurora un vicin colle.

Per la città duo fiumi cristallini
vanno inaffiando per diversi rivi

un numero infinito di giardini,
non mai di fior, non mai di fronde privi.
Dicesi ancor, che macinar molini
potrian far l'acque lanfe¹ che son quivi;
e chi va per le vie vi sente, fuore
di tutte quelle case, uscire odore.

Tutta coperta è la strada maestra
di panni di diversi color lieti;
e d'odorifera erba, e di silvestra
fronda la terra e tutte le pareti.
Adorna era ogni porta, ogni finestra
di finissimi drappi e di tapeti,
ma piú di belle e ben ornate donne
di ricche gemme e di superbe gonne.
(XVII, 18-20)

Altre volte l'Ariosto creerà paesaggi piú direttamente fantastici, eppure capaci di ritrovare il segno e la suggestione delle cose. Cosí la costruzione della luna visitata da Astolfo si presenta come quella di un mondo in tutto simile, se pur maggiore, a quello terreno, dove appaiono le stesse cose che noi vediamo ogni giorno, ma dilatate, accresciute, con l'aggiunta poi del meraviglioso di ninfe che cacciano belve:

Altri fiumi, altri laghi, altre campagne
sono là su, che non son qui tra noi;
altri piani, altre valli, altre montagne,
c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,
con case de le quai mai piú le magne
non vide il paladin prima né poi:
e vi sono ample e solitarie selve,
ove le ninfe ognor cacciano belve.
(XXXIV, 72)

Cosí l'isola di Alcina (dove giunge Ruggiero sull'ippogrifo) ci si presenta come un paesaggio, inizialmente quasi troppo dolce e aereo, che ricorda ancora la raffinatezza del Poliziano, anche se arricchita di una sinfonia piú matura, con una pienezza di toni larghi e distesi:

colte pianure e delicati colli,
chiare acque, ombrose ripe e prati molli.
Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri et aranci ch'avean frutti e fiori
contesti in varie forme e tutte belle,
facean riparo ai fervidi calori

¹ Nota *acque lanfe*: acque profumate con essenze.

de' giorni estivi con lor spesse ombrelle;
e tra quei rami con sicuri voli
cantando se ne gíano i rosignuoli.

Tra le purpuree rose e i bianchi gigli,
che tiepida aura freschi ognora serba,
sicuri si vedean lepri e conigli,
e cervi con la fronte alta e superba,
senza temer ch'alcun gli uccida o pigli,
pascano o stiansi rominando l'erba;
saltano i daini e i capri isnelli e destri,
che sono in copia in quei luoghi campestri.
(VI, 20-22)

Ma nell'ottava successiva, dopo le agili manovre di Ruggiero, lo stesso paesaggio riappare con una suggestione maggiore, in una potenza essenziale, evidenziato, dopo la precedente profusione vegetale, in quei tre alberi, mirto, lauro, pino, che sono come dei colori puri e insieme esatti e concreti, che ci permettono una distinzione maggiore di tutto il quadro su quello sfondo di mare con una prospettiva piú profonda e meno sfumata (con l'intervento, dunque, di elementi piú concreti su di un tessuto che poteva parere solo una trasfigurazione magica e preziosa):

Come sí presso è l'ippogrifo a terra,
ch'esser ne può men periglioso il salto,
Ruggier con fretta de l'arcion si sferra,
e si ritruova in su l'erboseo smalto;
tuttavia in man le redine si serra,
che non vuol che 'l destrier piú vada in alto:
poi lo lega nel margine marino
a un verde mirto in mezzo un lauro e un pino.
(VI, 23)

E poco piú avanti, nel racconto di Astolfo, l'immagine dell'isola si presenterà, insieme con quella della stessa maga, nello stesso allargarsi di giri calmi e pausati, in una luminosa e liquida agevolezza:

E come la via nostra e il duro e fello
destin ci trasse, uscimmo una matina
sopra la bella spiaggia, ove un castello
siede sul mar, de la possente Alcina.
Trovammo lei ch'uscita era di quello,
e stava sola in ripa alla marina;
e senza rete e senza amo traea
tutti li pesci al lito, che volea.
(VI, 35)

Questi giri piú calmi funzionano da preludi alle scene piú mosse che seguiranno, della gioiosa pesca e dell'avventura di Astolfo. Si veda almeno

l'ottava della pesca, dove, da un animato gusto di nomi rari e multicolori, aggruppati secondo suggestioni foniche e pittoresche, la fantasia ariostesca suscita un movimento voglioso e affettuoso, quasi effetto di un delicato erotizzazione di quello strano mondo animale:

Veloci vi correvano i delfini,
vi venia a bocca aperta il grosso tonno;
i capidogli coi vécchi marini²
vengon turbati dal lor pigro sonno;
muli, salpe, salmoni e coracini
nuotano a schiere in piú fretta che ponno;
pistrici, fisiteri, orche e balene
escon del mar con monstrose schiene.
(VI, 36)

Un altro paesaggio fortemente fantastico ci si presenta con la casa del Sonno, in un altissimo tono poetico, vivo nella sua impalpabile e pur solida continuità, nel suo liberarsi in una suggestione di soprasensibilità, che sa innestarsi, lyricizzandola, sulla sensibilità piú ordinaria (e questo atteggiamento originalissimo conferma l'inutilità di ogni confronto con passi simili di Ovidio e di Stazio):

Giace in Arabia una valletta amena,
lontana da cittadi e da villaggi,
ch'all'ombra di duo monti è tutta piena
d'antiqui abeti e di robusti faggi.
Il sole indarno il chiaro dí vi mena;
che non vi può mai penetrar coi raggi,
sí gli è la via da folti rami tronca:
e quivi entra sotterra una spelonca.
Sotto la negra selva una capace
e spaziosa grotta entra nel sasso,
di cui la fronte l'edera seguace
tutta aggirando va con storto passo.
In questo albergo il grave Sonno giace;
l'Ozio da un canto corpulento e grasso,
da l'altro la Pigrizia in terra siede,
che non può andare, e mal reggersi in piede.
(XIV, 92-93)

In questo regno del Sonno vivono due personaggi, che delineano aperture fantastiche sulla base di gesti normali, comuni: l'Oblio, come affetto da una disgregazione intima che lo pervade fino all'azione automatica e maniaca, di un muto gesto che tiene lontano chiunque si avvicini, e il Silenzio, la cui

² Nota *vécchi marini*: vitelli marini.

immagine è concentrata in due particolari («le scarpe di feltro, e 'l mantel bruno») che aprono come una grande ala di silenzio, mentre quel cenno di mano traccia uno spazio vasto e insieme misurabile:

Lo smemorato Oblio sta su la porta:
non lascia entrar, né riconosce alcuno;
non ascolta imbasciata, né riporta;
e parimente tien cacciato ognuno.
Il Silenzio va intorno, e fa la scorta:
ha le scarpe di feltro, e 'l mantel bruno;
et a quanti n'incontra, di lontano,
che non debban venir, cenna con mano.
(XIV, 94)

Come i paesaggi piú fantastici riescono a trovare elementi che sanno renderli quasi concreti, definiti, cosí anche quelli che sembrano essere piú aderenti, piú immediatamente vicini alla riproduzione della realtà, presentano sempre qualche intervento della fantasia, che dilata la realtà e la rende fantastica, come in questo quadro di natura, cui viene aggiunta quasi una nuova dimensione con l'introduzione di un semplice frinire di cicala in un paesaggio arido, meridionale, desertico:

Percuote il sole ardente il vicin colle;
e del calor che si riflette a dietro,
in modo l'aria e l'arena ne bolle,
che saria troppo a far liquido il vetro.
Stassi cheto ogni augello all'ombra molle:
sol la cicala col noioso metro
fra i densi rami del fronzuto stelo
le valli e i monti assorda, e il mare e il cielo.
(VIII, 20)

Entro una realtà riprodotta in maniera cosí vicina, concreta, quel semplice suono crea una dilatazione, un accrescimento in spazi profondi e sopra-reali, fino all'iperbole finale, ricca di suggestione poetica, lontana da ogni preziosismo di tipo marinistico.

Dunque il valore del paesaggio nel *Furioso* può essere compreso solo inserendolo all'interno della linea funzionale dell'opera: l'Ariosto non insiste mai a fissarlo in una sua esteriore autonomia. E anche i paesaggi piú precisi e definiti non ci vengono mai imposti come fine ultimo di una descrizione, ma sono sempre pronti a dissolversi in quella specie di carta geografica fantastica e non grottesca che rende favolosi gli spazi, le proporzioni della terra, pur nutrendosi di un senso caldissimo di spazio vissuto, di aria impastata di luci, di ombre, di oggetti.

VI

CARATTERE E FUNZIONE DELL'IRONIA ARIOSTESCA

Nel precedente capitolo, parlando dei paesaggi ariosteschi, ho ricordato, tra quelli totalmente fantastici, il paesaggio della luna, sulla quale Astolfo, dopo molti viaggi sull'ippogrifo, viene accompagnato da San Giovanni col carro d'Elia: proprio Astolfo, che si presenta in fondo come il piú pazzo tra tutti i paladini di Francia, diventa curiosamente colui che viene destinato a ritrovare, nella luna, il senno del piú saggio dei paladini, Orlando. Questa configurazione paradossale di uno dei nodi piú importanti della trama del poema ci introduce subito a parlare dell'«ironia» ariostesca, fortemente ed eccessivamente sottolineata specie nell'Ottocento come elemento fondamentale del poema, mentre noi dobbiamo vederla come uno tra i molti suoi motivi, evitando di considerarla come la chiave capace di spiegare tutta la poesia ariostesca.

Tutta la costruzione di questo cielo della luna, dove Astolfo va a ritrovare il senno di Orlando, in mezzo ad uno stranissimo, iridescente coacervo di cose che gli uomini hanno perdute e che sono finite in quel cielo superiore, rivela già il carattere tipico della «ironia» ariostesca, il suo particolare accento e la sua aderenza alla linea vitale del poema. Si veda almeno una parte del bellissimo elenco dei beni perduti dagli uomini e finiti in quel paesaggio lunare: elenco tutto percorso da una sorridente e variata onda musicale, che è il corrispettivo di una lucida e serena coscienza dell'irrazionale sotteso nei sentimenti e nelle sicurezze dell'uomo, della variabilità estrema del loro atteggiarsi, in una specie di mondo caleidoscopico, visto a pezzi, scomposto:

Non pur di regni o di ricchezze parlo,
in che la ruota instabile lavora;
ma di quel ch'in poter di tor, di darlo
non ha Fortuna, intender voglio ancora.
Molta fama è là su, che, come tarlo,
il tempo al lungo andar qua giù divora:
là su infiniti prieghi e voti stanno,
che da noi peccatori a Dio si fanno.

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,

i vani desidèri sono tanti,
che la piú parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giú perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.

[...]

Ami d'oro e d'argento appresso vede
in una massa, ch'erano quei doni
che si fan con speranza di mercede
ai re, agli avari principi, ai patroni.
Vede in ghirlande ascosi lacci; e chiede,
et ode che son tutte adulazioni.
Di cicale scoppiate imagine hanno
versi ch'in laude dei signor si fanno.

[...]

Di versate minestre una gran massa
vede, e domanda al suo dottor ch'importe.
– L'elemosina è (dice) che si lassa
alcun, che fatta sia dopo la morte. –
Di varii fiori ad un gran monte passa,
ch'ebbe già buono odore, or putia forte.
Questo era il dono (se però dir lece)
che Costantino al buon Silvestro fece.
(XXXIV, 74-75, 77, 80)

(qui un atteggiamento nettamente anticlericale viene sfumato con una punta di apparente rispetto, «se però dir lece», che finisce per diventare anche piú assertiva)

Vide gran copia di panie con visco,
ch'erano, o donne, le bellezze vostre.
Lungo sarà, se tutte in verso ordisco
le cose che gli fur quivi dimostre;
che dopo mille e mille io non finisco,
e vi son tutte l'occorrenzie nostre¹:
sol la pazzia non v'è poca né assai;
che sta qua giú, né se ne parte mai.
(XXXIV, 81)

L'ironia ariostesca appare dunque come il corrispettivo della lucida e spregiudicata intelligenza rinascimentale dell'autore, che in qualche modo smonta miti e credenze razionalmente non sostenibili; espressione di un'epoca che non ha piú ideali rigidi e dogmatici e che sente fortemente la varietà e la volubilità della vita, il continuo scambio tra saggezza e pazzia, simbolizzato, come abbiamo già detto, dal fatto che proprio Astolfo contri-

¹ Nota *l'occorrenzie nostre*: tutto quello che ci può capitare.

buisce al rinsavimento di Orlando, messo in evidenza, con una ironia sottile leggermente affiorante su una fluida onda musicale, nelle ottave centrali del famoso episodio, quando Astolfo, dopo aver recuperato, con l'aiuto di San Giovanni, alcune cose che sulla terra aveva perduto, arriva al luogo dove è riposto il senno venuto a mancare agli uomini:

Quivi ad alcuni giorni e fatti sui,
ch'egli già avea perduti, si converse;
che se non era interprete con lui,
non discernea le forme lor diverse.
Poi giunse a quel che par sí averlo a nui,
che mai per esso a Dio voti non fêse;
io dico il senno: e n'era quivi un monte,
solo assai piú che l'altre cose conte.

Era come un liquor sottile e molle,
atto a esalar, se non si tien ben chiuso;
e si vedea raccolto in varie ampolle,
qual piú, qual men capace, atte a quell'uso.
Quella è maggior di tutte, in che del folle
signor d'Anglante era il gran senno infuso;
e fu da l'altre conosciuta, quando
avea scritto di fuor: «Senno d'Orlando».

E cosí tutte l'altre avean scritto anco
il nome di color di chi fu il senno.
Del suo gran parte vide il duca franco;
ma molto piú maravigliar lo fenno
molti ch'egli credea che dramma manco
non dovessero averne, e quivi dénno
chiara notizia che ne tenean poco;
che molta quantità n'era in quel loco.

Altri in amar lo perde, altri in onori,
altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;
altri ne le speranze de' signori,
altri dietro alle magiche sciocchezze:
altri in gemme, altri in opre di pittori,
et altri in altro che piú d'altro aprezze.
Di sofisti e d'astrologhi raccolto,
e di poeti ancor ve n'era molto.
(XXXIV, 82-85)

Dopo il canto limpido di quest'ultima ottava – quasi la voce di una saggezza smagata e superiore che riassume i motivi, sparsi gustosamente nell'ottava precedente, in un'unica sorridente elegia – ritorna subito una sottile ironia con l'immagine di Astolfo che recupera il suo senno ritrovato là, accompagnata dall'avvertimento appena accennato che lo perderà ancora: scambio leggero, alternarsi continuo, nella vita dell'uomo, di pazzia e saggezza, di razionalità e irrazionalità.

Astolfo tolse il suo; che gliel concesse
lo scrittor de l'oscura Apocalisse.
L'ampolla in ch'era al naso sol si messe,
e par che quello al luogo suo ne gisse:
e che Turpin da indi in qua confesse
ch'Astolfo lungo tempo saggio visse;
ma ch'uno error che fece poi, fu quello
ch'un'altra volta gli levò il cervello.
(XXXIV, 86)

Naturalmente l'ironia ariostesca ha anche dei precisi obbiettivi, diffondendosi su certi aspetti della vita del tempo che l'Ariosto sente ormai giunti al tramonto, piú chiusi dal velo dell'ipocrisia che dotati di storica verità.

Si ricordi, da questo punto di vista, la stessa configurazione dell'inferno – dove pure Astolfo, a un certo punto del suo viaggio, discende – che è raffigurato come un luogo in cui gli unici peccatori che si incontrano sono le donne che non hanno corrisposto ai desideri dei loro amanti. In questo modo l'Ariosto mostra una visione assai scettica, assai ironica, assai poco, se si vuole, religiosa, dell'oltremondo, i cui problemi lo interessano assai scarsamente. Non che egli assuma mai posizioni di protesta, di critica alla chiesa da punti di vista dottrinali e teologici: la sua posizione di fronte alle questioni metafisiche e religiose è di un sostanziale disinteresse, legato però ad un atteggiamento sostanzialmente polemico, specie di fronte alle false virtù, all'untuosa ipocrisia e al falso ascetismo, che egli considera comunque assurdo e irrealizzabile.

Acquistano allora un preciso significato alcuni passi dedicati alla figurazione di personaggi apparentemente santi e venerabili, che all'improvviso rivelano in loro l'esistenza dei piú bassi appetiti, come l'episodio dell'eremita, «ch'avea lunga la barba a mezzo il petto, / devoto e venerabile d'aspetto» (II, 12, vv. 7-8), il quale «parea, piú ch'alcun fosse mai stato, / di coscienza scrupolosa e schiva» (II, 13, vv. 3-4), ma che pure, incontrata Angelica, a un certo punto, rivela la comune brama degli uomini: «Quella rara bellezza il cor gli accese, / e gli scaldò le frigide medolle» (VIII, 31, vv. 1-2).

Si può ricordare ancora l'episodio dell'angelo Michele, che, mandato da Dio sulla terra a cercare il Silenzio, crede di poterlo ritrovare nei monasteri, dove dovrebbe stare di casa:

Credendo quivi ritrovarlo, mosse
con maggior fretta le dorate penne;
e di veder ch'ancor Pace vi fosse,
Quiete e Carità, sicuro tenne.
Ma da la opiniõn sua ritrovosse
tosto ingannato, che nel chiostro venne:
non è Silenzio quivi; e gli fu ditto
che non v'abita piú, fuor che in iscritto.
Né Pietà, né Quiete, né Umiltade,

né quivi Amor, né quivi Pace mira.
Ben vi fur già, ma ne l'antiqua etade;
che le cacciâr Gola, Avarizia et Ira,
Superbia, Invidia, Inerzia e Crudeltade.
Di tanta novità l'angel si ammira:
andò guardando quella brutta schiera,
e vide ch'anco la Discordia v'era.

Quella che gli avea detto il Padre eterno,
dopo il Silenzio, che trovar dovesse.
Pensato avea di far la via d'Averno,
che si credea che tra' dannati stesse;
e ritrovolla in questo nuovo inferno
(chi 'l crederia?) tra santi ufficii e messe.
Par di strano a Michel ch'ella vi sia,
che per trovar credea di far gran via.
(XIV, 80-82)

La polemica laica dell'Ariosto appare priva di forte protesta, con l'attenzione rivolta soprattutto a quelle gonfie e ornamentali personificazioni: l'ironia è controllata e composta in un'aria volutamente ingenua, che esprime non tanto una volontà di protesta e di satira, quanto appunto il senso di superiorità raggiunto ormai dal poeta rispetto a quei valori ascetico-monastici.

Questa «ironia» dell'Ariosto non è dunque un semplice capriccio, ma si mostra legata ad una sua prospettiva della vita, che lo porta continuamente a ironizzare i valori scaduti e non più vivi, ai quali egli sa ben contrapporre il suo senso profondo della libertà e della varietà della vita, in tutti i suoi più autentici e spesso nobili e generosi aspetti.

Si veda il tono ancor più scaltro e sottile, superiore, con cui si presenta la figura dell'eremita, tutto pieno della sua vuota sicurezza, che accompagna Isabella, dopo la morte di Zerbino: quando s'imbattono in Rodomonte, questo monaco cerca di ribattere alle profferte d'amore che il Saracino rivolge alla fanciulla e di persuaderlo a lasciarla andare per la sua strada, somministrando vani discorsi spirituali e così provocando un gustoso effetto grottesco nel suo contrasto con il ribaldo e istintivo Rodomonte:

Il monaco, ch'a questo avea l'orecchia,
e per soccorrer la giovane incauta,
che ritratta non sia per la via vecchia,
sedeo al governo qual pratico nauta,
quivi di spiritual cibo apparecchia
tosto una mensa sontuosa e lauta.
Ma il Saracin, che con mal gusto nacque,
non pur la saporò, che gli dispiacque [...].
(XXVIII, 101)

La consumata perizia del monaco è quella apparente di chi non si appoggia su di una base concreta, reale; il suo gesto ampio, la sua compunzione

cattedratica, nella quale si insinua la gravità con cui un domestico spiega sulla tavola le tovaglie e i cibi, sono atteggiamenti propri di chi si fida retoricamente e irrazionalmente in un idealismo privo di addentellati nella realtà, vacuo e ciarliero, incapace di operare concretamente: un simile idealismo è uno degli obbiettivi della sottile e sicura ironia ariostesca.

Rodomonte rappresenta, davanti a questo vuoto idealismo, l'ostacolo del reale che con un semplice atto di forza ne annulla la tronfia vanità; e l'Ariosto si diverte in un gioco gustoso di ipotesi sulla sorte del monaco, che vale a sostenere ancor più la sua superiorità umana e artistica rispetto al mondo da quello rappresentato:

Poi che l'empio pagan molto ha sofferto .
con lunga noia quel monaco audace,
e che gli ha detto invan ch'al suo deserto
senza lei può tornar quando gli piace;
e che nuocer si vede a viso aperto,
e che seco non vuol triegua né pace:
la mano al mento con furor gli stese,
e tanto ne pelò, quanto ne prese.

E sí crebbe la furia, che nel collo
con man lo stringe a guisa di tanaglia;
e poi ch'una e due volte raggirollo,
da sé per l'aria e verso il mar lo scaglia.
Che n'avenisse, né dico né sollo:
varia fama è di lui, né si raguaglia.
Dice alcun che sí rotto a un sasso resta,
che 'l piè non si discerne da la testa;
et altri, ch'a cadere andò nel mare,
ch'era piú di tre miglia indi lontano,
e che morí per non saper notare,
fatti assai prieghi e orazioni invano;
altri, ch'un santo lo venne aiutare,
lo trasse al lito con visibil mano.
Di queste, qual si vuol, la vera sia:
di lui non parla piú l'istoria mia.
(XXIX, 5-7)

A questo idealismo appoggiato a ipotesi vacue e falsamente sicure, l'Ariosto oppone non un puro scetticismo, ma un suo sano ed umano sentimento di valori profondi e insieme concreti: e un grande esempio ne sarà proprio l'episodio della morte di Isabella, a cui nulla ha giovato la tronfia sicurezza dell'eremita, ma che saprà affermare la sua fedeltà alla memoria di Zerbino con una eroica quanto concreta e non retorica determinazione; allora l'ironia sparirà, e prevarrà un tono di drammaticità misurata ed elegiaca.

Oltre ai molti episodi grotteschi, ironici, comici del poema, il sorriso ariostesco s'insinua a volte anche in episodi inizialmente impostati in ma-

niera assai diversa. Possiamo prendere come esempio il celebre e centrale episodio dell'impazzimento di Orlando, che da toni mesti e dolenti, e poi fortemente drammatici, trascorre, senza sforzo e stonatura, ad un comico intriso di grottesco.

Orlando, mentre va alla ricerca di Angelica, a un certo punto del viaggio capita nei luoghi che hanno visto gli amori fra quella e Medoro, un povero soldato saraceno. L'episodio comincia in toni lenti e quasi svagati, ma poi si allarga in un continuo crescendo, fino a toni più intensi e drammatici, quando Orlando vede incisa su di una pietra, all'entrata di una grotta, una scritta, in cui Medoro ha esaltato la propria felicità amorosa:

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
quello infelice, e pur cercando invano
che non vi fosse quel che v'era scritto;
e sempre lo vedea più chiaro e piano:
et ogni volta in mezzo il petto afflitto
stringersi il cor sentia con fredda mano.
Rimase al fin con gli occhi e con la mente
fissi nel sasso, al sasso indifferente.
(XXIII, 111)

In questa ottava bellissima e profonda si rivela il primo lampo, ancora umano, della pazzia, nell'insistenza con cui Orlando, come smemorato, ha il bisogno di accertarsi più volte della verità e rilegge l'epigrafe, nella frenesia con cui le parole si ripercuotono sullo spavento crescente del cuore: resa perfetta di un dramma che incorpora elementi essenziali della psicologia umana e un'acutissima diagnosi della nascita del dolore.

Poi appare ancora uno svogliato riaffermarsi dell'istinto vitale, che non può ammettere la verità che lo distrugge:

Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come
possa esser che non sia la cosa vera:
che voglia alcun così infamare il nome
de la sua donna e crede e brama e spera,
o gravar lui d'insopportabil some
tanto di gelosia, che se ne pèra;
et abbia quel, sia chi si voglia stato,
molto la man di lei bene imitato.
(XXIII, 114)

E il tono si mantiene altissimo quando Orlando, penetrato nella capanna del pastore (che ha ospitato i due amanti e che, illudendosi di rasserenare con una storia quell'ospite che è giunto così melanconico, gli ha narrato da testimonio gli amori di Angelica e Medoro), cerca di coricarsi, di dormire nello stesso letto che aveva già accolto i due giovani sposi.

Questa conclusïon fu la secure
che 'l capo a un colpo gli levò dal collo,
poi che d'innnumerabil battiture
si vide il manigoldo Amor satollo.
Celar si studia Orlando il duolo; e pure
quel gli fa forza, e male asconder pòllo:
per lacrime e sospir da bocca e d'occhi
convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi.

Poi ch'allargare il freno al dolor puote
(che resta solo e senza altrui rispetto),
giú dagli occhi rigando per le gote
sparge un fiume di lacrime sul petto:
sospira e geme, e va con spesse ruote
di qua di là tutto cercando il letto;
e piú duro ch'un sasso, e piú pungente
che se fosse d'urtica, se lo sente.

In tanto aspro travaglio gli soccorre
che nel medesimo letto in che giaceva,
l'ingrata donna venutasi a porre
col suo drudo piú volte esser doveva.
Non altrimenti or quella piuma abborre,
né con minor prestezza se ne leva,
che de l'erba il villan che s'era messo
per chiuder gli occhi, e vegga il serpe appresso.

Quel letto, quella casa, quel pastore
immantinente in tant'odio gli casca,
che senza aspettar luna, o che l'albóre
che va dinanzi al nuovo giorno nasca,
piglia l'arme e il destriero, et esce fuore
per mezzo il bosco alla piú oscura frasca;
e quando poi gli è aviso d'esser solo,
con gridi et urli apre le porte al duolo.
(XXIII, 121-124)

Il tono diviene addirittura terribile in quest'ultima ottava che è veramente una delle piú grandi del poema, avviata in tono lento e deciso, allargata poi nel movimento e nell'apertura di un paesaggio notturno, sospesa in un attimo di tregua apparente, e in ultimo risolta nell'erompere del grande grido finale. Su questo tono arriviamo all'esplosione della pazzia d'Orlando, in un quadro d'immensa ricchezza evocativa, con l'ultimo cenno di umanità di quel titanico e dolente rivolgersi al cielo come a qualcosa insieme di superiore, di ostile, di inattingibile e pur di invocabile:

Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, et ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!

Cosí restâr quel dí, ch'ombra né gielo
 a pastor mai non daran piú, né a gregge:
 e quella fonte, già sí chiara e pura,
 da cotanta ira fu poco sicura;
 che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
 non cessò di gittar ne le bell'onde,
 fin che da sommo ad imo sí turbolle
 che non furo mai piú chiare né monde.
 E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
 poi che la lena vinta non risponde
 allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,
 cade sul prato, e verso il ciel sospira.
 (XXIII, 130-131)

Ma poi, improvvisamente, il paladino impazzito comincia a svolgere le sue piú curiose e capricciose avventure: con la sua forza fisica cieca e sterminata egli ucciderà tutti i pastori che gli si faranno incontro, distruggerà abitazioni e capanne, e tutto questo sarà modulato sui toni piú apertamente grotteschi e comici, come nella descrizione dello scempio che Orlando fa di alcuni pastori:

Viste del pazzo l'incredibil prove
 poi piú d'apresso e la possanza estrema,
 si voltan per fuggir, ma non sanno ove,
 sí come avviene in subitana tema.
 Il pazzo dietro lor ratto si muove:
 uno ne piglia, e del capo lo scema
 con la facilità che torria alcuno
 de l'arbor pome, o vago fior dal pruno.
 Per una gamba il grave tronco prese,
 e quello usò per mazza adosso al resto:
 in terra un paio addormentato stese,
 ch'al novissimo dí forse fia desto.
 Gli altri sgombraro subito il paese,
 ch'ebbero il piede e il buono aviso presto.
 Non saria stato il pazzo al seguir lento,
 se non ch'era già volto al loro armento².
 (XXIV, 5-6)

Dunque, un alto giuoco di continue metamorfosi in arabeschi sinuosi, in gusto di colori, in minuscole sinfonie grottesche. Ed ecco poi l'addensarsi di una sinfonia tumultuosa e rusticana, nel rapido e gustoso sorriso con cui l'Ariosto trascorre su di un variopinto esercito contadinesco che si prepara ad attaccare il pazzo:

² Nota *novissimo dí*: il giorno del giudizio.

Già potreste sentir come ribombe
l'alto rumor ne le propinque ville
d'urli, e di corni, rusticane trombe,
e piú spesso che d'altro, il suon di squille;
e con spuntoni et archi e spiedi e frombe
veder dai monti sdruciolarne mille,
et altritanti andar da basso ad alto,
per fare al pazzo un villanesco assalto.
(XXIV, 8)

Ironia, sorriso, comicità e grottesco affiorano cosí a volte anche in episodi dapprima impostati su registri diversi, mostrando il carattere della suprema disinvoltura ariostesca, capace di mescolare e di variare i toni e i ritmi anche all'interno di uno stesso episodio. Ma va pure sottolineato che è inesatto dire che tutto l'*Orlando Furioso* è dominato interamente da questi toni giocosi e ironici: molti episodi ed elementi schiettamente epici, drammatici, elegiaci, non toccati o lambiti solo esternamente dal sorriso, dimostrano che un'immagine dell'Ariosto tutta in chiave ironica e comica è essenzialmente sbagliata.

VII

ELEMENTI EPICI ED ELEGIACI DELLA POESIA DEL «FURIOSO»

Due grandi episodi poetici, tra i molti di simile intonazione, possono riscire esemplari ai fini di una indagine sulla poesia ariostesca come autenticamente capace di raggiungere risultati altissimi di elegia e di drammaticità epica e solenne; sono episodi in cui il «sorriso» dell'Ariosto non compare (se non in qualche momento fuggevole) e in cui, pur nel rifiuto di ogni concessione al sentimentalismo e alla retorica dell'eroismo, si afferma una poesia densa di profonda espressione di sentimenti appassionati, nobili, dolorosi, estremamente seri, e coerentemente realizzata in rappresentazioni compatte e potenti.

Su di un tono umano e spirituale di elegia delicata e vibrante si imposta e si svolge quell'episodio della morte di Zerbino che già colpì profondamente il grande De Sanctis che, nelle lezioni zurighesi, ne derivò la certezza (più tardi meno operante nelle pagine della *Storia della letteratura italiana*) della forza sentimentale del poeta tradotta nell'esclamazione romantica «quanto cuore aveva l'Ariosto!»¹. Esclamazione che andrebbe poi più convenientemente compiuta nella constatazione della grande arte con cui quel «cuore» si era saputo esprimere poeticamente in una direzione di poetica sempre contraddistinta da una misura e da un ritmo eccezionalmente essenziali e «classici», senza mai cedere allo sfogo scomposto, alla diluizione e all'eccesso di una situazione drammatico-elegiaca sempre saldamente dominata e lucidamente rappresentata e graduata nel suo crescere fino al suo dissolversi lento e poco vistoso entro nuove vicende e situazioni.

Siamo nel canto XXIV, quando, per difendere generosamente le armi abbandonate da Orlando impazzito contro l'arrogante Mandricardo che se ne vuole impadronire, il gentile ed eroico Zerbino sostiene con il cavaliere maomettano un duello sfortunato, alla fine del quale è costretto a ritirarsi moribondo, per le gravissime ferite ricevute, e rimane così solo con l'amata Isabella. In questa situazione suprema di solitudine e di angoscia la narrazione si cambia in un dialogo tra i due amanti che è certo uno dei momenti più alti e profondi della poesia ariostesca e di tutta la poesia rinascimentale di cui quella ariostesca realizza ad un livello supremo la tensione spirituale-amorosa avvalorata da una situazione così concreta e drammatica, da un sen-

¹ F. De Sanctis, *Saggio sulla poesia cavalleresca*, in *Opere*, ed. cit., vol. VII, p. 187.

timento così pieno e reale, così nobilmente e pur «concretamente» umano.

Tutto è eletto, siglato da una gentilezza e nobiltà supreme e insieme è voce di una esperienza umana che non cerca parole e modi eccezionali. Tutto è intenso e insieme melodicamente armonioso ed anzi la lentezza pausata, composta del ritmo esalta tanto più la struggente elegia del moribondo, fa vibrare tanto più profondamente le parole che designano la certezza della morte vicina, la delicatissima allusione alla letizia di una morte in seno all'amata in una situazione diversa, il contrasto disperato di questa ipotesi con la realtà di un distacco che è abbandono della donna ad una sorte oscura e paurosa, le conferme estreme di un amore che supera quel definitivo congedo, l'invocazione appassionata e casta delle bellezze della donna e dei ricordi di un intero legame amoroso:

– Così, cor mio, vogliate (le diceva),
dopo ch'io sarò morto, amarmi ancora,
come solo il lasciarvi è che m'aggreva
qui senza guida, e non già per ch'io mora:
che se in sicura parte m'accadeva
finir de la mia vita l'ultima ora,
lieto e contento e fortunato a pieno
morto sarei, poi ch'io vi moro in seno.

Ma poi che 'l mio destino iniquo e duro
vol ch'io vi lasci, e non so in man di cui;
per questa bocca e per questi occhi giuro,
per queste chiome onde allacciato fui,
che disperato nel profondo oscuro
vo de lo 'nferno, ove il pensar di vui
ch'abbia così lasciata, assai più ria
sarà d'ogn'altra pena che vi sia –.
(XXIV, 78-79)

In questo ritmo pausato e dolente la risposta di Isabella, che assicura l'amato della sua fedeltà imperitura e promette la propria morte per non lasciarlo mai più, è introdotta da un'ottava in cui la poesia elegiaca si esprime, prima che nelle parole della risposta, nella rappresentazione sublime della donna e del bacio ultimo da lei dato a Zerbino:

A questo la mestissima Isabella,
declinando la faccia lacrimosa
e congiungendo la sua bocca a quella
di Zerbin, languidetta come rosa,
rosa non colta in sua stagion, sí ch'ella
impallidisca in su la siepe ombrosa,
disse: – Non vi pensate già, mia vita,
far senza me quest'ultima partita [...].
(XXIV, 80)

Qui la poesia raggiunge il suo culmine e condensa tutta la sua forza tenera e limpida in quella altissima immagine della rosa che, ben lungi da un ornamento retorico estraneo alla situazione interna dell'episodio, ne evidenzia il colore sentimentale piú delicato e malinconico trasferito musicalmente nel lento precisarsi dell'immagine perfetta ed allusiva alle stesse condizioni di questa morte giovanile e tenera, lenta e struggente. Lo stesso passaggio di un particolare da una prima redazione («in la siepe spinosa») a quella definitiva («in su la siepe ombrosa») conferma la profondità dell'arte ariostesca nella ricerca del completamento di una immagine in cui ogni parola doveva essere essenziale e poeticamente funzionale alla sua allusione sentimentale.

Se questo breve episodio è tutto impostato e svolto su di un tono elegiaco non bisognoso di alcuna forma di riequilibrio ironico o sorridente (ché il suo equilibrio nasce da una forza che si misura nell'interno della sua stessa dimensione), la non necessarietà del troppo famoso e a volte equivoco «sorriso» come essenziale sigla o filigrana della grande poesia ariostesca è ancor piú ampiamente provata nel lungo episodio della battaglia di Lipadusa, tutto impostato e condotto su profondi motivi eroici e drammatici, a cui anche certe sfumature elegiache o piú preziose (come il noto particolare di Brandimarte che morendo non riesce a completare il nome della donna amata: «né men ti raccomando la mia Fiordi... / ma dir non poté: — ... ligi —, e qui finio»: XLII, 14, vv. 3-4) portano un arricchimento, non una deviazione.

L'episodio è preparato di lontano attraverso la descrizione dei presentimenti lugubri di Fiordiligi, che, lavorando per la battaglia la sopravveste nera del suo compagno, Brandimarte, è invasa da una tristezza invincibile, mai prima provata nella consimile attesa di altre battaglie:

Ma da quel dí che cominciò quest'opra,
continuando a quel che le diè fine,
e dopo ancora, mai segno di riso
far non poté, né d'allegrezza in viso.

Sempre ha timor nel cor, sempre tormento
che Brandimarte suo non le sia tolto.
Già l'ha veduto in cento lochi e cento
in gran battaglie e perigliose avvolto;
né mai, come ora, simile spavento
le agghiacciò il sangue e impallidille il volto:
e questa novità d'aver timore
le fa tremar di doppia tema il core.
(XLI, 32-33)

Un'aura solenne e presaga di lutti, senza ombra di sorriso e di gioia, si propaga poi in tutte le pagine dell'episodio e ad essa contribuiscono la solitudine e il silenzio del luogo desertico e senza vegetazione, in cui i tre campioni «pagani» e i tre campioni cristiani si battono nel duello che dovrà decidere della guerra.

Su questo sfondo nudo e tragico la battaglia (tra Orlando, Oliviero, Brandimarte da una parte, e Agramante, Sobrino e Gradasso dall'altra) si svolge in un clima assorto e severo; su di esso si muovono, gigantesicamente stagliati, i personaggi eroici con gesti lenti ed essenziali, privi dello sfavillio di commenti ironici o di prestigiosi rilievi di bravura, che tante volte sviluppano, nel poema, scene di duelli e di battaglie in girandole fantasmagoriche di trovate grottesche, di descrizioni velocissime e quasi compiaciute della propria abilità inventiva, dei propri ghiribizzi e rabeschi capricciosi ed eleganti.

Qui è tutto concentrato e solenne, scandito da pause drammatiche e da sobri rilievi della terribilità di questi scontri che accrescono, con la loro contenuta enfasi iperbolica, il sentimento grandioso di questa eccezionale prova di energie smisurate e quasi sovrumane:

Vêr lui s'aventa; e al muover de le piante
fa il ciel tremar del suo fiero semblante [...].
(XLI, 73, vv. 7-8)

Quando allo scontro vengono a trovarsi,
e in tronchi vola al ciel rotta ogni lancia,
del gran rumor fu visto il mar gonfiarsi,
del gran rumor che s'udí sino in Francia [...].
(XLI, 69, vv. 1-4)

Cielo e mare collaborano, nella descrizione e nei paragoni, a questa scena gigantesca ed epica nella quale si aggirano i guerrieri senza grida o minacce, tutti chiusi nel loro supremo impegno e nel sentimento della morte che incombe su di loro. Come Sobrino, che, rialzandosi dopo un colpo di Orlando che l'aveva atterrato, vede il re Agramante in pericolo e si avvia a soccorrerlo, silenzioso e gigantesco con quei «lunghe passi» che accentuano intensamente la terribilità del suo movimento e la *suspense* che prepara il nuovo scontro:

alzò la vista e mirò in ogni lato;
poi dove vide il suo signor, rivolto,
per dargli aiuto i lunghi passi torse
tacito sí, ch'alcun non se n'accorse.
(XLI, 86, vv. 5-8)

O come Gradasso che disperato si accorge di essere «del proprio sangue tutto molle e brutto» (XLI, 95, v. 2).

E poi, quando vede morto il re Agramante, rimane come affascinato e paralizzato e così, al sopravvenire di Orlando, non reagisce, come se fosse ormai consapevole di una sorte fatale e invincibile:

Come vide Gradasso d'Agramante
cadere il busto dal capo diviso;

quel ch'accaduto mai non gli era inante,
tremò nel core e si smarrì nel viso;
e all'arrivar del cavallier d'Anglante,
presago del suo mal, parve conquiso.
Per schermo suo partito alcun non prese,
quando il colpo mortal sopra gli scese.
(XLII, 10)

Piú tardi, nel canto XLIII, l'episodio epico-tragico ha una sua ripresa arricchita di toni elegiaci e funebri di singolare finezza e bellezza, quando Astolfo e Sansonetto, ricevuta la notizia della vittoria, ma rattristati per la morte di Brandimarte, si presentano ad annunciare quest'ultima a Fiordiligi, che li attende in un'ansia accresciuta da un torbido sogno funesto.

Ed essa appena li vede giungere con il volto triste, malgrado la grande vittoria, immediatamente comprende ciò che è avvenuto del suo sposo:

Tosto ch'entraro, e ch'ella loro il viso
vide di gaudio in tal vittoria privo;
senz'altro annunzio sa, senz'altro avviso,
che Brandimarte suo non è piú vivo.
Di ciò le resta il cor cosí conquiso,
e cosí gli occhi hanno la luce a schivo,
e cosí ogn'altro senso se le serra,
che come morta andar si lascia in terra.
(XLIII, 157)

E se piú letterari possono considerarsi poi i suoi lunghi lamenti e se anche nel successivo compianto funebre che Orlando innalza davanti al cadavere di Brandimarte si può notare certa progressiva discesa di tono in forme piú oratorie e contorte, quella grande ottava citata e lo stesso inizio del compianto di Orlando dimostrano *ex abundantia* la profonda capacità ariostesca di dar voce poetica anche a toni autenticamente epici e tragico-elegiaci:

– O forte, o caro, o mio fedel compagno,
che qui sei morto, e so che vivi in cielo,
e d'una vita v'hai fatto guadagno,
che non ti può mai tor caldo né gielo,
perdonami, se ben vedi ch'io piagno;
perché d'esser rimaso mi querelo,
e ch'a tanta letizia io non son tecco;
non già perché qua giù tu non sia meco.

Solo senza te son; né cosa in terra
senza te posso aver piú, che mi piaccia [...].
(XLIII, 170-171)

Solennità, ritegno dignitoso ed eroico, prospettiva eroico-religiosa si fondono qui per cedere alla fine ad un piú umano e desolato sentimento di

solitudine e di disgusto vitale. E il personaggio di Orlando, tante volte usato per altri ben diversi motivi poetici, qui raggiunge una statura schiettamente eroico-cavalleresca che, ripeto ancora una volta, l'Ariosto era ben in grado di far vivere in una direzione genuina della sua complessa fantasia e del suo complesso mondo sentimentale.

Questa profonda capacità ariostesca di dar vita a sentimenti e ad episodi tragici ed elegiaci, mentre ci illumina sulla complessità e ricchezza umana della sua poesia, non impedisce d'altra parte che nell'insieme del *Furioso*, come piú interno risultato della sua varietà di motivi, possa ricavarsi addirittura quello che il Leopardi chiamava il tono di «gioia» dell'Ariosto²: tono di gioia che nasce proprio dall'ampio respiro con cui egli sa di rappresentare la piú vasta larghezza di motivi umani, dal senso profondo di vitalità superiore che egli sa immettere nella sua grande poesia, abbracciando in una serenità non astratta tutte le dimensioni della vita dell'uomo.

² G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1937, vol. II, p. 808.

VIII

LE NOVELLE DEL «FURIOSO»

La varietà di fatti, tempi, paesaggi, situazioni, personaggi, toni, che caratterizza il movimentato e mutevole ritmo poetico del *Furioso*, appare, come abbiamo più volte detto, una specie di altissima sintesi della vita in tutta la sua varietà. Ma occorrerà aggiungere che non si tratta soltanto di varietà dei toni, delle situazioni, dei personaggi, ma anche di varietà del taglio stesso degli episodi, con l'inserzione di spunti novellistici accanto a momenti più largamente aderenti ai nodi generali del racconto.

L'Ariosto è un grande poeta narratore, possiede del narratore la tecnica perfetta e scaltrita: così entro la trama del poema, nelle pieghe delle sue linee fondamentali, egli sa costruire quasi dei racconti più brevi, o addirittura delle vere e proprie novelle.

Ritroviamo così un altro dei grandi motivi dell'amore dei lettori del Cinquecento per il *Furioso*, che appare in netta consonanza con quel gusto del puro narrare che, in quel secolo, ebbe uno sviluppo assai imponente nello specifico genere letterario della novellistica.

Le «novelle», che si inseriscono nel corso del poema con un'abbondanza che può far pensare anche all'uso analogo del Cervantes nel *Don Chisciotte*, vanno viste nella loro piena aderenza alla sua linea vitale, senza insistere su una loro presunta secondarietà e quasi minore serietà rispetto alla trama centrale. Esse vivono anzitutto assai spesso come corrispettivo narrativo delle sentenze sull'esperienza della vita, frequenti nel poema, soprattutto all'inizio dei vari canti.

Se si vuole accennare *en passant* al valore di queste sentenze, va detto che esse, mentre sembrano portare una luce più ambigua al tono morale delle *Satire*, in realtà servono proprio a sostenere ancor più l'unità interna dell'opera, con la loro saggezza musicale fra scherzosa e solenne, che precisa con un impegno tutto risolto ed agevole, e perciò non moralistico, il senso della dialettica armonia della vita che anima la poesia ariostesca. Si veda, ad esempio, l'ottava con cui si apre la parte centrale del famoso episodio di Cloridano e Medoro, che mostra direttamente come su di una forma di ironica saggezza sappiano innestarsi punte di commozione e di partecipazione più intensa per certi valori di lealtà e di fede:

Alcun non può saper da chi sia amato,
quando felice in su la ruota siede;

però c'ha i veri e i finti amici a lato,
che mostran tutti una medesima fede.
Se poi si cangia in tristo il lieto stato,
volta la turba adulatrice il piede;
e quel che di cor ama riman forte,
et ama il suo signor dopo la morte.
(XIX, 1)

Le sentenze dell'Ariosto non vanno perciò considerate come elementi secondari, pause semplicemente moralistiche, perché sono appunto la presentazione esplicita e sicura della larga moralità ariostesca, che si riassume in nobile fiducia nella vita, aliena da facili ottimismo come da disperazioni assolute.

Questa «saggezza» ariostesca, e particolarmente quella espressa nelle sentenze di carattere amoroso, confluisce, come si diceva, con trapasso più circostanziato, nelle novelle, aliena come è dal voler creare una precettistica o una casistica, pronta a trasformarsi in pretesti più determinati di ritmi concisi e serrati, di movimenti leggeri, di sentimenti stilizzati, in tutta la loro complessità, con qualche punta di gusto miniaturistico, melodrammatico e fiabesco.

Anche le novelle dotate di una esteriore funzione narrativa, in rapporto alla trama generale del poema, si svolgono in dimensioni di estrema libertà ed agevolezza: così quella celebre di Fiammetta, affidata ad una misura comica e francamente sensuale, che punta, come spesso avviene nel *Furioso*, sulla infedeltà delle donne e sull'impossibilità di premunirsene. La novella viene narrata da un oste per consolare Rodomonte, il quale è tutto afflitto per il tradimento che gli ha fatto l'amata Doralice, e, nei riguardi dell'architettura esterna del poema, trovandosi prima della morte di Isabella, può mostrare anche l'intento di far risaltare per contrasto la fedeltà sublime della donna gentile dopo l'affermazione dell'infedeltà generale delle donne; ma nella sua misura ampia, ma non eccessiva, è capace altresì di condensare e di svolgere, senza intoppi e senza indugi, una lunga, complessa e tutta comica vicenda, con quella franca sensualità ariostesca che ancora una volta andrà distinta da ogni forma di vera e propria oscenità e lascivia, tanto è sana, spregiudicata, istintiva, naturale. E l'atto generoso di Isabella, che seguirà di poco la narrazione della novella, apparirà allora come sbocciato dal pieno della leggerezza e dell'istintività della vita. Si vedrà così che il libertinismo di questa e di altre novelle ariostesche non è la voce di un uomo scettico, senza fiducia nella costanza e nella nobiltà dei sentimenti, ma quella di chi sa vedere la vita nei suoi molteplici aspetti e contraddizioni, in tutta la sua varietà, ben cosciente che gli atti più alti e generosi, ideali, non nascono in cieli trascendenti ed astratti, ma sul terreno vario del mondo concreto, comune, accettato anch'esso nella sua elementare positività.

Lo stesso tono libertino della novella di Fiammetta, con un ritmo più autonomo e prolungato, in contrappunti leggeri di magiche e preziose invenzioni, di improvvisate apparizioni, di motivi che sgorgano vivaci continua-

mente rincorrendosi, presenta la lunga novella del dottor Anselmo nel canto XLIII, anche se con un fare forse meno nitido, meno sereno e lieto, giustificato magari dalla stessa durezza del motivo-base, che è la constatazione che la sete di denaro può far crollare qualunque fedeltà amorosa.

Dominato al contrario da un'aria di ingenua malizia appare il racconto, incantevole per la sua freschezza e spregiudicatezza, della storia d'amore della giovanissima Fiordispina, dove certi punti risolutivi rivelano una accorta sapienza psicologica, viva nella coscienza della non sempre sicura commensurabilità tra i fatti e le abitudini della vita, del labile confine tra realtà e sogno, e pur assorbita nel tono leggero, ingenuamente e maliziosamente sensuale di tutta la novella.

Altre volte si tratterà, invece, più che di vere e proprie novelle, di episodi minori inseriti nelle pieghe del racconto maggiore, e con un loro taglio più breve, con un narrare più minuto, in qualche modo più agile, quasi miniaturistico, con un gusto dei personaggi ridotti a sottili e agilissime figurine, non privi però della loro fondamentale psicologia, dei loro sentimenti, ma come più stilizzati e semplificati.

Si pensi ad un episodio intessuto di toni fiabeschi e leggendari, come quello di re Norandino, cui l'Orco rapisce la moglie Lucina, e che coraggiosamente si reca fino alla spelonca del mostruoso personaggio per poterla liberare.

E particolarmente si rilegga l'ottava in cui è descritto il rapimento della donna, insieme ai suoi accompagnatori: la figura dell'Orco si snoda in membra tra gorillesche e gigantesche, mentre quel suo rapido impadronirsi della preda, la cura con cui è visto riempire lo zaino, che porta al fianco come un pastore, individua in colori nettissimi la pseudoumanità del bestione:

Corron chi qua chi là; ma poco lece
da lui fuggir, veloce più che 'l Noto.
Di quaranta persone, a pena diece
sopra il navilio si salvaro a nuoto.
Sotto il braccio un fastel d'alcuni fece,
né il grembio si lasciò né il seno vòto;
un suo capace zaino empissene anco,
che gli pendea, come a pastor, dal fianco.
(XVII, 32)

E si legga ancora questa ottava, che ci mostra Norandino che giunge alla spelonca dell'Orco, e trova la «moglie» di costui, così umana, così lontana dalla bestialità del marito:

Quivi Fortuna il re da tempo guida;
che senza l'Orco in casa era la moglie.
Come ella 'l vede: «Fuggine! (gli grida)
misero te, se l'Orco ti ci coglie!»
«Coglia (disse) o non coglia, o salvi o uccida,

che miserrimo i' sia non mi si toglie.
Disir mi mena, e non error di via,
c'ho di morir presso alla moglie mia».
(XVII, 39)

Dialogo vivacissimo, dove il tono di spontaneità popolare dell'Orchessa è quasi rinforzato dalla ripresa animosa di Norandino, che poi si distende in appassionata elegia.

Ancora, su di una linea estremamente raffinata, dove la precisione ariostesca tende a inquadrature sottili e minute, a un procedere meno aereo e più gustoso, legato ad una incisività miniaturistica, ad un breve giro melodrammatico, ad una minuscola scenografia, possiamo ricordare l'episodio di Marganorre, nel canto XXXVII, ricco di scene lugubri, di decisioni quasi machiavelliche, con un gusto di narrazione-azione, che si può riscontrare perfino nella forma lucida, sintetica, precisa di una sola ottava, che concentra e ricapitola tutta un'azione: uno dei figli di Marganorre, Tanacro, innamorato della moglie di un cavaliere straniero, Olindro, fa assalire costui dai suoi fedeli, e gli toglie la vita e la donna:

Con gran silenzio fece quella notte
seco raccor da vent' uomini armati;
e lontan dal castel, fra certe grotte
che si trovan tra via, messe gli aguati.
Quivi ad Olindro il dí le strade rotte,
e chiusi i passi fur da tutti i lati;
e ben che fe' lunga difesa e molta,
pur la moglie e la vita gli fu tolta.
(XXXVII, 55)

L'ottava, con la raccolta tacita degli armati in primo piano, poi con la desolata scena, senza commento, della lotta inutile di Olindro che tenta invano di fuggire e dovunque trova gli armati in agguato, mostra una estrema lucidità, una capacità di riassumere una lunga vicenda in uno spazio brevissimo.

E nella parte più novellistica di un altro episodio, quello di Olimpia, lo stesso gusto dell'azione così profondo e radicato nell'Ariosto, capace di esprimersi attraverso forme lucide e sintetiche, entro orli secchi e frizzanti, sa concentrarsi ugualmente in una sola ottava: è Olimpia che uccide, con l'aiuto di un fedele servitore, il marito che le è imposto dall'odiato Cimosco e che ella non vuole avere:

Io dietro alle cortine avea nascoso
quel mio fedele; il qual nulla si mosse
prima che a me venir vide lo sposo;
e non l'attese che corcato fosse,
ch'alzò un'accetta, e con sí valoroso

braccio dietro nel capo lo percosse,
che gli levò la vita e la parola:
io saltai presta, e gli segai la gola.
(IX, 41)

L'insistenza su questi ritmi rapidi ed abbreviati, su questa implacabile fermezza narrativa, senza commenti e senza esitazioni, farebbe considerare le «novelle» quasi come zone laterali in cui l'artista scarica il suo gusto di narratore puro, se non sentissimo poi la coerenza non esterna che lega gli episodi su cui ci siamo ora fermati alla grande linea del poema, alla sua unica avventura di viaggi, di ritmo vitale-poetico.

IX

IL LAVORO DELLO STILE E LE TRE REDAZIONI DEL POEMA

Alla suprema espressione poetica dell'*Orlando Furioso* l'Ariosto giunse con un lavoro complesso, ricco di ispirazione, ma anche fatto di impegno tecnico e stilistico altissimo.

Lontano da ogni ingenua improvvisazione, e pur dotato di eccezionale forza fantastica e ispirativa, egli mostra una continua costanza in uno strenuo *labor limae*, che non resta mai semplice rifinitura esteriore, ma si fonde con la stessa operazione creativa, di cui non è che una continuazione ugualmente motivata su misure di poetica concreta, non di ripulitura ornamentale. E si può richiamare, a ricordare la costanza di questo lavoro, quel brano della lettera al doge di Venezia, da noi già citato, dove egli, chiedendo la protezione della stampa prossima del suo poema da contraffattori e da stampatori concorrenti, asserisce di averlo composto «*cum* mie longe vigilie e fatiche»¹.

Come già abbiamo accennato, il poema fu riveduto fondamentalmente due volte: pubblicata nel 1516 la prima edizione, ne fu apprestata una seconda, con vari ritocchi, nel 1521, e ancora una terza, più largamente riveduta e arricchita, nel 1532; sappiamo poi, da una lettera dell'autore, che egli aveva intenzione di portare ulteriori arricchimenti al suo capolavoro, cosa che, purtroppo, gli fu impedita dalla morte.

Il passaggio dalla prima alla seconda edizione non riveste una importanza particolare: si limita più che altro all'inizio di una revisione di carattere linguistico e stilistico, incentrata sull'eliminazione di alcuni eccessivi dialettismi, particolarmente emiliani, che, sulla scia del Boiardo, erano abbastanza frequenti nell'opera, e di alcuni latinismi troppo crudi e pesanti. Per quanto riguarda la materia del poema, essa non trova, in questa fase, vere variazioni e arricchimenti, e il numero dei canti resta quello di quaranta.

Sembra che in questo stesso periodo l'Ariosto, nella complessità dei suoi interessi poetici, abbia avviato un tentativo poetico di diversa impostazione, che noi non sappiamo fino a qual punto e in quali misure potesse essere riassorbito nell'*Orlando Furioso*.

Si tratta dei cosiddetti *Cinque Canti*, che egli ad un certo punto interruppe, tralasciando di portarli avanti, e che corrispondono a un certo incupirsi

¹ *Lettere*, ed. cit., p. 31.

e amareggiarsi della sua fantasia. La loro datazione è molto difficile e ha suscitato molte discussioni: c'è chi propende, con una ipotesi sostanzialmente più plausibile, per una zona intorno al 1519; e in questo caso l'aggancio autobiografico per la nuova dimensione dell'opera sarebbe costituito soprattutto dalle delusioni che la vita di corte procurava al poeta (dopo la generale ingratitudine e incomprensione mostrata dal cardinale Ippolito verso di lui). Un'altra ipotesi propone una datazione più tarda, tra il '21 e il '28: e in questo caso l'incupirsi della visione ariostesca corrisponderebbe anche alla situazione politica del tempo, che vedeva ormai delinearsi sempre più chiaramente e drammaticamente la crisi della libertà italiana.

Comunque, nell'impossibilità di fermarci qui a discutere queste ipotesi di datazione, dobbiamo limitarci a sottolineare nei *Cinque Canti* la presenza di una sensibilità più cruciata, più amareggiata, che si traduce anche in alcuni versi, che portano troppo avanti quel sentimento doloroso della vita, che certo non mancava all'Ariosto più genuino, ma che qui assume qualcosa di troppo crudo e tetro, di non più fuso nell'equilibrio unitario che è caratteristico del *Furioso*:

O vita nostra di travaglio piena,
come ogni tua allegrezza poco dura!
Il tuo gioir è come aria serena,
ch'alla fredda stagion troppo non dura:
fu chiaro a terza il giorno, e a vespro mena
súbita pioggia et ogni cosa oscura [...]².

La narrazione stessa diventa in qualche modo più pesante, spesso troppo prosastica, tanto che, ad esempio, l'elemento del meraviglioso non riesce più a trovare quella fusione mirabile col naturale, che abbiamo notato come una delle costanti del *Furioso*, ma diventa qualcosa di più esterno, di più materiale.

In fondo l'Ariosto fece molto bene (e risultò, anche in questo, grande poeta e giudice di se stesso) ad abbandonare questa direzione sostanzialmente sbagliata e a ritornare ancora al suo grande poema, sul quale lavorò a lungo negli anni che precedettero l'edizione del 1532.

Il lavoro preparatorio di questa edizione, la definitiva, si sviluppò in due direzioni fondamentali: da una parte quella di una revisione linguistica e stilistica, già avviata, anche se con minore sistematicità, per la seconda edizione; dall'altra quella di un arricchimento di episodi e di materia.

Per quanto riguarda la revisione linguistica, essa si appoggiava soprattutto alla posizione di Pietro Bembo, che nelle sue *Prose della volgar lingua* (uscite nel 1525) proponeva, per l'uso letterario, una lingua basata sull'esempio dei grandi scrittori fiorentini del Trecento, Dante, Petrarca, Boccaccio, soprat-

² *Cinque Canti*, II, 34, vv. 1-6, in *Opere minori* cit., p. 629.

tutto Petrarca per la poesia, e Boccaccio per la prosa. L'Ariosto accettò nella sua sostanza la proposta del Bembo (di cui, del resto, doveva aver conosciuto i termini già prima della pubblicazione delle *Prose*): e il grande letterato veneziano è da lui altamente elogiato agli inizi del canto XLVI del *Furioso*:

là veggo Pietro
Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro,
levato fuor del volgare uso tetro,
quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro.
(XLVI, 1, vv. 1-4)

L'adesione dell'Ariosto a questa proposta linguistica trova le sue ragioni da una parte nella sua esigenza di dare sempre più al poema un carattere largamente nazionale, con una lingua che potesse essere accettata e riconosciuta da tutto il mondo letterario italiano; dall'altra, nella sua aderenza sicura, che la lingua del Trecento, e in particolare quella petrarchesca, gli permetteva di accrescere, a quel gusto di organicità e di armonia, di perfezione anche fonetica e musicale, a cui egli tanto teneva per le ragioni più interne e profonde della sua poesia, e non certo per una sensibilità estetica tutta esterna e fine a se stessa.

Su questa strada aperta dal Bembo (ma va detto insieme, a sottolineare ancora il rapporto non servile del poeta rispetto alle regole più rigide del classicismo del tempo che egli, mentre accettò questa proposta linguistica, rifiutò invece di aderire all'altra idea bembesca di un modello unico e necessario per raggiungere la perfezione) l'Ariosto compì una minuta revisione del suo poema, la cui analisi ci porterebbe a confermare la sua tensione verso un mondo di nuove proporzioni e di perfetta coerenza, verso un alleggerimento fantastico contemporaneo ad una sensibilizzazione sempre più concreta e vitale.

Uno studio delle varianti tra le diverse edizioni ariostesche impone infatti all'attenzione dei lettori un costante ripudio di fissazioni realistiche o descrittive per precisazioni di armonia e di durata di suono: non che sia assente da queste correzioni la preoccupazione della maggior evidenza dell'immagine, ma questa è rivista sempre come immagine in movimento, mai gustata per se stessa, ma risolta perfettamente entro il ritmo di un movimento musicale.

Ci è già occorso di accennare ad una variante molto interessante in questo senso, nell'episodio della morte di Zerbino: nell'ottava famosa del bacio di Isabella (canto XXII, 80), il sesto verso nelle prime due edizioni suonava:

impallidisca in la siepe spinosa.

La lezione definitiva (canto XXIV dell'ediz. del '32) è invece questa:

impallidisca in su la siepe ombrosa.

Qui è manifesta la preoccupazione di eliminare quell'«in la», scorretto, secondo le regole del Bembo, e anche tale da arrecare un intoppo all'interno del verso, che con la lezione definitiva si libera in un fluire più largo. Ma più ancora è da notare l'importanza della sostituzione di «ombrosa» a «spinosa», per l'eliminazione del suono troppo aspro e consonantico all'inizio della parola, e soprattutto per la creazione di un'immagine infinitamente più suggestiva e coerente con le immagini di languore, di idillio elegiaco, di pallore di tutta l'ottava («spinosa» suscitava un'immagine più comune, più facilmente pittoresca, «ombrosa» porta invece con sé una ben maggiore finezza di colore visivo e sentimentale coerente all'«impallidisca»).

E si guardi almeno un altro esempio, che mostra come la preoccupazione musicale non sacrifica mai altre possibili preoccupazioni ed anzi coincide anche con i vari momenti di solennità, la quale nasce spesso proprio insieme al bisogno di una individuazione migliore del ritmo: nel punto più alto della pazzia di Orlando, l'ottava 111 del canto XXIII (XXI nelle prime due edizioni) nelle prime edizioni cominciava sbiadita ed informe:

Piú e piú volte, rilesse quel scritto ('16)

Piú volte e piú lesse e rilesse il scritto ('21)

Nella edizione del '32 il sublime è raggiunto di colpo con una progressione di numeri indicante la tensione sentimentale, ma soprattutto chiaramente mirante a precisare potentemente il ritmo che prepara lo scoppio del tema della pazzia:

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto [...].

L'altra direzione del lavoro che precedette l'edizione del 1532 fu, come già abbiamo accennato, quella di un arricchimento del poema nel senso della materia, che si concretizzò nell'aumento dei canti da 40 a 46. Tra queste aggiunte, o «giunte», come le chiamava l'autore, se ne potranno distinguere alcune che sembrano testimoniare, nella parabola artistica e poetica dell'Ariosto, un certo declino della più originale forza fantastica, parallelo alla stanchezza dei *Cinque Canti*, come il lungo episodio di Ruggiero e Leone, aggiunto nell'ultima parte dell'opera, intonato a forme più monotone, narrativamente meno alacri ed elastiche di quelle consuete. Ma non mancano poi episodi, come quello minore, di tipo novellistico, di Marganorre, e soprattutto quello, famosissimo, di Olimpia, che testimoniano della sempre notevolissima forza poetica dell'Ariosto, che veniva così ad arricchire, anche con episodi di alta poesia, il suo capolavoro, in un allargamento armonico e circolare di quel senso profondo del ritmo vitale nel suo movimento vario e complesso.

Sarà così utile, a riepilogare in un certo senso il nostro discorso sul poema, a rivederne la compiuta fusione di elementi disparati in un ritmo unitario e

centrale, una breve sosta proprio sull'episodio di Olimpia, che, innestato nel canto IX nell'edizione del '32, prosegue, fino al canto XI, con una larga ricchezza di spunti e di motivi, alternandosi e riacciandosi con la storia della feroce isola di Ebuda. Meritamente famoso, in questo lungo episodio, è il passo che descrive l'abbandono di Olimpia su di una isola deserta da parte del perfido Bireno, del tutto immemore dell'immensa prova d'amore che la donna gli ha offerto. È uno di quei momenti in cui la sensibilità dell'Ariosto sa toccare anche le corde più dolorose, assorbendole naturalmente nel fluire del suo ritmo fantastico, ma conservando, pur nella suprema stilizzazione, un profondo calore di verità e di umanità, risolta in figure e in movimenti più che in espliciti discorsi sentimentali. La presenza del modello classico (qui il lamento di Arianna nel carme LXIV di Catullo e nella X delle *Heroides* di Ovidio) vale soprattutto come stimolo letterario a raggiungere quel supremo equilibrio che va al di sopra della realtà concreta e che pur resta di essa fortemente sostanziato; ma il risultato è di una originalità potentissima e assoluta.

Già nella prima scena, quando Bireno abbandona il letto e la tenda dove dorme Olimpia e si dirige verso la nave, che poi salpa immediatamente, si attua un forte crescendo drammatico:

Il falso amante che i pensati inganni
veggiar facean, come dormir lei sente,
pian piano esce del letto, e de' suoi panni
fatto un fastel, non si veste altrimenti;
e lascia il padiglione; e come i vanni³
nati gli sian, rivola alla sua gente,
e li risveglia; e senza udirsi un grido,
fa entrar ne l'alto e abandonar il lido.
(X, 19)

Prima l'attesa, poi il cauto scivolare dal letto e l'accurata raccolta dei vestiti; poi, appena fuori, la meticolosa lentezza si cambia in ansiosa velocità; infine la sublime impassibilità sotto cui si apre la visione della partenza frettolosa e muta.

La ripresa, che allontana definitivamente la nave dalla spiaggia deserta, concentra su questa tutto un insieme di risonanze, facendone, nella sua indeterminata vaghezza, un luogo che segna il distacco e il legame con la nave lontana, il limite e la via dell'unico mondo che in questo momento interessa il poeta:

Rimase a dietro il lido e la meschina
Olimpia, che dormí senza destarse,
fin che l'Aurora la gelata brina

³ Nota *vanni*: ali.

da le dorate ruote in terra sparse,
e s'udir le Alcione alla marina
de l'antico infortunio lamentarse.
Né desta né dormendo, ella la mano
per Bireno abbracciar stese, ma invano.
(X, 20)

Mai cosí intensamente un paesaggio sfumato, incerto ha vibrato con tanta ricchezza di suggestioni e di direttive spaziali, musicali, pittoriche. L'ora incerta e livida dell'alba e il lamento degli alcioni che introduce una nota di sventura famosa (è un richiamo al mito di Alcione, figlia di Eolo, che, appena seppe della morte del marito Ceice, si gettò in mare e fu trasformata dagli dèi insieme al marito in uccello marino) preparano il disperato risveglio di Olimpia. Né poco incanto ci viene dal brusco ingresso nella tenda, solitaria illusione che separa Olimpia dall'immensità del lido e dalla vista della cattiva realtà.

E nell'ottava che segue, ad un inizio come incosciente – ispirato dalla istintiva sicurezza del possesso del bene amato – succede lentamente, con quel misurare il letto in tutti i suoi sensi, la certezza della solitudine, che sorge proprio sul senso di riposta intimità ancora racchiuso nella tenda:

Nessuno truova: a sé la man ritira:
di nuovo tenta, e pur nessuno truova.
Di qua l'un braccio, e di là l'altro gira;
or l'una, or l'altra gamba; e nulla giova.
Caccia il sonno il timor: gli occhi apre, e mira:
non vede alcuno. Or già non scalda e cova
piú le vedove piume, ma si getta
del letto e fuor del padiglione in fretta [...].
(X, 21)

Poi, con una brusca apertura sullo spazio esterno, si inizia la rappresentazione della disperazione della donna, che si allarga nei tratti di un paesaggio essenziale (si veda, per esempio, l'accento allo splendore gelido e immacolato della luna), con una forza drammatica che non ha nulla da invidiare a quella dei piú potenti poeti della passione, ma che pure ha un suo tono di equilibrio supremo, che smorza ogni eccessiva precisazione realistica, ogni inutile indugio sentimentale:

e corre al mar, graffiandosi le gote,
presaga e certa ormai di sua fortuna.
Si straccia i crini, e il petto si percuote,
e va guardando (che splendea la luna)
se veder cosa, fuor che 'l lito, puote;
né, fuor che 'l lito, vede cosa alcuna.
Bireno chiama: e al nome di Bireno

rispondean gli Antri che pietà n'avieno.

Quivi surgea nel lito estremo un sasso,
ch'aveano l'onde, col picchiar frequente,
cavo e ridotto a guisa d'arco al basso;
e stava sopra il mar curvo e pendente.

Olimpia in cima vi salí a gran passo
(cosí la facea l'animo possente),
e di lontano le gonfiate vele
vide fuggir del suo signor crudele:

vide lontano, o le parve vedere;
che l'aria chiara ancor non era molto.
Tutta tremante si lasciò cadere,
piú bianca e piú che nieve fredda in volto;
ma poi che di levarsi ebbe potere,
al camin de le navi il grido volto,
chiamò, quanto potea chiamar piú forte,
piú volte il nome del crudel consorte:

e dove non potea la debil voce,
supliva il pianto e 'l batter palma a palma.

– Dove fuggi, crudel, cosí veloce?
Non ha il tuo legno la debita salma.
Fa che lievi me ancor: poco gli nuoce
che porti il corpo, poi che porta l'alma –.

E con le braccia e con le vesti segno
fa tuttavia, perché ritorni il legno.

Ma i venti che portavano le vele
per l'alto mar di quel giovine infido,
portavano anco i prieghi e le querele
de l'infelice Olimpia, e 'l pianto e 'l grido;
la qual tre volte, a se stessa crudele,
per affogarsi si spiccò dal lido:
pur al fin si levò da mirar l'acque,
e ritornò dove la notte giacque.

(X, 22-26)

Al confronto di queste ottave citate, piú deboli appaiono certo le successive, con lo sciogliersi lungo del lamento della donna, in un discorso piú minuto e particolareggiato e anche piú intriso di elementi ovidiani e catulliani.

Ma va detto che i caratteri di questo episodio inserito nell'edizione del '32 non si esauriscono affatto in questo momento di concentrazione altamente drammatica venata di spunti elegiaci: rivelando la mobilità sempre varia della sua poesia, l'Ariosto non ha trascurato di insistere, in altri momenti del nuovo episodio, su elementi di un sicuro e sereno grottesco, alternati a punte di forza altamente eroica, nella rappresentazione della lotta di Orlando con l'orca (mostruoso personaggio, già presente nella prima redazione del poema, e qui piú sapientemente definito ancora in una compenetrazione di elementi reali e fantastici), né su giochi magari piú preziosi, quasi altis-

simi esercizi in cui il tragico si scioglie in un familiare disegno scherzoso di una mirabile facilità, come in questa strage che Orlando fa dei seguaci di Cimosco:

Il cavallier d'Anglante, ove piú spesse
vide le genti e l'arme, abbassò l'asta;
et uno in quella e poscia un altro messe,
e un altro è un altro, che sembrâr di pasta;
e fin a sei ve n'infilzò, e li resse
tutti una lancia: e perch'ella non basta
a piú capir, lasciò il settimo fuore
ferito sí, che di quel colpo muore.
(IX, 68)

Questo senso di astratto godimento dell'agevolezza con cui il paladino infilza i suoi nemici si allarga poi in questa similitudine, che è come un prolungamento di quello che di piú vivo c'era nell'ottava precedente:

Non altrimenti ne l'estrema arena
veggiàn le rane de canali e fosse
dal cauto arcier nei fianchi e ne la schiena,
l'una vicina all'altra, esser percosse;
né da la freccia, fin che tutta piena
non sia da un capo all'altro, esser rimosse.
(IX, 69, vv. 1-6)

E fra gli altri elementi presenti nell'episodio, possiamo ancora ricordare il gusto tutto ariostesco per forme di bellezza pure e luminose, evidente nel quadro di Olimpia legata nuda al sasso, quando Orlando la libera dall'orca marina (canto XI); o quel senso quasi novellistico dell'azione varia e abbreviata, determinantesi in forme lucide e secche, presente in certi momenti del racconto che la donna fa delle proprie sventure (nel canto IX: e ne abbiamo già ricordato una bella ottava nel capitolo precedente); o, ancora, certo vivo e polemico interesse dell'Ariosto per alcuni aspetti della realtà contemporanea, che trova momenti di sicura ironia, alternati a spunti di assorta tristezza, nella storia del «ferro bugio» di Cimosco (da noi già ricordata al cap. II della sezione II), di cui Orlando si impadronisce per gettarlo in fondo al mare:

– Acciò piú non istea
mai cavallier per te d'essere ardito,
né quanto il buono val, mai piú si vanti
il rio per te valer, qui giú rimanti.
O maladetto, o abominoso ordigno,
che fabricato nel tartareo fondo
fosti per man di Belzebú maligno

che ruinar per te disegnò il mondo,
all'inferno, onde uscisti, ti rasigno –.
(IX, 90-91)

Questa larga varietà di temi e di elementi, pure fusi sapientemente in un unico fluire ritmico, anche in questo episodio, aggiunto nell'ultima edizione del poema, rivela ancora la sicura e costante aderenza dell'Ariosto alla linea della sua poesia, a quella ricerca della varietà della vita riassunta in un ordine superiore, cui egli aveva consacrato la sua strenua attività, nell'esercizio delle sue «longe vigilie e fatiche».

Le «Lettere» e le «Satire» dell'Ariosto nello sviluppo e nella crisi del Rinascimento (1978)

È il testo di un intervento tenuto da Binni a Lucca il 30 settembre 1974 in una seduta del Convegno internazionale organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei in occasione delle celebrazioni del quinto centenario della nascita dell'Ariosto, poi pubblicato negli Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975) con il titolo *Le «Lettere» e le «Satire» dell'Ariosto*. Il testo fu quindi pubblicato in «La Rassegna della letteratura italiana», a. 79°, Firenze, gennaio-agosto 1975, pp. 53-84, e successivamente raccolto, in versione ampliata e con il titolo *Le «Lettere» e le «Satire» dell'Ariosto nello sviluppo e nella crisi del Rinascimento*, in W. Binni, *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978, e in W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto, e altri scritti ariosteschi* cit.

LE «LETTERE» E LE «SATIRE» DELL'ARIOSTO NELLO SVILUPPO E NELLA CRISI DEL RINASCIMENTO

Perché ho unito in questo saggio *Lettere e Satire*, che rappresentano due direzioni in realtà assai diverse dell'attività ariostesca (le *Lettere* in direzione di scrittura più immediata e legata a occasioni pratiche e con destinazione di comunicazione effettiva, le *Satire* opera a direzione artistico-poetica organicamente calcolata e ispirata)?

Perché in questo convegno ariostesco mi premeva riaffrontare anzitutto, attraverso l'illustrazione e valutazione di queste due direzioni scritte, il problema centrale della personalità ariostesca in una prospettiva rinnovata e più storicamente corretta da cui la stessa valutazione e definizione del suo supremo capolavoro, il *Furioso*, può prendere nuova luce e presentare nuove dimensioni al di là dell'ambito idealistico e della stessa celebre formula crociana del poema dell'amore per l'armonia cosmica. E in tal senso, e nella scansione e articolazione della personalità ariostesca nelle sue componenti fondamentali e nel suo svolgimento dinamico, *Lettere e Satire* costituiscono (seppure, ripeto, su due livelli assai diversi) due direzioni essenziali e non prive di un relativo raccordo per quanto esse ci dicono della personalità umano-storica dell'Ariosto e di alcuni momenti decisivi del suo complesso e tormentato sviluppo, mentre un nesso fra *Lettere e Satire* è pur costituito da quel tanto di volontà comunicativa e colloquiale effettiva che non manca neppure nelle *Satire*, indirizzate a personaggi reali e variamente significativi nella cerchia di affetti e rapporti familiari, amichevoli e culturali che l'Ariosto ebbe: lontano com'egli era da un individualismo chiuso e privo del bisogno di legami non fittizi con altre concrete persone, diverso com'egli era dal sognatore solitario e insieme dall'uomo umanamente medio e persino mediocre e comune, riscattato solo dalla forza potente della sua fantasia quasi inconsapevole e tutta slegata dalle forze e direzioni complesse di una ben diversa personalità e dalla storia concreta del suo tempo, vissuta, sperimentata, in maniera anch'essa ben diversa da quel rapporto ideale e generico con un Rinascimento altrettanto vago e generico, a cui l'immagine crociana e idealistica si è sostanzialmente limitata.

Perciò ad introdurre questo discorso sulle *Lettere* e sulle *Satire* è necessario brevemente presentare la prospettiva critica (in cui *Lettere e Satire* si inseriscono e cui *Lettere e Satire* portano elementi essenziali) che si è venuta sviluppando, e che è tuttora in via di sviluppo e di consolidamento, puntando su vari momenti e opere o direttamente sull'intera figura ariostesca (su questa linea critica non posso, per falsa modestia, non collocare me stesso

e i miei interventi ariosteschi¹) al di là della zona (seppure con inevitabili rapporti con spunti ben reperibili anche in quella²) dominata dal grande e pur tanto discutibile saggio crociano, la cui stessa fortunatissima formula centrale appare ormai troppo generalizzante e generica, al punto che anche chi l'ha ripresa recentemente ha sentito il bisogno di correggerla, persino con una specie di *ossimoro*, parlando della *tempestosa armonia di Ludovico Ariosto*, ed altri ha spostato il peso su *le dissonanze dell'armonia*, comunque recuperando il termine crociano in una forma meno assoluta e totale o rimandandolo al termine di un difficile e tormentato percorso umano e poetico assente dal saggio crociano, responsabile comunque di una perdita della storia concreta personale e storica dell'Ariosto, di un isolamento eccessivo del *Furioso* rispetto alle sottovalutate opere «minori» (tali pur, alla fine, come risultati nell'economia della poesia ariostesca, ma a quale diversa altezza!), e di un appiattimento della personalità ariostesca (che poi alcuni degustatori edonistici ed evasivi del periodo del totale disimpegno hanno risolto in quella personalità bonaria e addirittura bonacciona, pigra ed inerte, solo contemplativa e sorridente: il «Ludovico della tranquillità», di baldiniana memoria) in forme di comune umanità, magari ancor capace di nuova attrazione per chi consideri il vero *poeta* simile all'*albatros* baudelairiano, goffo, impacciato, indifeso sulla tolda della nave su cui è caduto, e liberissimo e possente nel volo (il volo della fantasia del *Furioso* rispetto al terra-terra della vita pratica e storica e, alla fine, delle cosiddette opere minori).

Viceversa (senza con ciò rovesciare le cose in un'immagine sempre tesa e addirittura eroica, attivistica, e tutta drammatica, che sarebbe grave errore avallare, e senza, indiscriminatamente, valutare allo stesso livello tutto ciò che l'Ariosto scrisse) sarà ormai da affermare con sufficiente sicurezza che la vera personalità ariostesca è una grande personalità complessa (e persino complicata e non priva di contraddizioni, ma estremamente fertili per la sua poesia) e ricca di forze e di energie, di disposizione all'agire là dove ciò è necessario (non dunque un attivista, ma certo un amante dell'energia), e

¹ Mi riferisco ai seguenti saggi e libri posti in ordine cronologico: *Consigli per una lettura del «Furioso»*, «Leonardo», 1940; *Orlando Furioso e opere minori scelte*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1942; *Introduzione alla poetica del Furioso*, «Aretusa», 1945; *Le Satire dell'Ariosto*, «Belfagor», 1946; *Le liriche ariostesche*, «Belfagor», 1946; *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Firenze-Messina, D'Anna, [1947] 1970³; *Metodo e poesia nell'Orlando Furioso*, «Letteratura», 1947; *Storia della critica ariostesca*, Lucca, Lucentia, 1951; *Ludovico Ariosto*, Torino, ERI, 1968 (che costituisce la base più spostata verso una ripresa del mio lavoro ariostesco in movimento, come mostra il presente saggio).

² Si dovrà doverosamente rilevare, in direzione di una configurazione della personalità ariostesca complessa e dotata sia di un forte senso della realtà, sia persino di una sicura intelligenza politica, l'importante intervento di Riccardo Bacchelli fin dalla lettura ferrarese del '29 *Una difesa di Messer Ludovico* e poi nel poderoso lavoro *La congiura di Don Giulio d'Este* (Milano, Mondadori, 1931): scritti ripubblicati poi insieme ad altri scritti ariosteschi nel volume XV (*La congiura di Don Giulio d'Este e altri scritti ariosteschi*) di *Tutte le opere* di Riccardo Bacchelli, Milano, Mondadori, [1958] 1966 (edizione riveduta).

soprattutto alla comprensione dell'agire, così come dotata (proprio uno dei punti più negati dal Croce e dai critici di stretta osservanza idealistica) di un'altissima, acutissima, vigorosa intelligenza, che permette all'Ariosto così di avere una sua visione complessa del mondo, sfaccettata dall'ironia (frutto della stessa intelligenza), ma al fondo salda nel possesso di valori essenziali e nella conoscenza e diagnosi di disvalori storicamente ed esistenzialmente concreti, basata su di una potente esperienza della realtà e della storia, capace di vigore polemico e contestativo entro gli aspetti più esteriori del conformismo e dello scetticismo. Sicché il suo realismo fantastico è poeticamente portatore di valori e poeticamente acutissima esperienza, intelligenza del ritmo vitale, del ritmo di tutta la vita, di tutta la forza dell'uomo in un mondo terreno, laico, antitrascendente e antimetafisico, in cui virtù, intelligenza e fortuna si scontrano o si alleano, ed esperienza illuminata dall'intelligenza e fantasia possono fondersi in una sorta di sopramondo rinascimentale tanto più libero, possente, elastico, perché scaturito dall'attrito di contrasti non facili, alimentato dalle forze intere della personalità ariostesca e dalla sua partecipazione-esperienza al tempo storico concreto. La passione, la disposizione, la volontà fondamentale è la poesia, ma questa non avrebbe la sua forza e i suoi modi se non fosse alimentata dall'esperienza, dalla realtà, dall'intelligenza, da un'esperienza e visione del mondo che la poetica ariostesca (è uno dei punti che io affermai nel mio libro del '47 contro la presunta totale ingenuità della poesia del *Furioso* affermata appunto dal Croce, puristicamente teso a salvare quella «poesia» – da lui comunque così amata ed esaltata – da ogni intrusione intellettuale) commuta e indirizza in coerenti modi di realizzazione poetica.

È per questo che la poesia del *Furioso* così libera e fantastica non nasce sul vuoto di un sogno senza pensiero, energia, esperienza, ed è viceversa così densa, concreta (poema sì della potente fantasia, ma insieme di una acutissima intelligenza, di un forte sentimento, di una profonda eticità che quella fantasia rafforzano e alimentano), e perciò nel suo ritmo narrativo-poetico (che tanto si avvale della esperienza e della conoscenza dell'agire umano), pur rifuggendo dallo psicologismo e dalla costruzione di personaggi a tutto tondo, sa ben creare sicure impostazioni eccezionalmente varie di personaggi (con l'implicito valore di una molteplicità di punti di vista umani e dell'inesauribile varietà delle passioni, virtù, follie e malvagità umane), magari facendo vibrare, anche in personaggi fuggevoli e poco fatti entrare in azione, note di profondità psicopoetica degne di un grande conoscitore dell'animo umano sin nelle sue zone più riposte ed inconscie, sino alle zone oniriche, senza con ciò mai uscire dalla poesia e dalla sua particolare forza ben diversa da una semplice mimesi naturalistica. Basti l'esempio altissimo non solo del celebre episodio della morte di Zerbino (per cui il De Sanctis aveva romanticamente e pur significativamente esclamato – quando non era ancor preso dalla formula dell'arte per l'arte e della completa oggettività della poesia ariostesca – : «Quanto cuore aveva l'Ariosto!»), ma di queste tre

ottave che – dopo la battaglia di Lipadusa (prova essa stessa, se occorre, della forza epica che non mancava certo al non sempre sorridente Ariosto) e la morte di Brandimarte – illuminano, fra presentimento di sogno e realtà, il turbamento e il dramma di Fiordiligi:

La notte che precesse a questo giorno,
Fiordiligi sognò che quella vesta
che, per mandarne Brandimarte adorno,
avea trapunta e di sua man contesta,
vedea per mezzo sparsa e d'ogn'intorno
di goccie rosse, a guisa di tempesta:
parea che di sua man così l'avesse
riccamata ella, e poi se ne dogliesse.

E pareo dir: – Pur hammi il signor mio
commesso ch'io la faccia tutta nera:
or perché dunque riccamata holl'io
contra sua voglia in sí strana maniera?
Di questo sogno fe' giudicio rio;
poi la novella giunse quella sera:
ma tanto Astolfo ascosa le la tenne,
ch'a lei con Sansonetto se ne venne.

Tosto ch'entraro, e ch'ella loro il viso
vide di gaudio in tal vittoria privo;
senz'altro annunzio sa, senz'altro avviso,
che Brandimarte suo non è piú vivo.
Di ciò le resta il cor così conquiso,
e così gli occhi hanno la luce a schivo,
e così ogn'altro senso se le serra,
che come morta andar si lascia in terra³.
(XLIII, 155-157)

D'altra parte – mentre lo stesso svolgimento della vita ariostesca e della sua poesia (coinvolgendo la lunga storia dello stesso capolavoro fra la prima e la terza redazione) è tutt'altro che placido e facilmente continuo, ma scosso da crisi e traumi e persino da incertezze profonde personali e storiche, da scelte e riequilibri virili – un altro punto da chiarire funzionalmente al discorso su *Lettere e Satire* è questo. Il Croce (preso qui obbiettivamente come momento essenziale di discussione nello svolgimento novecentesco della storia del problema critico ariostesco) aveva isolato il capolavoro rispetto alle opere minori e, come lo aveva depauperato delle forze piú complesse della personalità ariostesca, così lo aveva privato dei nessi che corrono (soprattutto nella storia evolutiva della personalità poetica ariostesca) fra il *Furioso* e la fitta rete e raggiera delle altre direzioni artistico-poetiche, la cui considerazione e valutazione rinforzano in noi la conoscenza e certezza di

³ Si cita dall'edizione dell'*Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976.

complessità e presenza di questa grande personalità culturale-poetica sia nel suo inserimento originale nelle principali tradizioni letterarie del suo tempo (dall'angolatura ferrarese a quella italiana e, in parte, europea), sia in una componente importante della sua storicità di scrittore (con ciò che essa implica nelle ragioni di fondo di queste tradizioni e di queste direzioni artistiche ariostesche), sia nel suo bisogno di complessa sperimentazione ed espressione di forze poetiche e di tecniche artistiche. Così le opere minori si rivelano ben rappresentative di tensioni ed esperienze (basti pensare poi, per il teatro, all'esperienza persino di regista fatta dall'Ariosto) della complessa personalità ariostesca, e, per quanto riguarda il *Furioso*, lo caricano (per non dir poi delle esperienze ariostesche in campo figurativo-musicale che acquiscono l'occhio e l'orecchio poetico⁴ così essenziali nel creatore del

⁴ Sul preciso e complesso rapporto dell'Ariosto con le arti figurative si veda la relazione complessa e dotta di Cesare Gnudi tenuta nel Convegno ariostesco dei Lincei e pubblicata nei relativi Atti (*Ludovico Ariosto. Atti dei Convegni Lincei*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 331-401). A mio avviso, anche il gusto visivo dell'Ariosto (educato a Ferrara, ma anche a Firenze, Mantova, Roma, Venezia) non mi pare ricondursi senz'altro ad una convergenza intera con quello rinascimentale di tipo raffaellesco, e se io forse esagerai, nel mio commento del '42, nel ritrovare analogie con forme tardogotiche e quattrocentesche più nervose e frizzanti dominate dalla linea funzionale, e se Vittorini, o i suoi collaboratori, poterono esser rimproverati per aver cercato equivalenze precise con la scuola pittorica ferrarese, certo tuttora mi pare che l'Ariosto, che pur indicava le «autorità» pittoriche del tempo in una nota ottava del *Furioso*, sia, come «occhio», più complesso di quanto si potrebbe pensare in un'immagine di pieno Rinascimento, con qualcosa insieme di più florido (i veneziani) e di più asciutto e nervoso ed energico, fino a dar l'impressione, anche qui, di una sua collaborazione critica e molto personale al gusto rinascimentale persin con rilanci tardo-gotici in direzione premanieristica. Sicché alla fine par meglio risolvere questo problema in una disponibilità visiva estremamente complessa e difficilmente agganciabile a direzioni ed equivalenti precisi, così come avviene per il suo «orecchio» e il suo forte gusto musicale che mal si potrebbe ridurre ad un'equivalenza assoluta con l'esperienza della scuola fiamminga operante in Ferrara. Detto ciò, quel che mi par sempre da sottolineare, specie nel *Furioso*, è che la poesia ariostesca sollecita tutti i sensi del lettore (fino a quelli tattili e olfattivi: si pensi almeno alla descrizione della città di Damasco, nel c. XVII, 19-20), giungendo fino ai più alti livelli spirituali-sentimentali, e insomma sollecita tutte le disposizioni e forze umane, ma sempre a partire dalla loro base fisica. Il che è un sicuro elemento di appoggio ad una interpretazione a base materialistica di questa suprema totale poesia e al rifiuto di una sua interpretazione idealistica, come di un rilievo unilaterale della sua armonia astratta, fuori della realtà umana e terrena, storica, integrale. E perciò tale poesia non tanto ci «rasserena» e «consola», ma moltiplica, libera e incentiva le nostre forze e la nostra vitalità fino ai suoi livelli più alti e nobili, etici, sentimentali, estetici, concretamente razionali. «Non ci lascia in pace e in riposo» (come dice Leopardi della «vera poesia»), ma ci sostiene e ravviva, sommuove le zone del subconscio e dell'inconscio, del sogno e dell'ambigua polivalenza della stessa vita, rafforzandoci comunque nel, pur non facile e non euforico, dovere di vivere, di rispondere al nostro tempo, di impegnarci in esso, nell'uomo e per l'uomo. Perciò la mia definizione della poesia ariostesca come interpretazione del ritmo vitale commutato artisticamente in ritmo narrativo-poetico (mi si permetta questa autodifesa di fronte ad equivoci o superficiali o intenzionali) non è affatto una «variante» della formula crociana dell'amore per l'armonia, ma anzi ne è, più che un correttivo riformistico, un reale

poema) di esperienze precedenti e laterali che non ne livellano a queste la grandezza, ma anzi ne potenziano il carattere di piú complessa tensione a contatto con altre tensioni che si intervallano nella sua storia elaborativa e che in esso in parte si ripercuotono e assicurano ancor piú – nella sua base di esperienza vitale, ideologica, culturale, artistica – il legame con tutta la personalità complessa del suo creatore e i nessi di questa con un Rinascimento non generico e sol florido ed armonico, ma irto, pur nel suo splendore, di tensioni, di contraddizioni, teso internamente, già nella sua cresta piú alta, fra valori e disvalori, fra maturità di grande civiltà e crisi storica che lo corrode e che l'Ariosto avverte e comprende, ed a cui, come può, con tutta la sua poesia (e soprattutto col capolavoro) risponde, esaltando i valori e denunciando i disvalori.

È in questa nuova prospettiva piú complessa e storica (qui cosí sommariamente abbozzata) che prendono nuova luce (e portano a loro volta nuova luce a questa prospettiva in avanzata formazione) proprio, fra le altre attività scritte e opere «minori», le *Lettere* e le *Satire*: le *Lettere* piú direttamente al rilievo delle componenti complesse della personalità ariostesca (fra biografia e base di poesia, specie in relazione alla importante esperienza concreta del governatorato della Garfagnana), ma, insieme, anche su piano scritto, ai caratteri stessi piú radicali e immediati del grande scrittore; le *Satire*, piú compiutamente al rilievo della complessità di direzioni, di toni, di esperienze del grande intellettuale artista e in relazione ad una particolare poetica internamente motivata da un periodo di crisi cosí importante per riconoscere la natura non facile della superiore saggezza ariostesca, il tipo di svolgimento non placidamente continuo della sua esperienza esistenziale-storica e della sua stessa poesia, specie nella sua zona piú avanzata entro la crisi del tempo storico e nello sviluppo delle sue ultime opere e dello stesso *Furioso* nella sua ultima redazione del '32.

Anzitutto le *Lettere*, che se non sono *opera*, non sono neppure freddo documento di sola biografia esterna e tanto ci dicono sull'uomo e sullo scrittore. Non a caso la svalutazione delle lettere corrisponde all'epoca dominata dall'immagine tradizionale dell'uomo e del poeta (il Croce le disse: «sono tutte d'affari, secche, sommarie e tirate in fretta, e solo qua e là, scoprono l'intimo dello scrivente»⁵, il Fatini nel suo saggio *Ariosto prosatore* ne parlò come di prosa monotona e pesante, cercandovi invano la «poesia» e sol valutandone qualche elemento di generica umanità), mentre una fertile

capovolgimento a base materialistica, punto di partenza di altri approcci ormai fuori della vera e propria zona idealistico-crociana, assai diversamente, d'altra parte, da certi rozzi tentativi sociologici di un «sedicente» marxismo contenutistico degli anni Cinquanta, da me anche metodologicamente combattuto in *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, [1963] 1975⁷ (ora *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993).

⁵ B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, Laterza, 1920, p. 16.

e positiva valutazione di esse poteva emergere solo dal seno della nuova elaborazione della personalità e della poesia ariostesca, come è avvenuto in quella densa introduzione che Angelo Stella premise nel '65 alla sua meritoria nuova edizione delle *Lettere*, appoggiata esplicitamente alle generali posizioni della nuova critica (mie, del Segre e del Caretti) e raccordata ad alcune precisazioni di questa circa le stesse lettere⁶.

In effetti, entro la complessa immagine della personalità dell'Ariosto, le lettere contribuiscono anzitutto a rafforzare e documentare la prospettiva di una personalità tutt'altro che inerte, passiva, solamente contemplativa, priva di capacità di azione, smarrita nella rugosa e aborrita realtà pratica, come priva di valori consistenti e persuasi, e insieme slegata dagli aspetti ideologici e sin latamente politici del suo tempo. Anche se (sia ben chiaro) le lettere stesse non mancano di far avvertire come la disposizione all'agire non si scompagni da un più vagheggiato bisogno di quiete, d'agio propizio all'attività culturale e poetica e all'esercizio di affetti; anche se esse, insieme, non mancano di mettere in luce componenti essenziali di tipo antieroi-co (nessuno si sogna certo di fare dell'Ariosto un personaggio tutto teso e costantemente volitivo ed attivo, o, peggio, infatuato dell'azione per l'azione), debolezze, preoccupazioni personali prudenti, e un certo margine di conformismo e di acquiescenza (quando non entrino in giuoco i valori della propria più intima dignità e moralità ed i valori di giustizia e di «util comune»), la cui stessa evidenziazione sincera da parte dell'Ariosto rende del resto il profilo della personalità ariostesca tanto più umano e autentico, antiretorico, e antiretoricamente complesso e dominato dalla schiettezza della sua matura, difficile e alta saggezza.

Quel che qui si vuol dire è che appunto le lettere ben documentano questa complessità della personalità ariostesca e, in questa, gli elementi non solo della disposizione all'agire, ma della acutissima intelligenza e conoscenza delle leggi della realtà e dei sentimenti e interessi umani, del meccanismo dell'azione persino politica, delle passioni che muovono gli uomini, in accordo e disaccordo, con prospettive delle ideologie del suo tempo (si pensa, a volte, addirittura a Machiavelli⁷). Mentre ciò che le lettere ci vengono dicendo dell'uomo non resterà, ad una valutazione intera e storico-critica, sul piano della pura documentarietà, ma si prospetterà tutto interno alla forza e ai modi dello scrittore, valido anche in questa direzione pratico-comunicativa, presente nell'atto dello scrivere, tanto interessante per noi perché il suo stile, al suo livello più imme-

⁶ Ludovico Ariosto, *Lettere*, a cura di A. Stella, Milano, Mondadori, 1965, poi riedito in L. Ariosto, *Tutte le opere*, a cura di C. Segre, *Satire, Erbolato, Lettere*, Milano, Mondadori, 1984, vol. III, pp. 107-756, su cui si basano le seguenti citazioni. Ben volentieri riconosco, a mia volta, di aver usufruito nella presente relazione di vari spunti, suggerimenti e affermazioni dell'Introduzione dello Stella.

⁷ Sui rapporti e consonanze Ariosto-Machiavelli si veda l'interessante saggio del caro e compianto G.B. Salinari, *L'Ariosto fra Machiavelli ed Erasmo*, Roma, Istituto Geografico Tiberino, 1968.

diato, meno intenzionalmente letterario, meno soggetto a meditata elaborazione (sicché la forza della scrittura dell'Ariosto qui vien colta proprio alla sua radice, al punto in cui lo scrittore non si impone un alto proposito artistico, e anzi rifiuta la più generale e non perciò certo totale direzione di genere epistolografico retorico-letterario, dell'epoca umanistico-rinascimentale⁸), il suo stile, dico, non perciò risulta sciatto ed incondito, ma dominato dalla volontà e capacità di lucidità e di espressività-impressività.

Anzi, proprio in quanto le lettere non vogliono essere generalmente un esercizio di bella scrittura, tanto più esse ci assicurano – al livello pratico su cui si muovono – di come la stessa grande poesia ariostesca sia sorretta da quella trama solida di intellettuale lucidità narrativa ed espositiva, di quell'attrito diretto con l'esperienza in atto, con la realtà pratica, che nelle *Lettere* appunto possiamo cogliere nella loro prima e più immediata estrinsecazione, che insieme fa già nelle *Lettere* vibrare (fra necessità e forza scrittoria tanto funzionalizzata ai suoi scopi epistolari) gli scatti, gli umori e i toni della personalità umana e poetica dell'Ariosto.

In tal senso (inseparabile da quello della rivelazione delle qualità e dei caratteri, già in questa direzione ricordati, della personalità umana e storica ariostesca) non c'è dubbio che soprattutto importante è il folto, continuo gruppo delle lettere dalla Garfagnana, vera e appassionante storia dinamica di un'azione e di una prosa nel loro movimento così continuo e nel loro carattere di un'esperienza in svolgimento, così significativa nella storia intera dello sviluppo ariostesco e nel profilo della personalità dell'uomo e dello scrittore.

Infatti guardando ai tre gruppi cronologici delle *Lettere* – quello che raccoglie più sparse lettere, ventisette, dal 1498 al 1520, quello garfagnino con centocinquantaquattro lettere, dal '22 al '25, quello ultimo, con ventisette lettere, dal '25 al '32 – si può osservare che il primo, fra prima gioventù e maturità⁹, se già rivela nel «familiare» più subordinato del cardinale Ippolito

⁸ Manca uno studio complessivo e moderno sulla epistolografia quattro-cinquecentesca: Per il Cinquecento si veda comunque (privi però di accenni all'Ariosto) l'Introduzione di G.G. Ferrero a *Lettere del Cinquecento*, Torino, UTET, 1948, e il breve scritto di A. Greco, *Letteratura e realtà nelle lettere del '500*, «Giornale Italiano di Filologia», N.S., III, 2. Per il Quattrocento importante è l'accurato saggio di M.L. Doglio, *Lettere del Boiardo e epistolari del Quattrocento* («Lettere italiane», 1969), in cui vi è comunque un accenno all'Ariosto epistografo d'ufficio circa la toscanizzazione della lingua in comunicazione amministrativa, in Ariosto tanto più centrale ed attiva di quanto non fosse avvenuto nel Boiardo (p. 263). Per quanto riguarda aspetti dell'epistolografia machiavelliana si veda l'acuto saggio di G. Ferroni, *Le «cose vane» nelle lettere di Machiavelli* («Rassegna della letteratura italiana», 2-3, 1972) e, per il formidabile epistolario michelangiolesco, si veda il mio volume *Michelangelo scrittore*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, ripubblicato, con forte arricchimento di note, nel 1975 a Torino dall'editore Einaudi.

⁹ Della vera e propria gioventù rimane una sola lettera, in latino, ad Aldo Manuzio, del 5 gennaio 1498 (*Lettere*, ed. cit., p. 131), che rappresenta un importante e sollecitante spiraglio sugli studi filosofici del giovane Ariosto, che chiede al grande editore umanista veneziano libri del Ficino e altri trattati intorno alla filosofia platonica per sé e altri allievi

(di cui è informatore zelante e attentissimo, specie nei periodi di guerra, sia quando egli è a Ferrara e il cardinale è al campo, sia viceversa quando egli stesso si trova nelle zone di guerra) doti di attività e, piú, di osservazione acuta e precisa della realtà anche economica e sociale della città e del contado di Ferrara¹⁰ e di resa scrittoria efficace del movimento di eserciti, di scorrerie, di saccheggi rovinosi per gli abitanti, di angherie ai danni di questi da parte degli stessi alleati francesi, con lievi acute note tra ironia e sdegno¹¹, offre notevoli aperture sulla condizione del gentiluomo-funzionario minore, su certi suoi gusti piú personali-ambientali¹² e anche sul grande poeta alle prese con vicende e brighe giudiziarie troppo contrarie al suo impegno centrale di scrittore¹³, mentre si apre anche a qualche lettera elaborata in forma

del medico e filosofo Sebastiano dell'Aquila di cui egli seguiva le lezioni (cfr. in proposito il saggio di E. Garin, *Motivi della cultura filosofica ferrarese nel Rinascimento*, in *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 427, ma se ne desidererebbero maggiori e piú precise notizie per meglio conoscere la formazione filosofica ariostesca nella sua mescolanza di platonismo e naturalismo).

¹⁰ Ad esempio la complessa narrazione del fallimento di un usuraio israelita che rivela la partecipazione di gentiluomini ferraresi ad operazioni di usura, o le precise informazioni sul costo e rincaro del vino e del frumento e quelle sul malcontento del «popolo, dal maggiore al minore» per una taglia imposta dal duca Alfonso e su tumulti di contadini sempre per cause economiche (al cardinale Ippolito, 22 ottobre 1509, in *Lettere*, ed. cit., pp. 136-137).

¹¹ «Li nimici son corsi presso a Rezo un miglio, pur alla via de Carpi, et hanno menato via gran numero de bestiame; questi franciosi si sono *tandem* armati, *idest* che s'armano tuttavia: se escono, non credo che vadano a tempo» (al cardinale da Reggio, 30 ottobre 1510, *Lettere*, ed. cit., p. 142). «Quattro beccari tengono de continuo in campo e molti venditori de altre robe; ne la terra hanno messo grande ordine che le victuarie vadano abbondantemente in campo, e vi sono ufficiali salariati sopra questo» anche se «per li mali portamenti che gli usano francesi, si trovano pochi che vogliano andare a tal cure, perché nel vendere de le robe spesso rilevano de bone bastonate» (al cardinale, primi di novembre 1510, *Lettere*, ed. cit., pp. 144-145). E si faccia attenzione al commento (acutissimo, lucidamente consequenziario, ma privo di ogni espansione patetica troppo personale) sulla drammatica situazione dei cittadini di Adria e delle popolazioni del litorale di fronte alla crescita delle acque e quindi alla possibilità di un assalto navale dei veneziani a quelle terre e popolazioni e quindi di una persecuzione di queste da parte di quei loro nemici spietati: «Per quanto io ho vedute alcune lettere de alcuni che habitano Adria, in quella terra, e così in tutte quelle ville che sono ne l'extremità del Po e presso la marina, si sta con gran suspetto che, crescendo l'aque, Venetiani non li assagliano con l'armata, piú presto per robarli e farne preda e stracio per l'odio che ci hanno che per havere animo de tenerli» (al cardinale, 7 settembre 1509, *Lettere*, ed. cit., p. 134).

¹² «Egli [il cardinal Cesarini] vide, stando io lí, una mia bracca, ch'io havea molto cara per la sua bellezza, perché io la volea da heredi, e mi la domandò in dono; io non gli la seppi negare, benché me ne dole anchora» (al cardinale, 22 ottobre 1509, *Lettere*, ed. cit., p. 135).

¹³ Si rilegga questo brano per la considerazione che l'Ariosto, preso dalle cose pratiche personali e familiari, amaramente fa della propria grande opera poetica ancora *in fieri*, con un rapido, dolente, tagliente riepilogo di una situazione difficilissima di cui avverte il peso intollerabile: «È vero ch'io faccio un poco di giunta al mio *Orlando Furioso*, cioè io l'ho cominciata; ma poi da l'un lato il Duca, da l'altro il cardinale, havendomi l'un tolto una possessione che già piú di trecent'anni era di casa nostra, l'altro un'altra possessione di valore appresso di dece mila ducati, *de facto* e senza pur citarmi a mostrare le ragion mie,

piú chiaramente artistico-letteraria e ben notevole per la sua mescolanza di ironia e lieve malinconia.

Cosí si osservi, nella lettera a Ludovico Gonzaga (in cui l'Ariosto gli narra, da Firenze, il primo ottobre 1512, la fuga da Roma con Alfonso I per sottrarsi all'ira di Giulio II), la particolare elaborazione letteraria con la creazione di un ritmo sicuro da vero scrittore, nella narrazione della vicenda intonata a forme tragicomiche e ironiche e appoggiata, per questo preciso scopo, sia alle metafore di caccia, sia alla triplice inserzione di versi dell'*Eneide* (l'ultima volta in forma abbreviata come a ridurre il peso della citazione dotta e ironicamente nobilitante, divenuta ovvia nel colloquio con il colto destinatario – ormai solo un ammiccamento sorridente – anche perché questa citazione deriva, come la prima, dall'inizio patetico-solenne della narrazione che Enea fa a Didone delle sventure e peripezie proprie e dei Troiani – canto II, v. 12 e poi v. 8 – mentre la seconda deriva dalla parlata di Enea ad Acate nel canto I, vv. 459-460). Mentre la frase «da parte mia non è quieta anchora la paura» richiama a celebri versi danteschi («allor fu la paura un poco queta», *Inferno*, I, v. 19) e viceversa la clausola dello stesso periodo è impennata in tono di ingigantito spavento e di effettivo sorriso dall'esclamazione popolaresca e parlata («da' quali Domine ne scampi»). Ne riporto le parti essenziali:

V.S. ex.^{ma} ha certamente de la fada e del negromante, o di che altro piú mirando, nel venirmi a ritrovar qui con la sua lettera del XX *augusti*, hor hora che sono uscito de le latebre e de' lustri de le fiere e passato alla conversation de gli homini. De' nostri pericoli non posso anchora parlare: *animus meminisse horret, luctuque refugit*, e d'altro lato V.S. ne havrà odito già: *quis iam locus, quae regio in terris nostri non plena laboris?* Da parte mia non è quieta anchora la paura, trovandomi anchora in caccia, ormato da levrieri, da' quali Domine ne scampi. Ho passata la notte in una casetta da soccorso, vicin di Firenze, col nobile mascherato, l'orecchio all'erta et il cuore in soprassalto. *Quis talia fando etc.* Il cielo continua tuttavia molto oscuro, onde non metteremoci in via cosí súbeto per non haver anchora ad andar in maschera fuori de stagione e col bordone¹⁴.

E nella lettera a Benedetto Fantini, del 7 aprile 1513, da Roma, si rilevi soprattutto, nel brano che ne riporto subito dopo, la forza sapientemente ironica della rappresentazione dell'incontro con papa Leone, con il com-

m'hanno messo altra voglia che di pensare a favole» (all'Equicola, 15 ottobre 1519, *Lettere*, ed. cit., p. 172). Dove la degradazione del poema a «favole» ben dimostra come l'Ariosto – proprio nel periodo delle *Satire* e della crisi personale che lo contraddistingue – fosse ben lontano – pur nella coscienza della grandezza della sua opera poetica – da ogni infatuazione di «vate» insensibile alle vicende personali e storiche, senza con ciò diventare il Don Abbondio o il Sancio Panza brontolone e pauroso (di desanctisiana memoria) o viceversa il perpetuamente «sereno» e «sorridente» «Ludovico della tranquillità», privo di traumi e di ansie ben umane, anche se un superiore esito di tutto ciò rafforza la sua difficile saggezza e la forza energica della sua stessa risposta poetica.

¹⁴ *Lettere*, ed. cit., p. 152.

mento argutamente amaro e deluso (e che sarà diversamente intonato – nel ricordo e nella spostata direzione artistica – nel celebre passo della Satira III e nel suo ritmo ironico-mimico) del comportamento del papa e di quello simile dei suoi cortigiani:

È vero che ho baciato il piè al papa, e m'ha mostrato de odir volontera: veduto non credo che m'habbia, ché, dopo che è papa, non porta piú l'occhiale. Offerta alcuna, né da Sua S.tà né da li amici mei divenuti grandi novamente, me è stata fatta, li quali mi pare che tutti imitino il papa in veder poco¹⁵.

Esempi, dunque, ben chiari, di come, anche nel contatto piú diretto con i fatti, il grande scrittore sappia anche nelle *Lettere*, quando lo vuole, perseguire piú precisi e coscienti intenti artistici e raggiungere risultati di notevole livello letterario e di incantevole grazia amaro-sorridente.

Il terzo gruppo poi, intonato (dopo il ritorno definitivo a Ferrara) al nuovo agio di vita e alla nuova condizione di cortigiano riservato a rare missioni onorifiche e all'attività teatrale della corte estense, si situa su di un ritmo piú disteso e calmo, ma anche meno alacre e mosso. Tali sono tutte le lettere scritte come compiacente e compiaciuto «cancelliero» di Alessandra Benucci, diplomatico saggio e ordinato nel difficile disbrigo di una complicata manovra di nozze di una parente della donna amata o raffinatamente attento nella descrizione di vesti e ornamenti femminili¹⁶; tali anche sono le lettere inerenti alle sue opere e ai suoi rapporti, in proposito, con illustri personaggi del potere e della cultura, fra deferenza, schietta modestia e ferma convinzione delle proprie scelte artistiche¹⁷. Né mancano, anche in queste ultime lettere, spunti notevoli per il moralista («sempre mai in tutte le cose lo avvenire è pericoloso»¹⁸, «queste cose – la morte – son tanto generali, che non si può dire altro se non confortarla a conformarsi con la volontà di Dio, et havere patientia»¹⁹), per il profondo conoscitore degli uomini (come

¹⁵ *Lettere*, ed. cit., p. 154.

¹⁶ «Circa li ventagli, quel del manico d'oro [scrive a nome di Alessandra per il corredo di una sposa] voria che fosse di penne morelle e gialle alla similitudine de la veste, l'altro del manico bianco fosse ancho di penne bianche. Le sottanne, ne vorria una di raso incarnato, listata di tela d'oro [...] l'altra di veluto alto e basso, di colore che parà a voi [...] de la seta chermisina che v'havevo domandata, non la vorrei piú, ma in quel cambio due onze di morella che habbia il chermisino che non perda il colore a lavarsi, e quattro onze d'oro che sia sottile e ben coverto: lo potrete far vedere a persone che se n'intendono, perché vorria fare un colletto al modo de la veste» (a G.F. Strozzi, 23 luglio 1532, *Lettere*, ed. cit., pp. 482-483). Certo le indicazioni sono date da Alessandra (che firma la lettera), ma è innegabile il fatto che l'Ariosto si compiace, raffinatamente, di elaborarle e gustarle egli stesso nella sua scrittura.

¹⁷ Così si rivolge al Bembo parlandogli della preparazione dell'ultima edizione del *Furioso* e preannunciandogli una visita per «imparare» da lui quello che per se stesso «non è atto a conoscere» (22 febbraio 1531, *Lettere*, ed. cit., p. 457).

¹⁸ A Giovan Francesco Strozzi, 23 luglio 1532, *Lettere*, ed. cit., p. 481.

¹⁹ A Giovan Francesco Strozzi per la morte di suo padre, 29 marzo 32, *Lettere*, ed. cit.,

quando, nel dar notizie a Giovan Francesco Strozzi sulla condizione economica di un suo parente, esprime l'opinione che quest'ultimo «più tosto [...] daria via la moglie che la possessione»²⁰), per le risorse ariostesche di ironia e sdegno, come quando indica quale «fera salvatica» una persona che si opponeva alle nozze di cui si occupava Alessandra²¹.

Ma certo, ripeto, nelle lettere garfagnine proprio la loro maggiore funzionalità pratica, comunicativa, narrativa, impressiva, il loro agile muoversi su di un registro di base cancelleresco e diplomatico, tanto personalmente risolto e spesso travolto, la loro maggiore aderenza tempestiva a fatti, vicende, decisioni, richieste, la loro stessa rapidità incalzata dal tempo e dall'urgenza della corrispondenza, così come la loro continuità e il loro carattere di svolgimento scrittorio di azioni, offrono il valore più esemplare per la caratterizzazione generale delle lettere in genere e del loro significato personale e scrittorio.

D'altra parte per le lettere dalla Garfagnana dovrà anche osservarsi come l'Ariosto giungesse ad esse dopo una somma di esperienze concrete mature, come dopo un'enorme attività di scrittore che gli metteva in mano una penna espertissima e risorse scrittorie già provate ai livelli più alti (fino a quella del *Furioso* 1516). Esse dunque corrispondono ad una maturità piena di tutte le risorse dello scrittore e di tutte le forze e disposizioni, già in parte sperimentate dall'uomo, in parte latenti ed ora più decisamente evidenziate in forza dell'impegno nuovo di un'attività non più solo di osservatore, informatore, «familiare», ma di gentiluomo alto funzionario, di governatore, carico di una responsabilità ben maggiore e bisognoso appunto di un impiego tanto maggiore delle sue qualità pratiche ed attive quanto più il governatorato della Garfagnana rappresentava un compito arduo, tanto era difficile la complessa situazione di quella appendice un po' trascurata dello stato estense, recentemente ricongiunta ai possessi ducali, confinante in maniera frastagliata e spesso poco definita con altri stati (Lucca e Firenze), dilaniata da due fazioni (italiana e francese), in realtà soprattutto attive in funzione di interessi locali delle maggiori famiglie e «cosche mafiose», a loro volta legate a bande di briganti, con una popolazione contadina e pastorale angariata dalle vessazioni mafiose e banditesche, oppressa dalla miseria e dal fiscalismo ducale, confusa da leggi non chiare.

Un compito così arduo spiega l'iniziale smarrimento, lo *choc* che l'Ariosto ne ricavò, spesso cedendo allo scoraggiamento e al prevalere di considerazioni della propria inettitudine, per la propria eccessiva bontà: «io non son homo da governare altri homini, ché ho troppo pietà, e non ho fronte di negare cosa che mi sia domandata», com'egli dice in una sua lettera al segretario del duca²².

p. 470.

²⁰ A Giovan Francesco Strozzi, 19 gennaio 1532, *Lettere*, ed. cit., p. 462.

²¹ A Giovan Francesco Strozzi, 21 giugno 1532, *Lettere*, ed. cit., p. 474.

²² 2 ottobre 1522, *Lettere*, ed. cit., p. 206. Ma poi, quando l'Ariosto cercava di riavvicin-

Ma in realtà la capacità di intelligenza concreta, di azione, di decisione (così come di un'abile azione diplomatica nei confronti di Lucca – in modi più cordiali e fiduciosi – e di Firenze – in modi più guardinghi e rigidi) e l'impegno volenteroso nell'azione, appaiono chiaramente in queste lettere che tutte sostanzialmente documentano le qualità dell'Ariosto governatore, di cui non si dovrà solo rilevare (come pur va fatto) la concreta umanità pietosa, la rettitudine, il senso fermo della giustizia²³, la dichiarata preferenza dell'utile pubblico al proprio interesse e guadagno²⁴, ma appunto il fondo energetico, virile, la capacità dell'intelligenza dell'azione e delle sue leggi anche utilitaristiche (con qualcosa di machiavelliana unione e alternanza di «forza e astuzia»²⁵), la profonda conoscenza degli uomini e della natura umana entro situazioni storiche concrete. Donde la fertilità intellettuale-pratica di progettare e in parte attuare disegni atti a cambiare la situazione disastrosa della terra datagli da governare, perseguiti con lucida persuasione: dal disegno diplomatico (in parte portato a compimento già nel '23²⁶), di stabilire precise convenzioni con gli stati confinanti per impedire lo sconfinamento reciproco di briganti e malfattori e di bande armate, a quello, non accettato dal duca, di creare una vera e propria milizia locale atta a sopperire alla debolezza e pochezza dei balestrieri ducali (non si può non pensare all'«ordinanza» di Machiavelli seppur su un piano più modesto²⁷), a quello di ridurre la possibilità di movimento e di azione dei

narsi a Ferrara e chiedeva al duca di nominarlo commissario in Romagna, non mancava di rilevare come nel governatorato garfagnino egli avesse fatto esperienza utile e ora possedesse «qualche pratica ch'io ho pur imparata qui in Garfagnana» (al duca, 12 gennaio 1524, in *Lettere*, ed. cit., pp. 367-368).

²³ Cfr. lettera al duca, 30 luglio 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 415: «finch'io starò in questo officio, non sono per havermi alcuno amico, se non la giustizia»; cfr. lettera al duca, 23 gennaio 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 371: «Vostra ex^{ta} determini quello che le pare: a me basta di essere scarigato appresso a Dio et a gli homini che vedono come le cose passano, che per me non altro si cerca che la giustizia habbia luogo»; cfr. lettera agli Anziani di Lucca, 24 dicembre 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 360: «io vorrei fare piacere ad ugni uno, ma non mai contra la iustitia».

²⁴ Cfr. lettera al duca, 12 gennaio 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 366: «dove [...] mi smacca nel guadagno, ne tengo poco conto», e lettera al duca, 26 novembre 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 357: «Queste prohibitioni c'ho fatte sono a mio danno, ma ho preposto l'utile commune al mio».

²⁵ Cfr. lettera al duca, 15 aprile 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 241: «se mai potessi fare con astutia quello che non posso per forza».

²⁶ In questi disegni l'Ariosto è chiaramente impegnato con tutte le sue risorse di pensiero lucido e di fervida immaginazione attiva, come si evince da questo brano di una lettera al segretario del duca del 5 ottobre 1522 (e dunque agli inizi del governatorato): «io non cesso di pensare e di fantasticare come senza spesa del S.^{re} nostro io possi accrescere le mie forze, per fare che almeno questi ribaldi habbian paura di me» (*Lettere*, ed. cit., p. 210).

²⁷ Come osserva lo Stella (Introduzione a *Lettere*, ed. cit., p. 121). Ciò non toglie che, specie nei confronti di Firenze, l'Ariosto debba lamentarsi ancora, sino alla fine del governatorato, del mancato ricambio, da parte delle autorità fiorentine, della sua scrupolosa osservanza della convenzione riguardante lo sconfinamento di banditi.

briganti e delle bande faziose sin duramente bruciando case, abbattendo canoniche e campanili e devastando terreni troppo ospitali – per connivenza od omertà paurosa – a briganti e assassini.

Ma qui non debbo illustrare l'attività dell'Ariosto e i suoi esiti in sede storica²⁸, quanto piuttosto ancor più da vicino rilevare come le lettere garfagnine siano insieme scrittoriamente attive, e scrittoriamente rivelatrici di aspetti di solito meno considerati della personalità ariostesca, vivi proprio nella loro traduzione sulla pagina e nell'energia e lucidità di intelligenza della scrittura.

Da qui il valore che proprio lo scrittore di queste lettere assume entro la gamma e la raggiera di direzioni scrittorie del grande Ariosto, la forza e la presenza ineliminabile delle *Lettere* e della loro prosa nell'opera ariostesca. Perché in questa prosa, tutt'altro che monotona e grigia, opaca, impersonale, convergono a loro modo pure tutte le forze vive della vera personalità ariostesca ed essa ci assicura (al suo livello di prosa stringente e radicalmente legata all'azione e quindi coerentemente antiornamentale, antidescrittiva, antipittorica, e pur fertile di varietà di movimento, di costruzioni sintattiche, di impulsi e scatti vibranti, di designazioni immaginose, di forme di un lessico realistico e spregiudicato²⁹), ci assicura, dico, dell'autenticità radicale del

²⁸ Si tenga conto ora, per lo zelo e l'attenzione amministrativa dell'Ariosto governatore, di quanto è stato detto da Edda Bresciani, partendo dall'esame del *Conto de li balestrieri*, nella sua relazione tenuta a Castelnuovo nell'ambito del Convegno ariostesco dell'Accademia dei Lincei e pubblicata nei relativi Atti (*Ludovico Ariosto* cit., pp. 175-225). Sul governatorato garfagnino dell'Ariosto, a parte il capitolo di Michele Catalano nella sua celebre biografia ariostesca (*Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki, 1931, vol. I), molti sono gli scritti, specie garfagnini-lucchesi, di cui qui ricordo (posteriori al Catalano) solo G. Fusai, *L'Ariosto in Garfagnana*, Arezzo, Zelli, 1933, e *L'Ariosto in Garfagnana e le sue relazioni con la repubblica di Lucca*, Lucca, Tip. Artigianelli, 1937; D. Fava, *Nuovi documenti sul governo di Ludovico Ariosto nella Garfagnana*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per l'Emilia e la Romagna», 1938-39. Ritengo poi che la più lucida esposizione di questa vicenda ariostesca sia stata fatta dal più volte citato Angelo Stella nella Introduzione alla sua edizione delle *Lettere*. D'altra parte per la conferma di un Ariosto tutt'altro che privo di attenzione alle cose pratiche (anche se non amate e ben dimensionate nel loro livello) o solo geniale distratto, vivo solo nel sogno poetico, sarà pur da ricordare – nella sfera amministrativa privata – quel *Conto de contadini* su cui si veda la recensione di M. Catalano, «Giornale storico della letteratura italiana», 1925, all'edizione scorretta fattane da Amy Bernardy, «Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di storia patria», XXV, 1924. Recentemente le lettere garfagnine sono state riproposte al pubblico in un volumetto curato da G. Scalia (*Ludovico Ariosto, Lettere dalla Garfagnana*, Bologna, Cappelli, 1977) munito di una breve introduzione più utile per un'esposizione compilativa delle vicende ariostesche in Garfagnana e della storia garfagnina del periodo che non per il profilo dell'Ariosto governatore, che riporta a vecchie posizioni sul «poeta» innetto ad ogni altra attività.

²⁹ Presento, in tal senso, solo una serie di frasi e brevi brani fra i moltissimi che si possono estrarre dalle lettere garfagnine, ad esemplificare la fertilità di questa prosa epistolare ariostesca sia per la sua efficacia in genere sia per le tonalità varie in cui questa efficacia si realizza, fra durezza decisa, ironia sdegnata, considerazione realistica, che si avvale a volte

grande scrittore che si muove con tanta sicurezza, incisività, e stringata libertà già su questa direzione più pratica e immediata, tutt'una con l'agire, il narrare, l'osservare, il riflettere, il giudicare, il sentire, l'immaginare, l'ironizzare. Tutto il gruppo delle lettere garfagnine va poi valutato, ripeto, soprattutto nella sua continuità di diario attivo, di espressione in svolgimento di questa vicenda eccezionale nella vita dell'Ariosto, e, più che in citazioni antologiche, vale in tutto il suo svolgimento, in tutto il movimento di questa prosa che, con lucidità, densità, ordine incalzante, ma mai confuso, espone, narra, illumina e giudica situazioni complesse, ricavandone brevi giudizi da grande moralista, espone, comunica progetti e decisioni con singolare fermezza, si fa ironica o indignata contro poteri che sfuggono al controllo governatoriale (come i preti protetti dalle giurisdizioni vescovili), si alza e si accende nell'affermazione di valori persuasi, o si fa accorata, virilmente pietosa e quasi tenera, quando l'Ariosto raccomanda all'attenzione del duca (o delle autorità degli stati confinanti) i casi di «poveri homini» vessati, angariati, o presi nelle dure, spietate maglie di leggi che essi neppur conoscono.

Si rileggano per il narrare e l'informare concisamente, almeno, fra i tanti citabili, questi brevi passi:

di modi di dire familiari e correnti così come di forme di inventività immaginosa, di procedimenti rafforzativi nella ripetizione e intensificazione di verbi o di rappresentazioni di un movimento in potenza. Per la durezza decisa si pensi a come l'Ariosto esprime la sua soddisfazione per la morte, per malattia, di certo «prete da Soraggio de li Bosi» di cui pure l'Ariosto si era preso cura per alleviarne la prigionia: «tuttavolta è morto, e sta ben morto, perché era una mala bestia, e teneva in grandissima paura tutto Soraggio, e stuprava donne, e dava ferite e bastonate, et ogni dì n'havevo richiami» (nella lettera del 20 luglio 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 407). Per l'ironia variamente atteggiata fra compassione, sdegno, e più raro sorriso, si vedano questi brevi brani e frasi: «mi fero certa scusa infangata» (a proposito di alcuni abitanti di Sillano che per paura avevano tardato ad accorrere all'ordine del governatore per una battuta contro i banditi, nella lettera del 15 aprile 1523 – che andrebbe tutta citata sul piano della forza narrativa –, *Lettere*, ed. cit., p. 240); «detto capitano [...] disse [...] che poi che di questa executione di iustitia negavano di premiarlo, impiccaria per l'avvenire le borse e non li ladri» (nella lettera del 25 novembre 1522, *Lettere*, ed. cit., p. 224); «io che homai cognosco la natura de li grafagnini, che con tutti li comandamenti del mondo non ne potrei far muovere uno a simil cose, ché già n'ho fatto più d'una experientia, ellego per minor danno e minor vergogna confortare li nostri a star con la testa rotta» (nella lettera del 7 luglio 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 304); «Se 'l Pisano si duole perché sia menato in lungo, ha ragione, perché ha frustato tanto tempo qui, che se fosse stato in paradiso gli dovrebbe rincrescere» (a proposito di un processo sempre rimandato, nella lettera del 16 luglio 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 319). Per la forza della ripetizione intensificativa di verbi si pensi almeno al modo con cui l'Ariosto presenta «un ribaldo» nelle sue azioni ai danni degli abitanti di un paesino: «Giuglianello, che li batte, ferisce, ruba, sforza minaccia» (nella lettera del 15 giugno 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 295). Per l'uso di modi di dire familiari cito almeno questa «supplica» al duca: «Ben la suplico che non faccia, come si dice, de l'un figliolo e de l'altro figliastro» (nella lettera del 25 novembre 1522, *Lettere*, ed. cit., p. 223). Infine per modi di rappresentazione realistico-immaginosa, si ricordi questa immagine di banditi che l'Ariosto non spera di poter sorprendere, dato che essi, insospettiti, «stanno tuttavia su l'ale» (nella lettera del 15 luglio 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 315).

A questa hora, che è circa meza hora di nocte, essendo li miei servitori iti per dare mangiare a quello prigionio da Colognora ch'io havevo qui ad instantia di V.M.^{ci} S.^{ti}, hanno trovato che con la propria cintola, havendosi legato l'un capo al collo e l'altro ad uno piede, si è strangolato. Mi è parso di darvene subito aviso, acciò che V.M. mandi uno al quale io lo consegnai morto, poi che non lo posso consegnare vivo [...]³⁰.

[...] si sono iti a porre in camino in circa XIJ o XV, e vanno rubando intorno il bestiame, e fanno quivi la beccaria e vendono le carne a gran denari, poi si lievano e vanno alle ville vicine e mettono taglie a chi lor pare; e fra l'altre a un capellano d'un prete hanno tirato tanto li coglioni che gli hanno fatto pagare otto ducati; poi hanno trovato il padrone, ma quello si è posto su le gambe, e fuggito fin a Castiglione: e se gli homini di Castiglione non saltavano fuor in suo soccorso, lo amazavano [...]³¹.

Io [...] vi mandai li balestrieri, e giungendo improvviso si trovò che uno di questi tristi, detto il Frate, giocava a carte con uno da Camporeggiano col circulo di tutta la terra intorno, e come li balestrieri si scopersono lo ascosero, e lo fero fuggire in un campo di canape [...]. Et appresso, colui che ivi fa l'ufficio del cavalliero stette quel dí medesimo a battere s'un'ara con questo ribaldo, il quale da XX giorni in qua ha assassinato circa sei persone in più volte, poverhomini che veniano di Maremma, e tolto loro fin a XV ducati [...]³².

Si rilegga infine anche questo piccolo brano, battuto da una livida luce, sul feroce ferimento di un garfagnino ad opera di un bandito, Ginese, esecutore materiale di delitti commissionatigli da politici faziosi:

Ma la vicaria di Camporeggiano sta molto peggio, ché di poi ch'io son tornato da Ferrara è stato morto uno a San Romano; un altro in un altro loco pur di quella Vicaria è stato preso da quel Ginese, che ancho amazzò il conte di San Donino, e legato ad un arbore nudo; e poi che l'ha havuto legato gli ha dato sedici ferite, e tutta la notte quel poverhomo è stato legato ne la selva, né fino al giorno a grande hora ritrovato: e pur anchora è vivo³³.

³⁰ Al Vicario di Gallicano, 3 aprile 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 391. Lo stesso fatto è poi nuovamente e più minutamente narrato agli Anziani di Lucca (9 aprile 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 392) con una interessante nota circa la singolarità di quel suicidio (prima più nudamente comunicato nella lettera soprariportata): «havendolo io facto porre nel fondo della torre, epsò con una sua cintola, che a pena era dui braccia di lunghezza, ligandosene una parte al collo e l'altra a uno piede, si strangolò: cosa che pareva impossibile a sequire».

³¹ Al duca, 20 luglio 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 405.

³² Al duca, 17 luglio 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 322.

³³ A Remo Obizzo, 5 ottobre 1522, *Lettere*, ed. cit., p. 209. Se l'economia di questo saggio lo permettesse sarebbero da riportare interamente (come più sicura verifica della forza narrativa ariostesca e del suo ordine narrativo mai dispersivo e confuso, ma sicuramente e lucidamente organizzato intorno ai nuclei e fatti più importanti, in certo modo, per adoperare una definizione dello Stella, «gerarchizzato» pur nella fretta del comunicare) molte lettere che spiccano entro il narrare e comunicare continuo della corrispondenza garfagnina

Si faccia poi attenzione ai modi energici e duri (agire-scrivere) con cui l'Ariosto espone al duca le sue proposte di azione contro banditi e faziosi: «mettere le mani adosso a' loro padri, fratelli e parenti [...]. A quelli che non hanno padre, saccheggiare le case, e poi arderle e spianare, tagliar le viti e gli arbori e distruggere li lor luoghi [...]»³⁴ e «poi saria bene batter per terra tutti li campanilli o vero aprirli, di sorte che non potessino dar ricorso alli delinquenti [...]»³⁵. «Impiccati che fossino X ribaldi di questo paese, il saria tutto risanato [...]»³⁶. «Io ho desiderio di havere questi ribaldi e di farli subito, senza udire altro, impiccare [...]»³⁷.

Si estragga, per le sentenze del moralista, scaturite dal denso di un caso (un falsario novizio e forse «seducto» da un compagno), almeno questa profonda massima: «sí come è piú facile che li cattivi corrompeno li buoni, che li buoni reducano li cattivi al ben fare»³⁸.

O si rilegga questo brano fra sdegno e ironia che si avvale spesso, assai abilmente, di un latino di tipo evangelico ed ecclesiastico, specie nella polemica costante (e significativa per la posizione laica ariostesca) contro i preti mescolati alle lotte faziose e persino banditesche («li peggiori e li piú parziali di questo paese sono li preti»³⁹) e sottratti ad ogni pena ben meritata dall'intervento delle giurisdizioni vescovili:

se vogliamo ricorrere alli vescovi havremo poco aiuto: et io ancho n'ho fatto esperienza, ché questa passata estade mandai in mano del vescovo di Lucca quel prete Matheo che havea ferito il mio cancelliero et era homicida et assassino publico, e con poca aqua lo mandò assolto; e prima ch'io venissi qui, un prete Antonio da Soraggio, c'havea morto un suo cio, fu in mani del vescovo di Luna, e con un *miseratur* fu liberato⁴⁰.

O, puntando sull'espressione di motivi ben personali di dignità di funzionario e di uomo, si rileggano certi rimproveri e lamenti, variamente intensi,

per la loro intensità e (se si vuole adoperare questa parola ormai ambigua per il suo possibile uso edonistico e degustativo) bellissime: cito almeno per un'essenziale minima antologia (che poi riesce pur sempre insufficiente rispetto alla lettura intera dell'epistolario garfagnino) la lettera a Remo Obizzo, segretario ducale, del 5 ottobre 1522, la lettera al duca del 2 maggio 1523, la lettera a Nicolò Rucellai, commissario di Pietrasanta, del 9 giugno 1523, la lettera al duca del 15 luglio 1523 (lettere già da me riportate nel mio volumetto *Ludovico Ariosto* cit., riproposto *supra*, pp. 257-363) e ancora quella al duca del 13 luglio 1523 che rispone la vicenda dell'inutile viaggio sotto la tempesta, già narrata nella lettera del 9 giugno al vicario di Pietrasanta, ma con una spiegazione e una motivazione assai diverse; la lettera al duca del 5 luglio 1524; la lettera al duca del 20 luglio 1524; la lettera al duca del 30 luglio 1524; la lettera al duca del 2 agosto 1524.

³⁴ Al duca, 15 luglio 1523, *Lettere*, ed. cit., pp. 314-315.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Stessa lettera, p. 315.

³⁷ Al duca, 20 luglio 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 406.

³⁸ Agli Anziani di Lucca, 14 ottobre 1522, *Lettere*, ed. cit., p. 214.

³⁹ Al duca, senza data, ma forse 2 maggio 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 266.

⁴⁰ Al duca, 17 aprile 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 248.

dolenti e risentiti, rivolti al duca che non lo appoggia convenientemente: per le eccessive raccomandazioni ducali di prudenza «son sforzato che s'io fossi un leone io diventassi un coniglio [...]»⁴¹.

Io non gli ho saputo (a un suddito minacciato dai banditi) dare altro che parole, e che io aspetto da vostra ex.tia buona provisione a rassetare il paese: quando io non havrò piú che dire e che havrò totalmente perduto il credito, me ne fuggirò di notte e me ne venirò a Ferrara⁴².

Prego (vostra ex.tia) che mandi qui uno in mio luogo che habbia miglior stomacho di me a patire queste ingiurie, ché a me non basta la patientia a tolerarle [...]»⁴³.

Ma dove importa tanto smaccamento de l'honor mio, io vo' gridare e farne instantia, e pregare e suplicare vostra ex.tia che piú presto mi chiami a Ferrara, che lasciarmi qui con vergogna [...]»⁴⁴.

E infine si rilegga – sul filone che percorre gran parte delle lettere garfagnine fino a diventare un *Leitmotiv* dolente e martellante nella sua insistente presenza di fondo e nelle accentuazioni sempre piú accorate e partecipate personalmente, cioè il filone della compassione per la povera gente, per «li poveri homini» della Garfagnana cosí miseri, ignari, insicuri in una situazione socioeconomico-politica che l'Ariosto lucidamente mostra di comprendere, pur entro i propri limiti storici di attivo, ma anche critico collaboratore del proprio tempo e delle sue prospettive statali e sociali – qualche brano legato, appunto, a questo *Leitmotiv*, a mio avviso importante non per il rilievo generico di una generica bontà ariostesca, ma come vivo spiraglio su di una disposizione a una profonda considerazione di oppressi e poveri i quali – ciò che piú vale – diventano in queste lettere persone vere e vive⁴⁵, non quantità ed entità trascurabile o, peggio, oggetto di divertimento cittadino-aristocratico come in tanta letteratura villanesca del Cinquecento, ma uomini veri con i loro bisogni e sentimenti autentici ed essenziali entro una situazione concreta, la cui esperienza rinnova e promuove molti dei sentimenti e delle disposizioni latenti e potenziali nella personalità ariostesca.

Lo exhibitore di questa è uno povero homo, il quale fu conducto da uno lombardo ad andare a caricare certe castagne [...]. Io rachomando in somma questo poveretto a V.S., il quale non ha al mondo cosa che sia suo se non grave famiglia, alla quale affaticandosi e stentando fa le spese al meglio che può [...]»⁴⁶.

⁴¹ Al duca, 7 luglio 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 305.

⁴² Al duca, 31 agosto 1523, *Lettere*, ed. cit., p. 334.

⁴³ Al duca, 30 gennaio 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 374.

⁴⁴ Ivi, pp. 374-375.

⁴⁵ Cfr. A. Stella, Introduzione a *Lettere*, ed. cit., pp. 125-126.

⁴⁶ Agli Anziani di Lucca, 12 gennaio 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 364. Si tratta di un uomo sorpreso in territorio lucchese mentre trasportava, ignaro di incorrere in un "reato", castagne dal governatorato garfagnino ad altro territorio estense.

Poi lo raccomanda di nuovo:

la causa per che il Vic.^o di Castiglioni non habbi voluto rendere le castagne non so, né di lui mi vo' dolere non la sapendo; pure la compassione ch'io ho a questo povero homo, ch'ogni dí mi torna a piangere dinanzi, mi sforsa di nuovo rachomandarlo a V.S., le quale prego che, veduto il bisogno del poveretto et il poco guadagno che di questo può resultare a chi li ritiene dicte castagne, faccia che 'l dono che già m'hanno facto habbia executione [...]⁴⁷.

Disposizione e sua estrinsecazione scrittoria (cioè esperienza assimilata e assicurata nel tono nella scrittura) quest'ultima da noi indicata, che mi pare rilevante anche in rapporto a motivi simili (fra precedenti, coevi e posteriori), seppur meno espliciti, delle *Satire* e a certo maturarsi amaro di una intuizione di rapporti sociali e politici ingiusti che era venuta fortemente affiorando nei *Cinque Canti*⁴⁸ e in tutta la crisi complessa dell'Ariosto piú

⁴⁷ Agli Anziani di Lucca, 26 gennaio 1524, *Lettere*, ed. cit., p. 372. Né si trascuri, fra le moltissime lettere che insistono sulla miseria di questi «poveri homini», per lo piú sorpresi da funzionari delle autorità degli stati confinanti a trasportare nel territorio estense «castagne» (il prodotto di sostentamento essenziale di quella povera gente nell'arida terra garfagnina) colte nel territorio lucchese e fiorentino, ma anche angariati dalle bande mafiose e banditesche e dai loro ricatti, e quindi paurosi perfino di confidarsi con il commissario, il brano seguente in cui la voce dell'Ariosto si fa intenerita e commossa di fronte a tale situazione di terrore e di impotenza: «Non tacerò questo anchora, che homini di Salacagnana sono venuti in quattro insieme mostrando di venire per altro, e quando sono stati a me hanno cominciato a piangere, e non m'hanno voluto dire altro. Io ho lor domandato che voglion da me: m'hanno risposto che non ponno parlare per essere minacciato de la vita se parlano, e per l'amor di Dio che non dica che di questo m'habbian fatto motto» (al duca, 20 luglio 1524, *Lettere*, ed. cit., pp. 405-406). Anche se l'Ariosto mostra ben di commuoversi pur di fronte a sventure di personaggi di ben diversa condizione sociale (ma sottoposti anch'essi alla legge della violenza imperante in Garfagnana – come è il caso del «povero» conte di San Donino fatto assassinare dalla famiglia nemica dei conti di Maddalena), la sua pietà scatta soprattutto in rapporto ai «poveri», ché l'Ariosto dichiara esplicitamente di aver soprattutto compassione per la povertà. La compassione per la povertà è esplicitamente dichiarata dall'Ariosto nella lettera agli Anziani di Lucca, del 17 marzo 1524, mentre raccomanda alcuni «poveri homini» incorsi nella confisca di un po' di «farina di castagne» che avevan tentato di portare dal territorio lucchese a quello estense: «al qual caso se V.S. per lor solita clementia non hanno misericordia, li poveri homini rimaranno disfacti e moriranno di fame. Io, astrecto da' lor preghi e da compassione che ho alla povertade, scrivo questa a V.S. ecc.» (*Lettere*, ed. cit., p. 388).

⁴⁸ Ben seria il dritto che tornasse il danno solamente su quei che l'error fanno.

Ma, pel contrario, *il populo innocente*,
il cuo parer non è chi ascolti o chieggia,
è le piú volte quel che solamente
patisce quanto il suo signor vaneggia.

(*Cinque Canti*, in *Opere minori*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, canto V, 4-5) Naturalmente il corsivo è mio. Si ricordino anche i versi sui popoli vittime (come dice il Caretti nell'Introduzione alla sua edizione dei *Cinque Canti*, Venezia, Corbo e Fiore, 1974, p. XXVII) «delle colpe de' loro reggitori», sacrificati alle ferree esigenze della

maturato e tardo (di cui parleremo piú direttamente per le *Satire*), entro cui in parte anche le *Lettere* si possono porre quanto a maturazione ulteriore di esperienza lucida della realtà contemporanea e della realtà umana in generale (l'esperienza nella difficile realtà concreta del «microcosmo» garfagnino), mentre esse sottolineano insieme la forma di risposta che l'Ariosto dà alla stessa crisi con la persuasione di valori e posizioni attivamente fatti valere nell'esperienza garfagnina e fatti vivere nella prosa delle relative lettere. E queste, infine, non mancano, a mio avviso, di costituire, con il loro esercizio scritto, un appoggio verso certe forme della stessa poesia delle aggiunte del *Furioso* del '32, accrescendo in questa un'ancora aumentata capacità di serrare energicamente e lucidamente, addirittura nel giro di una sola ottava, un'intera e complessa azione esposta o narrata. Si pensi, ad esempio, nel nuovo episodio di Marganorre, a una strofa come la 55^a del canto XXXVII che lucidamente ed energicamente narra la preparazione, l'esecuzione, l'esito (e tutto è privo di ogni commento e intervento dell'autore: pura narrazione-azione) del disegno di Tanacro per sbarazzarsi, senza possibilità di errore, del marito della donna amata, Olindro.

Con gran silenzio fece quella notte
seco raccor da vent'uomini armati;
e lontan dal castel, fra certe grotte
che si trovan tra via, messe gli aguati.
Quivi ad Olindro il dí le strade rotte,
e chiusi i passi fur da tutti i lati;
e ben che fe' lunga difesa e molta,
pur la moglie e la vita gli fu tolta.

O si pensi, nel nuovo episodio di Olimpia, alla strofa 41^a del canto IX, in cui l'eroina, divenuta, per amore e per odio, implacabile e machiavellicamente decisa e «virtuosa», si libera dell'odiato Arbante assicurandosi definitivamente della morte di questo col proprio personale intervento, anch'esso così lucido ed energico (e riferito, nella narrazione che Olimpia stessa fa ad Orlando di quella vicenda, con spietata durezza e senza il minimo rimorso o femminile turbamento) intervento che sigla fortemente questa poesia dell'azione-narrazione sul margine terminale dell'ottava e nella sua clausola fattasi meno melodica e piuttosto perentoria, assoluta nella luce livida di un gesto alacre e spietatamente cruento, staccata e rilevata dal doppio punto che la precede e la evidenzia.

Io dietro alle cortine avea nascoso
quel mio fedele; il qual nulla si mosse
prima che a me venir vide lo sposo;

Ragion di stato, e delle relative guerre: «de' saccheggiati populi et uccisi / per ferro, fiamme, oppressioni e peste» (II, 33, vv. 5-6).

e non l'attese che corcato fosse,
ch'alzò un'accetta, e con sí valoroso
braccio dietro nel capo lo percosse,
che gli levò la vita e la parola:
io saltai presta, e gli segai la gola.

E ancora nell'episodio di Ruggiero e Leone, quest'ultimo e un suo fedele si liberano del castellano che tiene imprigionato Ruggiero, in una mezza ottava di singolare stringatezza e impassibile realismo:

Giunti là dentro, gettano amendui
al castellan che volge lor la schena
per aprir lo sportello, al collo un laccio,
e subito gli dan l'ultimo spaccio.
(XLV, 44, vv. 5-8)

E il giorno dopo Ungiardo cosí trova la torre-prigione:

Ruggier fuggito, il suo guardian strozzato
si trova il giorno, e aperta la prigione.
(XLV, 50, vv. 1-2)

Certo non si vuol con ciò dire che ci sia un passaggio immediato da certe forme della prosa narrativa delle *Lettere* a questo tanto superiore modo poetico, né che nel *Furioso* del '16 manchi del tutto questa tecnica del narrire-agire, ma si vuole sottolineare il fatto, a mio avviso, incontrovertibile che (pur nella diversa tachimetria ritmico-narrativa del poema) l'esercizio della esperienza-scrittura delle *Lettere* rafforza e sostiene (appunto fra esperienza e scrittura) un procedimento narrativo-poetico che nelle aggiunte del '32 raggiunge la sua massima forza e lucidità, coinvolgendo le ragioni di uno sviluppo della attenzione ariostesca alla realtà effettuale e persino di un certo gusto risolutivo e spietato (a volte portato sino al truce e al sadico là dove la stessa malvagità, meglio riconosciuta, di certi personaggi lo richiede⁴⁹) che nell'esperienza-scrittura delle *Lettere*, specie in quelle garfagnine, trova un appoggio di maggiore attrito nella realtà. Insomma anche nel complesso, tormentato sviluppo della poesia del poema verso il suo ultimo consolidamento e specie nelle nuove parti aggiunte le *Lettere* portano un loro contributo, cosí come l'esperienza del governatorato della Garfagnana non rimane chiusa in se stessa e presto dimenticata (come vorrebbe lo Stella⁵⁰)

⁴⁹ Basti riferirsi, nell'episodio di Marganorre, al lento, feroce tormento cui la vecchia sottopone Marganorre, scarnendogli il dorso con un ferro acuminato (XXXVII, 108).

⁵⁰ Cfr. *Lettere*, ed. cit., Introduzione, p. 128, dove, giungendo ad una valutazione di «disarmonia sintattica» delle *Lettere* come sigla, oltre che stilistica, poetica di queste pagine nate dall'occasione garfagnina, lo Stella conclude (in un discorso in verità assai aggrovia-

nelle nuove condizioni di vita dell'Ariosto nella propizia stabilizzazione ferrarese e nella sua disposizione «armonico-contemplativa», ma interferisce nella maturazione di esperienza, di *Weltanschauung*, di ideologia dell'ultimo Ariosto⁵¹, così come infine (ed è ciò che invece giustamente lo Stella osserva⁵²) la scrittura delle *Lettere* è immersa nel lento e faticoso passaggio dello stesso linguaggio ariostesco, pur tenendo conto che nelle *Lettere* si tratta di una prosa su cui meno influiscono le concrete offerte esemplari della lingua trecentesca poetica e che risente ancora di forme più lombarde e di quelle più toscaneggianti e toscane parlate⁵³.

Né infine potrà dimenticarsi il fatto importantissimo che le *Lettere* (specie quelle garfagnine che abbiamo detto meno toccate da più precisa volontà di forme letterarie-artistiche intenzionali) costituiscono nella storia dell'esperienza ariostesca il momento eccezionale della prosa più «prosa» (altra cosa è la prosa comunque elaborata dell'*Erbolato*⁵⁴ o quella teatrale-letteraria delle prime stesure delle due prime commedie) e dunque, anche da tal punto di vista, costituiscono il momento di un contatto più intenso e diretto con la realtà, ben importante, anch'esso, ad alimentare («prosa nutrice del verso»

to e troppo agganziato alla formula dilemmatica del Segre): «E qui è anche spiegazione di come, svanito il contatto con la provincia terribile, il triennio commissariale, per gran parte risolto negli schemi contemplativi, sia stato nella sua dura cronaca e nel suo stimolo sociale rapidamente dimenticato».

⁵¹ Delle lettere garfagnine e delle *Satire* diversamente si occupa il libro (*L'ultimo Ariosto*, Bologna, Pàtron, 1977) di Walter Moretti, inserendole nella maturazione dell'ultimo Ariosto culminante nel *Furioso* del '32, proprio sulla base di questo mio saggio riesposto e accettato con viva adesione con la proposta dell'autore di accentuare «le corrispondenze e le coincidenze che il confronto delle *Lettere* e delle *Satire* con il *Furioso* del '32 ha suggerito al critico», «ric conducendo al comune denominatore del "volontarismo eroico" (comprensivo dell'appassionata e perentoria contestazione delle ingiustizie che turbano e corrompono l'ordine mondano) i vari elementi che contrassegnano l'ultima ardua vicenda umana e artistica del poeta ferrarese».

⁵² Cfr. *Lettere*, ed. cit., Introduzione, p. 129, secondo cui le *Lettere* «comprovano e, per il triennio 1522-1525, integrano il diagramma della sua vicenda linguistica, documentando come i problemi della "osservazione della lingua" l'abbiano [l'Ariosto] accompagnato anche nell'esilio garfagnino».

⁵³ Naturalmente si dovrà tener conto di quel tanto di colorito lucchese che quelle lettere che ci sono pervenute dalle copie dell'Archivio di Lucca comportano. E di queste sarebbe estremamente puntiglioso tentare un restauro date le oscillazioni della lingua ariostesca delle lettere pur nel progressivo prevalere delle forme toscane, su cui si potrebbe ipotizzare qualche conforto-sviamento toscaneggiante-popolare dovuto alla stessa assuefazione dell'Ariosto garfagnino alle forme del dialetto di quella provincia toscana, ma con caratteristiche sue e intorbidamenti «lombardi».

⁵⁴ Mi si permetta di notare come l'*Erbolato* costituisca ancora un problema e un'operetta da meglio collocare, comprendere e valutare. Troppo drastico, tutto sommato, risulta il giudizio tutto negativo del Segre che la chiama «cicalata non molto brillante» (in Ludovico Ariosto, *Opere minori* cit., p. 1165). Si veda ora invece G. Ferroni, *Nota sull'Erbolato*, nel n. 1-2, 1975, della «Rassegna della letteratura italiana» (numero interamente dedicato all'Ariosto).

secondo il noto rilievo del Paciaudi accettato dall'Alfieri?) la nuova poesia dell'ultimo Ariosto, come diretto alimento realistico e, per contrasto, come elevazione dell'elaborazione poetica realistico-fantastica.

Certo ben piú lungo e analitico discorso (se l'economia e il taglio di questa relazione non lo sconsigliassero) richiederebbero le *Satire*, «opera minore» rispetto al *Furioso*, ma in realtà a suo modo pur grande, e frutto di una decisa volontà e direzione artistica che va anzitutto chiaramente affermata (anche se ciò è avvenuto da tempo e proprio da parte mia) di fronte a vecchie e, almeno a livello scolastico, ancora non tutte scomparse valutazioni delle *Satire* come documento biografico e sfogo autobiografico, o magari autoritratto scherzoso dell'«Ariosto in veste da camera» (Croce), ornato (secondo l'infelice e sintomatica espressione di un commentatore) di «fiori letterari» o, al piú, illuminato da tratti di maggiore felicità poetica.

In realtà le *Satire* hanno una loro poetica, una loro direzione di costruzione artistica coerente in tutti i particolari della loro consistenza estetica, nei mezzi tecnici e nel linguaggio impiegati dallo scrittore, nella stessa scelta del genere epistolare-satirico sul prevalente noto appoggio dei *Sermones* e delle *Epistulae* di Orazio⁵⁵, originalmente rinnovato e genialmente personalizzato secondo i modi ariosteschi di una generale opera di ripresa e di reale rinnovamento moderno della tradizione classica e volgare.

Questa poetica (cosí come io la affermai e individuai una trentina di anni fa) consiste soprattutto nella ricerca e realizzazione di un *tono medio* fra realtà e fantasia, fra cronaca e storia poetica, fra impeti energici di sdegno, di rammarico, di polemica satirica (che sfiora e sin tocca il drammatico: zona in cui l'Ariosto sente fortemente la sollecitazione dantesca e a volte giovanalesca⁵⁶ e certo dei modi piú aggressivi dello stesso Orazio degli *Epodi*) e forme fra sorridenti, ironiche, ragionative e narrative di apparenza quasi prosastica. Un tono e registro fondamentale, che, mentre poeticamente traduce il senso piú caldo e autentico delle cose e delle vicende, nel loro denso sapore fisico

⁵⁵ Per la presenza di Orazio nelle *Satire* (ma anche in tutta l'opera ariostesca dalle liriche latine al *Furioso*) si veda il saggio di G. Petrocchi, *Orazio e Ariosto*, in *I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1972. Per un piú approfondito studio su questo rapporto anche nei suoi termini di tipo etico-ideologico andrebbe tenuto conto di nuove interpretazioni storico-critiche dello stesso Orazio come è quella, eccellente, del saggio *Orazio e la moralemondana europea*, che Antonio La Penna ha preposto all'edizione di Orazio, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1968.

⁵⁶ Si può pensare, ad esempio, per i toni piú accesamente misogini e violentemente realistici (come quelli relativi ai ripugnanti «belletti») della Satira V ariostesca, alla sesta Satira di Giovenale e variamente a spunti e toni della seconda, quinta, settima, e al gruppo 12-14. È chiaro poi che, specie per l'uso della terza rima, sarà da considerare la poesia appunto in terza rima e di tono etico-satirico cui già io stesso accennavo nei miei volumi ariosteschi e che una precisazione di rimandi interni all'opera ariostesca precedente alle *Satire* richiederebbe un nuovo studio particolare.

(Provedimi di legna secche e buone;
di chi cucini, pur cosí a la grossa,
un poco di vaccina o di montone [...]).

In casa mia mi sa meglio una rapa
ch'io cuoca, e cotta s'un stecco me inforco,
e mondo, e spargo poi di acetto e sapa,
che all'altrui mensa tordo, starna o porco
selvaggio [...] ⁵⁷),
(Satire, II, vv. 25-27; III, vv. 43-47)

permette al poeta di far vibrare un *diapason* di timbri fra alti e bassi sempre ricondotti dalla sua mano abilissima a una sostanziale base di *medietà colloquiale*, di discorso poetico di apparenza facile e come improvvisato e spontaneo, ma in realtà frutto di una *difficile facilità*, di una spontaneità e confidenza conquistate e artisticamente elaboratissime⁵⁸.

Ma, si badi bene, quella stessa consapevole direzione artistica non è un'impresa solo tecnica e «letteraria», un calcolo preziosamente sperimentalistico, bensí (proprio secondo la mia nozione di poetica) scaturisce, coerente ed organica, dall'interno bisogno ariostesco di dare una particolare vita poetica a sentimenti e motivi autentici, autenticamente suoi, alla profonda esigenza di commutare in poesia, e coi modi della poesia, gli elementi della sua situazione concreta e, in questa, alcune sue profonde convinzioni e intuizioni, una sua essenziale presa di coscienza di quella sua situazione, della propria vicenda vitale e di una sua posizione rispetto alla condizione contemporanea e alla generale condizione della vita degli uomini e delle leggi della realtà esistenziale. Queste esigenze intime e profonde sono a loro volta in relazione con un periodo di crisi esistenziale e ideologica nello svolgimento dell'Ariosto, dopo il completamento della prima redazione del *Furioso*, e

⁵⁷ Si cita dall'edizione delle *Satire*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987. Si dovrà però notare che anche in questi casi l'operazione ariostesca è complessa e coinvolge echi e stimoli letterari. Cosí per gli ultimi quattro versi citati ho trovato che in un sonetto del Pistoia (sonetto XXXI dell'edizione Percopo, di *Sonetti faceti* di A. Cammelli, Napoli, 1908, p. 75) sono presenti (anche se in altra direzione di tono) parole essenziali nella affermazione ariostesca: «aceto», «spiedo» («stecco»), «rapa»/«sapa» proprio in rima. Del resto quante volte anche nel *Furioso* un paragone realistico cela un richiamo o piú richiami di poeti classici antichi e moderni, sicché il sapore piú schietto della realtà è attinto attraverso una complessa operazione artistica: densità della realtà dall'interno della densità della letteratura premente nella memoria attiva e prensile del poeta e alla fine rinnovamento e sigla personale-poetica inconfondibile che ci riconduce alla realtà e al suo schietto sapore, ma sempre con procedimenti non mimetici, fotografici, naturalistici, e invece estremamente complessi (dalla realtà alla letteratura e da questa alla realtà poetica e fantastica).

⁵⁸ Si ricordi per questa «difficile facilità» e per la coscienza che l'Ariosto poteva avere dello sforzo di questa conquista quanto egli dice nella Satira III (vv. 106-108) proponendo «uno essemplio» a un suo ideale obbiettore «leggilo, che meno / leggerlo a te, che a me scriverlo, costa».

dunque dopo che il grande poeta si era realizzato in un altissimo capolavoro (al cui perfezionamento linguistico-stilistico e al cui accrescimento lavorerà ancora fin quasi alla morte), e di tale grandezza poetica realizzata il poeta aveva certo alta coscienza. Così come ora egli prende più chiara coscienza della assoluta disparità fra questo valore e la sua condizione di vita.

Tale periodo di crisi è notoriamente aperto anzitutto, in sede personale, dalla rottura con il cardinale Ippolito e dalla decisione (non facile e segno anch'essa delle energie decisionali dell'Ariosto) di non seguirlo in Ungheria e di abbandonare il suo duro servizio. E questa crisi investe per l'Ariosto appunto la realtà del suo *status* di intellettuale e poeta della corte estense, costretto a mansioni troppo lontane dalla sua vera possibile funzione e dal suo vero valore («che di poeta cavallar mi feo»), e poi la sua intera condizione biografica, la sua stessa lunga vita passata, di cui, in contrasto, riemergeranno nelle *Satire* il vagheggiamento struggente quasi idillico-elegiaco di periodi di libertà giovanile, a Reggio, tutta dedicata, in un contesto paesistico congeniale, all'attività poetica (e sono alcuni dei versi più belli e sommessamente commossi delle *Satire*⁵⁹), e d'altra parte e più frequentemente e penosamente (seppur nel segno di un continuo riequilibrio che evidenzia e smorza gli elementi di crisi e ne attutisce un intero sbocco satirico-drammatico) il sentimento di una vita sviata

⁵⁹ Sono i versi 115-135 della Satira IV, così profondi nella rievocazione della fervida età giovanile, tanto fertile di poesia, così importanti per quella poetica del «cor sereno» che rappresenta una condizione che l'Ariosto poté pur raggiungere, a costo di un autodomínio sofferto e difficile, anche quando essa non si presentava così facile e propizia come nell'epoca qui vagheggiata e poeticamente espressa in attrito con la ben diversa condizione biografica delle *Satire* e del soggiorno garfagnino durante il quale la Satira IV fu scritta:

Già mi fur dolci inviti a empir le carte
li luoghi ameni di che il nostro Reggio,
il natio nido mio, n'ha la sua parte.

Il tuo Mauric'ian sempre vagheggio,
la bella stanza, il Rodano vicino,
da le Naiade amato ombroso seggio,

il lucido vivaio onde il giardino
si cinge intorno, il fresco rio che corre,
rigando l'erbe, ove poi fa il molino;

non mi si può de la memoria tòrre
le vigne e i solchi del fecondo Iaco,
la valle e il colle e la ben posta tòrre.

Cercando or questo et or quel loco opaco,
quivi in più d'una lingua e in più d'un stile
rivi traea sin dal gorgoneo Iaco.

Erano allora gli anni miei fra aprile
e maggio belli, ch'or l'ottobre dietro
si lasciano, e non pur luglio e sestile.

Ma né d'Ascra potrian né di Libetro
l'amene valli, senza il cor sereno,
far da me uscir iocunda rima o metro.

da un suo possibile *iter* piú lineare ed organico, piú coerente alle sue esigenze di studio, di cultura, di relativa libertà propizia all'attività intellettuale e poetica, essa stessa cosí impegnativa e serissima (a suo modo essa stessa un «impegno» altissimo dell'uomo): la gioventú a lungo tormentata dal padre che lo aveva spinto con «spiedi e lance, non che con sproni» alle «ciance» degli studi legali e non gli aveva permesso di compiere una intera formazione classica, la morte precoce del padre con la conseguente difficoltà della sua condizione di capofamiglia, le liti giudiziarie e le difficoltà relative ai benefici ecclesiastici, cui fu costretto appunto dalla necessità di condizioni economiche personali e, piú, familiari, le morti di maestri cari e parenti, amici fraterni di cui gli mancò (in momenti decisivi) l'appoggio e conforto culturale ed umano e soprattutto proprio quella «mala servitute» di «familiare» di Ippolito che ora gli appare piú chiaramente cosí gravosa, fuorviante, contraria alle sue piú vere disposizioni e alla sua condizione vagheggiata di intellettuale e poeta indipendente o intelligentemente utilizzato e protetto da un mecenatismo illuminato, da cui discorda – nel pieno del discorso interno delle *Satire* – la stessa mansione di governatore della Garfagnana (in realtà per noi cosí importante e fertile), rivista, nella luce critica delle *Satire*, come esperienza negativa e contraria alla vita piú amata a Ferrara, e all'esercizio della poesia (anche se in realtà cosí non fu, se in Garfagnana, malgrado tutto, l'Ariosto poté scrivere almeno proprio tre bellissime delle sue sette satire).

E la presa di coscienza, in chiave critica e negativa, della sua vita passata e della sua condizione presente, la crisi biografica e autobiografica che scuote la sua personalità, investono anche la sua visione della storia contemporanea e della intera condizione umana. E nella crisi personale intervengono elementi della crisi storica italiana sempre piú chiara e aggravata al suo occhio acuto e intelligentissimo, mostrandogli piú lunga, rovinosa e senza soluzione visibile di quanto non fosse avvenuto già all'interno del *Furioso* del 1516, quando l'invettiva celebre contro gli stranieri invasori, la lucida collocazione della calata di Carlo VIII come momento decisivo in seguito al quale il «bel vivere tutto si summerse», la profezia di una crisi italiana di «molt'anni», non eliminava la speranza di una risposta degli stati italiani fatti consapevoli della loro politica suicida, magari, quasi machiavellicamente, ad opera di un principe piú coraggioso e avveduto. Cosí nelle *Satire* forte è la presenza di grossi temi ideologico-storici inerenti alla diagnosi profonda (seppur spesso per accenni sintomatici) che l'Ariosto fa della condizione aggravantesi (sotto lo splendore e il fasto rinascimentale) della corruzione delle corti, della corte e curia romana in particolare⁶⁰, e addirittura di tutta un'epoca che, come dice al Bembo nella *Satira* VI, è la

⁶⁰ Mentre, si badi bene, Roma appare a lui anche nella sua crescente funzione di grande centro culturale, e addirittura del maggior centro culturale italiano (riprova anche questa dell'acuta attenzione e intelligenza storica dell'Ariosto), come può vedersi nella bella descrizione delle offerte classiche e rinascimentali di Roma nella *Satira* VII, vv. 124-141.

[...] nostra male avventurosa etade,
che le virtudi che non abbian misti
vittii nefandi si ritrovin rade.
(vv. 22-24)

Ecco: valori e disvalori son mescolati e rari sono i valori schietti ed interi. E le *Satire* denunciano anzitutto i disvalori e i valori falsi e convenzionali, la loro apparenza e non verità di valori, e ne aggrediscono i centri, i personaggi significativi od emblematici, così come la loro diagnosi critica, e non perciò astrattamente schematica, giunge a toccare i meccanismi stessi dell'agire e del comportamento umano che egli vede lucidamente (contro ogni falso e retorico moralismo, ma da grande moralista qual egli fu nel senso positivo di questa parola), naturalmente legati a passioni istintive e invincibili con le «prediche inutili» e con l'ascetismo, da lui sempre abborrito nella propria prospettiva laica, terrena, totalmente umana:

Tu forte e saggio, che a tua posta muovi
questi affetti da te, che in noi, nascendo,
natura affige con sí saldi chiovi!
(Satira IV, vv. 40-42)

Saranno i vizi piú comuni della gola e della lussuria-lascivia, al di là delle loro naturali e schiette radici di istinti e piaceri naturali (istinti schietti e vitali così vivi poeticamente nell'antiascetico Ariosto del *Furioso* fino ad esiti per il secondo, l'istinto erotico, di sublimazione che non perde mai però la sua base fisica, corporea, sensuale⁶¹), e quelli piú perfidi dell'ipocrisia e del falso onore e prestigio, della servilità e viltà e soprattutto dell'avidità insa-

⁶¹ Si pensi, nel XXIV del poema, alla parlata di Zerbino morente quando egli «giura» che (dovendo lasciare l'amata in una situazione terribile) andrà disperato nel «profondo oscuro» «de lo inferno» proprio in nome del suo stesso amore per Isabella nei suoi elementi fisici seppur piú poetici e nobili: «per questa bocca e per questi occhi giuro, / per queste chiove onde allacciato fui» (79, vv. 3-4); si pensi, nella commossa perorazione ariostesca dopo la morte sublime di Isabella, al ritorno dell'«alma casta» al «terzo ciel» «in braccio al suo Zerbino» (XXIX, 30, vv. 5-4). La sublimazione amorosa non manca mai, nell'Ariosto, di una sua allusione all'unione totale, spirituale-fisica, degli amanti. D'altra parte l'istinto erotico, come istinto vitale invincibile, sfaccettato e prospettato in svariatissime gradazioni, può essere presentato (ai poli estremi) sia come turpe lascivia (specie se vivo in personaggi insieme ipocriti e vecchi: il caso dell'eremita-mago ed Angelica), sia, nel suo eccesso, come avvilente esercizio animalesco (dove la malinconia di Guidon Selvaggio ridotto alla condizione di stallone nell'episodio delle femmine omicide), sia viceversa come pieno amore sublime, sia come istinto innocente e naturale specie in personaggi giovanili ed ingenui, come nell'incantevole episodio di Fiordispina siglato nel punto in cui questa «tocca con mano» la creduta metamorfosi sessuale di Bradamante (in realtà Ricciardetto) dall'invocazione che risolve la situazione scabrosa in un tono incantevole di ingenuo entusiasmo: «Fa, Dio (diss'ella), se son sogni questi, / ch'io dorma sempre, e mai piú non mi desti» (XXV, 67, vv. 7-8).

ziabile di ricchezza o di potere, e di ricchezza-potere, con la loro meccanica così malvagia come stolta e folle. Ché i portatori di falsi valori e disvalori, come perdono di vista i veri valori (bontà, dignità, rapporto con gli altri, cultura, poesia, libertà interiore, saggezza, ragione positiva e demistificatrice e rivelatrice della stessa follia degli uomini), così perdono di vista i limiti delle concrete possibilità umane, il limite della morte che annulla il più riuscito successo⁶² e soprattutto il limite sconvolgente della Fortuna o quello della follia, la cui comprensione e autocomprensione fa parte essenziale di una saggezza superiore e difficilmente conquistata.

Così nelle *Satire* si riflette poeticamente un periodo di crisi dell'Ariosto e della sua stessa visione storica e vitale in movimento (fra quella espressa nella grande poesia del *Furioso* 1516 – specie nelle sue sentenze a inizio dei canti – e quella finale, a suo modo più complessa e venata di pessimismo e amarezza, delle aggiunte del *Furioso* 1532); e perciò nella genesi storica e nella consistenza delle *Satire* andrà più sottolineato (più di quanto io stesso feci soprattutto nel mio libro del '47⁶³) l'elemento critico, aggressivo-satirico-polemico, punta estrema del tono che si alza sul registro medio dominante, e rivelazione di questo aspetto traumatico e critico della nascita e della prospettiva delle *Satire*.

Si rileggano così qua e là nelle *Satire* versi o sequenze di versi come questi che qui riporto.

L'Ariosto dirà alla figura negativamente esemplare di Ser Vorano (il ghiottone *parvenu* tutto preso dal suo vizio, ed emblematico per tutto un tipo di persone vive solo alla vita del semplice senso o del semplice interesse utilitaristico, riviste nel mondo delle corti del tempo):

venuto al mondo sol per far lettame.
(Satira II, v. 33)

O dirà della genia degli accaparratori e sfruttatori di benefici ecclesiastici (la polemica anticcclesiastica e anticurialromana è fra le più insistenti e precise):

che del sangue di Cristo han tanta sete?
(Satira II, v. 108)

O dirà della carriera ecclesiastica che conduce uomini vili fino al soglio pontificio:

⁶² Si pensi (con l'incontro di morte e rapido capovolgimento della sorte più fortunata) all'implacabile «tutti morrete» rivolto ai Medici e ai collaboratori dei loro successi (Satira VII, vv. 94-108).

⁶³ Per una più generale autocritica di quel libro (in parte già accolta concretamente sia per elementi generali della personalità ariostesca sia per la poesia del *Furioso* nel volumetto *Ludovico Ariosto* cit., riproposto *supra*, pp. 257-363) rimando ad alcune osservazioni in proposito nel mio libro *Poetica, critica e storia letteraria* cit., pp. 92-94.

Questa povere, sciocche, inutil genti,
sordide, infami ha già levato tanto,
che fatti gli ha adorar dai re potenti.
(Satira II, vv. 145-147)

O dirà, con piú acceso sdegno, poi riequilibrato nel contesto intero della Satira II, del nepotismo papale e delle sue conseguenze scellerate anche per la sorte dell'Italia, riassunto nel riferimento chiaro ad Alessandro VI e a Cesare Borgia:

E qual strozzato e qual col capo mozzo
ne la Marca lasciando et in Romagna,
trionferà, del cristian sangue sozzo.
Darà l'Italia in preda a Francia o Spagna,
che sozzopra voltandola, una parte
al suo bastardo sangue ne rimagna.
(Satira II, vv. 220-225)

O dirà di un indegno cardinale:

Non avendo piú pel d'una cuccuzza,
ha meritato con brutti servigi
la dignitate e 'l titolo che puzza
a' spirti umani, alli celesti e a' stigi.
(Satira III, vv. 310-313)

O descriverà cosí la figura e l'ascesa di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino, pretendente alla tirannia di Firenze:

Laurin si fa de la sua patria capo,
et in privato il publico converte;
tre ne confina, a sei ne taglia il capo;
comincia volpe, indi con forze aperte
esce leon, poi c'ha 'l popul sedutto
con licenze, con doni e con offerte:
l'iniqui alzando, e deprimendo in lutto
li buoni, acquista titolo di saggio,
di furti, stupri e d'omicidi brutto.
(Satira IV, vv. 94-102)

Mentre cosí rappresenterà, fra sdegno e comicità, un frate ipocrita, che tuona dal pulpito contro i vizi e proprio contro i bevitori e ghiottoni, e intanto segretamente si abbandona al vizio del bere vini forti (contrapposti alla propria sobrietà di moderato gustatore di vini schietti e temperati dall'acqua) e a quello dell'avidità di ghiottone:

Chiuso nel studio frate Ciurla se li
bea, mentre fuori il populo digiuno

lo aspetta che gli esponga gli Evangelii;
e poi monti sul pergamo, piú di uno
gambaro cotto rosso, e rumor faccia,
e un minacciar, che ne spaventi ogniuno;
et a messer Moschin pur dia la caccia,
al fra Gualengo et a' compagni loro,
che metton carestia ne la vernaccia;
che fuor di casa, o in Gorgadello o al Moro,
mangian grossi piccioni e capon grassi,
come egli in cella, fuor del refettoro.
(Satira II, vv. 58-69)

Cosí come dirà di altri ecclesiastici che si negano alle visite facendo dire dal servo che sono troppo occupati in alte faccende, mentre si abbandonano a turpi vizi:

Risponde che 'l patron non vuol gli siéno
fatte imbasciate, se venisse Pietro,
Pavol, Giovanni e il Mastro Nazereno.
Ma se fin dove col pensier penètro
avessi, a penetrarvi, occhi lincei,
o' muri trasparesser come vetro,
forse occupati in cosa li vedrei
che iustissima causa di celarsi
avrian dal sol, non che da gli occhi miei.
(Satira II, vv. 85-93)

E dei preti che, per esser senza moglie, diventano insaziabilmente ghiotti dell'«altrui carne» (senza saper «cosa sia amore» e cosa sia «caritade») dirà:

sono sí ingorda e sí crudel canaglia.
(Satira V, v. 24)

O presenterà cosí un immaginario dialogo fra se stesso, convinto della superiorità della bontà rispetto alla ricchezza e pompa del vestire e dell'apparire prestigioso a causa di mal acquistate ricchezze, e un personaggio emblematico dell'opposta opinione (la ricchezza ad ogni costo):

Vestir di romagnuolo et esser bono,
al vestir d'oro et aver nota o macchia
di baro o traditor sempre prepono.
Diverso al mio parere il Bomba gracchia,
e dice: «Abb'io pur roba, e sia l'acquisto
o venuto pel dado o per la macchia:
sempre ricchezze riverire ho visto
piú che virtù; poco il mal dir mi nõce;

se riniega anco e si biastemia Cristo».
(Satira III, vv. 274-282)

Ma a queste punte piú aggressive e polemico-satiriche si alternano le forme piú sottilmente ironico-comiche, sia quando l'Ariosto ripresenta elementi e punti dolenti della sua polemica e della sua crisi in una chiave interamente meno violenta, iniziata con piú energia e poi svolta con piú flautata ironia (la rappresentazione dell'adulazione del signore nella corte «l'arte che piú tra noi si studia e cole»⁶⁴), sia specie quando investe se stesso nella sua componente di sciocche speranze e illusioni e pazzie e rappresenta se stesso nel suo vano indaffararsi fra le illusorie e delusive promesse dei potenti in cui ha riposto la sua fiduciosa attesa di aiuto (l'eccellente quadretto della visita a Leone X e del proprio ritorno dal Vaticano all'albergo del Montone, tra infatuazione sciocca per la sua attesa speranzosa e realtà della sua misera condizione di ingenuo e di gabbato⁶⁵).

Mentre le varie componenti si contemperano (aggressività, comicità, ironia e autoironia e autocomicità, vagheggiamento delle cose amate, elegia e amarezza del tempo vanamente perduto, ferma affermazione dei propri ideali in una realtà che li sconfessa, li umilia, ma non li cancella) in un prevalente e dominante tono complesso di discorsiva poeticità sostenuta dalla saggezza e dalla comprensione esperta della vita e della storia, e tutto si riequilibra nel fuso parlato poetico che evidenzia le pazzie umane (e dell'umanità contemporanea) alla luce di una superiore saggezza esperta, di

⁶⁴ Pazzo chi al suo signor contradir vole,
se ben dicesse c'ha veduto il giorno
pieno di stelle e a mezzanotte il sole.

O ch'egli lodi, o voglia altrui far scorno,
di varie voci subito un concento
s'ode accordar di quanti n'ha dintorno;
e chi non ha per umiltà ardimento
la bocca aprir, con tutto il viso applaude
e par che voglia dir: – anch'io consento –.
(Satira I, vv. 10-18)

⁶⁵ Testimonio sono io di quel ch'io scrivo:
ch'io non l'ho ritrovato, quando il piede
gli baciai prima, di memoria privo.

Piegossi a me da la beata sede;
la mano e poi le gote ambe mi prese,
e il santo bacio in amendue mi diede.

Di mezzo quella bolla anco cortese
mi fu, de la quale ora il mio Bibiena
espedito m'ha il resto alle mie spese.

Indi col seno e con la falda piena
di speme, ma di pioggia molle e brutto,
la notte andai sin al Montone a cena.
(Satira III, vv. 175-186)

difficile conquista-possesso, ragione interna appunto del controllo superiore di questa poesia e del suo tono medio che insieme rappresenta una nuova presa di contatto con la realtà piú schietta e autentica e ne esprime la luce poetica di naturalezza e verità contro l'apparenza di tutto ciò che è astratto, convenzionale, artificioso, ipocrita negli stessi valori che l'Ariosto ama e sostiene e di cui demistifica gli aspetti falsi e apparenti, propri di una società per tanti aspetti corrotta e, mediante la corruzione, potente.

Per giungere poi al culmine ideale della poesia e della saggezza esperta e critica delle *Satire*, rappresentato da quei mirabili apologhi che costituiscono come il momento piú libero di una poesia che – sul registro del tono medio – può innalzare tutti i suoi elementi costitutivi in una zona piú realistico-fantastica senza che gli apologhi mai perdano la loro salda e duttile funzione in rapporto ai temi e casi rappresentati nelle *Satire*, ma con una alacrità poetica maggiore, con una maggiore duttile libertà inventiva, con un piú pieno impegno, da parte del poeta, di tutte le sue esperte risorse tecnico-poetiche.

Si pensi almeno, fra tutti pur sempre bellissimi, all'apologo della luna, che, nell'apparenza di uno scherzo di poesia rusticale e villanesca (ma gli abitanti rozzi rappresentativi si collocano invece in una ambigua dimensione fra remota, mitica e insieme così concreta e reale), costituisce un alto esempio di questa zona piú alta delle *Satire*, ricordato, sul tema della Fortuna, all'apologo della gazza⁶⁶ nella stessa Satira III:

Nel tempo ch'era nuovo il mondo ancora
e che inesperta era la gente prima
e non eran l'astuzie che sono ora,
a piè d'un alto monte, la cui cima
parea toccassi il cielo, un popul, quale
non so mostrar, vivea ne la val ima;
che piú volte osservando la ineguale
luna, or con corna or senza, or piena or scema,

⁶⁶ Si noti poi che questi due apologhi trovano (come ha rilevato C. Segre nel saggio *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966) appoggio in un passo del proemio al libro VII delle *Intercenali* di L.B. Alberti, il che piú generalmente vale a indicare come il lavoro delle *Satire* (come quello di tanta poesia ariostesca) presupponga una chiara coscienza artistica che opera così nel denso della realtà come nel denso della letteratura e della cultura (non solo con riprese e rielaborazioni personalissime di poeti e letterati, ma anche di trattatisti, di moralisti, di pensatori), non solo genericamente rivelando nell'Ariosto un vastissimo possesso di letture, ma sottolineando la componente culturale-ideologica di tali letture e quindi ancora la condizione tutt'altro che intellettualmente ingenua della personalità ariostesca sia come disposizione sia come formazione, interessata a problemi ideologici e culturali. Si veda anche, per i rapporti Ariosto-Alberti, lo scritto di L. Pampaloni, *Le «Intercenali» e il «Furioso»: noterella sui rapporti Alberti-Ariosto*, «Belfagor», 1974, 3, pp. 317-335, e la comunicazione di G. Ferroni, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, letta nel Convegno ariostesco dell'Accademia dei Lincei e pubblicata nei relativi Atti (*Ludovico Ariosto* cit., pp. 73-92).

girar il cielo al corso naturale;
e credendo poter da la suprema
parte del monte giungervi, e vederla
come si accresca e come in sé si prema;
chi con canestro e chi con sacco per la
montagna cominciar correr in su,
ingordi tutti a gara di volerla.

Vedendo poi non esser giunti piú
vicini a lei, cadeano a terra lassi,
bramando in van d'esser rimasi giú.

Quei ch'alti li vedean dai poggi bassi,
credendo che toccassero la luna,
dietro venian con frettolosi passi.
(vv. 208-228)

Tutto vi è insieme concreto e fantastico, tutto vi è perfettamente dosato e ritmato, fino alla caduta a terra dei poveri sciocchi, accentuata (senza mimesi naturalistica, ma con sottile impiego di risorse metriche e foniche) da forme quasi claudicanti (l'*enjambement* insolito: «per la / montagna»), dalle rime tronche in *ú*, come dalla prospettiva visiva e quasi cinematografica dal basso in alto e dall'aggiunta geniale dell'accelerazione del ritmo nella rappresentazione di quelli che (nuovamente ingannati dall'illusione prospettica) proseguono nella loro inutile corsa su per la montagna, quasi ad indicare la persistenza della illusione e pazzia umana spiegata dai versi seguenti che evidenziano il grande tema della Fortuna a cui l'apologo è funzionale, nelle dimensioni di una poesia che commuta diretto insegnamento in sollecitazione indiretta della voce piú profonda della saggezza che ha ben presenti i limiti dei desideri umani, della stessa erroneità e dei limiti della ragione e della saggezza e della sua sterilità, quando non prenda coscienza di queste sue stesse pieghe complesse:

Questo monte è la ruota di Fortuna,
ne la cui cima il volgo ignaro pensa
ch'ogni quiete sia, né ve n'è alcuna⁶⁷.
(vv. 229-231)

⁶⁷ E circa il tema così importante della Fortuna, da non tentare e verificare a proprio danno, si ricordino anche questi versi ben significativi (sempre nella stessa satira):

Meglio è star ne la solita quiete,
che provar se gli è ver che qualunque erge
Fortuna in alto, il tuffa prima in Lete.
(Satira III, vv. 169-171)

Ma se ne saggi la presenza insistente, anche se variamente atteggiata, in altre *Satire* e magari in modi raffinati e pacati nel riferimento a esperienze comuni, ma artisticamente rese preziose e tanto piú significative:

Così nella genesi, nella poetica e nella poesia delle *Satire* la tendenza al difficile riequilibrio della saggezza, la volontà di far convivere e superare in un rapporto complesso disvalori aggrediti, senso negativo, deluso, amaro della propria vita e delle proprie stesse illusioni, e insieme senso di sé come lucido ed esperto saggio anche nella comprensione della propria follia, volontà di fare emergere, ma anche di sanare le proprie ferite, volontà di risposta non semplicemente scettica e rassegnata alla crisi personale e storica, al pessimismo, alla misantropia, o al puro e semplice scetticismo, motivano internamente appunto la geniale invenzione del tono medio, di cui abbiamo parlato. E l'Ariosto dispiega, nella realizzazione di questa direzione poetica, una somma enorme di procedimenti tecnico-stilistici sia nei particolari sia nello svolgimento e struttura delle singole satire, nei cui inizi e nei cui finali quel tono è poi così particolarmente evidenziato proprio per impostarsi alle prime battute e confermarsi alle ultime:

Io desidero intendere da voi,
Alessandro fratel, compar mio Bagno,
s'in corte è ricordanza più di noi [...].

Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro
Cardinal comperato avermi stima
con li suoi doni, non mi è acerbo et acro
renderli, e tòr la libertà mia prima.
(Satira I, vv. 1-3 e 262-265)

Tutto nelle *Satire* funziona organicamente (ma, per usare questa parola, a volte adoperata senza senso storico e senso del valore, nella pienezza di una vera poesia) come tutto il tessuto delle *Satire* è compatto nel tono medio che, senza vere fratture, assortisce abilmente modi colloquiali, dialoghi, interni e indiretti, impeti aggressivi ed amari, modi dolenti, forme parodistiche-patetiche, forme proverbiali, scenette di gusto teatrale (tutta l'esperienza già in atto del poeta delle commedie e del *Furioso* è utilizzata nel tono delle *Satire*). E scendendo all'interno del tessuto poetico ben si potrebbe, in un esame particolareggiato, precisare l'uso sapientissimo e organicamente funzionale di procedimenti retorici così come l'uso di un lessico spregiudi-

Quella ruota dipinta mi sgomenta
ch'ogni mastro di carte a un modo finge:
tanta concordia non credo io che menta.

Quel che le siede in cima si dipinge
uno asinello: ognun lo enigma intende,
senza che chiami a interpretarlo Sfinge.

Vi si vede anco che ciascun che ascende
comincia a inasinir le prime membre,
e resta umano quel che a dietro pende.
(Satira VII, vv. 46-54)

cato e variissimo (da forme colte latineggianti sostenute da esempi classici a forme popolareggianti e modi di dire comuni), da valutare anche dentro il complesso percorso linguistico dell'Ariosto e alla luce delle successive correzioni della stessa *Satira* e del *Furioso*, così come si dovrebbero studiare le *Satire* nei loro supporti non solo letterari, ma culturali e ideologici. Ma – rimandando tutto ciò all'esito di nuove e più ampie ricerche, e d'altra parte non volendo ripetere osservazioni già fatte da me e da altri sul tessuto poetico delle *Satire*⁶⁸ – mi preme piuttosto di indicare ancora un punto essenziale per un riesame più compiuto di questa grande opera. Cioè valutare il peso, il significato, l'apporto delle *Satire* nell'economia dello svolgimento ultimo dell'Ariosto verso l'esito terminale dell'ultima edizione del *Furioso*, inserendole così (come si è fatto per la loro genesi) nella storia dinamica della personalità e della poesia ariostesche, circa la quale si deve qui ricordare che la crisi aperta con le *Satire*⁶⁹ è anche una tormentata e fertile crisi letteraria (con ciò che questa sempre implica di ragioni interne), se l'Ariosto da una parte interrompeva l'attività più propriamente lirica, rompendo (più precisamente di quanto fosse avvenuto già negli ultimi capitoli in terza rima, precedenti in qualche modo delle stesse *Satire*) il suo difficile accordo con i

⁶⁸ Si faccia almeno attenzione al sottile procedimento narrativo così frequente nelle *Satire* e consistente in una falsa perdita del filo del discorso: si veda ad esempio la *Satira I* al v. 190. Simili procedimenti sono frequenti anche nel poema dove, fra l'altro, sarà da notare non solo il gusto dell'interruzione, della *suspense*, dell'attesa, della falsa distrazione, ma anche di certi anticipi di avvenimenti inizialmente ambigui e non precisati e poi spiegati interamente con la comparsa della narrazione diretta dell'avvenimento. Gli «andirivieni» del ritmo narrativo-poetico – incentivo altissimo di una narrazione «antinaturalistica» – ne traggono forte guadagno. E particolare discorso sarebbe da farsi poi sulle ragioni della stessa serialità delle sette *Satire* (solo in parte legata a ragioni cronologiche). Mentre sarebbero (ma in parte ciò è stato da me fatto nei miei volumi del '47 e del '68) da esplicitare, e legar meglio a spunti ricavabili dal *Furioso*, le parti delle *Satire* che più si aprono ad un'indagine sulla complessa e fertile «ambigua» nozione ariostesca di poesia (fra adesione, spesso assai critica, a ragioni cortigiane e ragioni più personali e nonconformistiche: si pensi allo scarto che esiste fra i doveri del poeta il cui studio è «tutto umano», ma che deve far «di false lode i principi satolli», nella *Satira VI*, e la concezione di una poesia civilizzatrice, legata al costituirsi della prima società umana, enunciata nella stessa *Satira* ai versi 70-87, opposta poi a certo falso classicismo umanistico-rinascimentale) e sulla sua poetica realistico-fantastica (il viaggiatore sedentario con una base però di vera esperienza di luoghi e di terre, nella *Satira III*, vv. 55-56) su cui ancora molto sarebbe da aggiungere, ricercandone più attentamente il fondo ideologico-storico e la più riposta radice centrale personale-storica che poi si ramifica nelle ambiguità spesso volute e assecondate dall'Ariosto con il suo gusto delle contraddizioni e polivalenze proprie di una visione del mondo così sfaccettata e complessa, ma al fondo così saldamente terrena, umana, antitrascendente, concretamente razionale (seppure di una razionalità che allarga enormemente gli spazi di movimento della realtà umana e naturale).

⁶⁹ Un preciso accenno alla crisi letteraria fatta coincidere con la crisi delle *Satire* è dovuto a Carlo Dionisotti nel suo studio *Appunti sui Cinque Canti e sugli studi ariosteschi*, in Aa.Vv., *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, p. 374.

modelli petrarcheschi e bembistici e scegliendo appunto la nuova via delle *Satire*⁷⁰, se, d'altra parte, egli rivedeva i propri moduli teatrali abbandonando, fra l'altro, definitivamente la prosa per il verso sdrucchiolo anche nella nuova redazione delle prime commedie, e se infine, proprio intorno al '18-19⁷¹, avviava e realizzava la costruzione di un'aggiunta al *Furioso* nei modi così diversi dei *Cinque Canti*, che però abbandonava ritornando proprio nel '21 alla pubblicazione del *Furioso* nella sua redazione prima, rivista ora soprattutto da un punto di vista linguistico-stilistico, e in realtà sconfessando così o rimandando – pur ritornandovi in anni successivi, ma senza esito – il tentativo della via e dell'inserimento nel poema dei *Cinque Canti* e applicandosi invece infine alle nuove aggiunte al *Furioso* per l'edizione del '32.

Qui non potrò fare che accenni (puntando su motivi di fondo storico-personale) a questo delicato e complicato periodo terminale dell'Ariosto entro l'avanzare sempre più complesso e difficile del Cinquecento, nella crescente crisi italiana ed estense) e nella crisi degli stessi valori rinascimentali. Basti almeno qui dire che le *Satire* costituiscono un nodo essenziale per questa storia dell'ultimo Ariosto e che (mentre col loro tono medio già in parte tendono a riassorbire e riequilibrare la crisi sofferta dall'Ariosto negli anni seguenti l'edizione 1516 del *Furioso*) esse pur lasciano una scia di amarezza, da esse fuoriescono elementi di pessimismo e di maggior consapevolezza della situazione storica ed esistenziale contemporanea, che si intrecciano con quelli degli ardui *Cinque Canti*, colmi di motivi amari e sin cupi e tetri⁷², con le ultime commedie *Negromante* e *Lena* (specie la seconda carica

⁷⁰ Per quanto riguarda le difficoltà della lirica ariostesca, il rapporto fra i capitoli più maturi e le *Satire*, e la fine della più specifica attività lirica ci si riferisce alla precisa delimitazione che della lirica ariostesca ha fatto in questo Convegno dei Lincei Emilio Bigi (ora il saggio è pubblicato nei relativi Atti: *Ludovico Ariosto* cit., pp. 49-71).

⁷¹ Accetto la datazione sostenuta dal Dionisotti pur non rifiutando l'ipotesi di una successiva rielaborazione soprattutto linguistica intorno al 1526 e fino al '28 che vedo così accettata da Lanfranco Caretti nella Introduzione (pp. XIII-XIV) alla citata edizione di *Cinque Canti* (cfr. in proposito C. Dionisotti, *Per la data dei «Cinque Canti»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1960, e C. Segre, *Studio sui «Cinque Canti»*, «Studi di filologia italiana», 1954, poi in *Esperienze ariostesche* cit.). Si veda ora nel citato n. 1-2, 1975, della «Rassegna della letteratura italiana» la nuova proposta di C.F. Goffis (*I Cinque Canti di un nuovo libro di M. L. Ariosto*) per una datazione in gran parte coincidente con il soggiorno garfagnino (dal 1522 in poi) e particolarmente contraria alla datazione troppo anticipatrice di L. Capra («Giornale storico della letteratura italiana», 1974, 2) che pone i *Cinque Canti* addirittura prima del *Furioso*.

⁷² Basti ricordare – anche se notissimi – i celebri versi sulla vita («O vita nostra di travaglio piena, / come ogni tua allegrezza poco dura! / Il tuo gioir è come aria serena, / ch'alla fredda stagion troppo non dura: / fu chiaro a terza il giorno, e a vespro mena / súbita pioggia, et ogni cosa oscura», *Cinque Canti*, II, 34, vv. 1-6), che suonano così diversi rispetto a sentenze pessimistiche, non assenti anche nel *Furioso* del '16 («in questa assai più oscura che serena / vita mortal, tutta d'invidia piena», IV, 1, vv. 7-8) ma intonate in forme più ambigue, parziali, e pronte al riaffiorare dell'impeto vitale.

di un approfondimento amaro del mondo della corruzione e dell'ipocrisia) e si rapportano al lavoro di aggiunta del *Furioso* in cui certamente ben si avverte passaggio di motivi e toni che – senza assoluta rottura ed estraneità – pur filtrano nel contesto generale del poema come qualcosa, se non di totalmente nuovo, certo di più accentuato e aggravato nel sentimento di quella crisi storica ed esistenziale che nel *Furioso* del '16 era pur presente, ma meno profondo rispetto alla maggiore generale pienezza di vita e fantasia, di trionfo del ritmo vitale nella sua elastica e possente realizzazione in ritmo poetico-narrativo.

Rispetto a questo sviluppo delle nuove parti del *Furioso*, le *Satire* rappresentano come la radice o piuttosto a volte il rinforzo critico di motivi e temi, che vengono poi ulteriormente alimentati nella successiva aggravata situazione storica e nella coscienza che l'Ariosto ne prende (quando è tramontata definitivamente, per gli stati italiani, ogni possibilità di equilibrio indipendente o di giuoco fra le opposte potenze straniere, con la definitiva affermazione del predominio spagnolo, l'alleanza fra Carlo V e il papa Clemente nell'incontro di Bologna del 1530 dopo il sacco di Roma, con l'inerente perdita di movimento della stessa politica estense anch'essa ormai legata alla Spagna⁷³).

Si pensi al tema limite della Fortuna, che, pur fortemente e abbondantemente, ma più contraddittoriamente presente nel *Furioso* del '16 («virtù non val senza fortuna», XVI, 46, ma altrove si cerca di forzarne i limiti e la potenza), è però tanto evidenziato, come abbiamo detto, nella consapevolezza critica delle *Satire*, e passa poi ancora accentuato nelle aggiunte del *Furioso*, martellante specie nella storia dei francesi in Italia e mai così esplicitato in tutta la pienezza della sua riconosciuta potenza come all'inizio del canto XLV:

⁷³ Negli spostamenti successivi della visione storica dell'Ariosto andrà tenuto di conto già l'incidenza (intorno al '22) della svolta della politica estense con l'abbandono della più precisa e sicura alleanza con i francesi. Ciò che poi – a parte il riavvicinamento alla Francia costituito dal matrimonio del figlio del duca Alfonso con Renata di Francia – si rinforza in relazione al crescente predominio spagnolo-imperiale. Donde la chiara percezione che del mutato contesto politico estense, italiano, europeo l'Ariosto ben dimostra nella aggiunta parte iniziale del canto XV del *Furioso* in cui si esalta la nuova possibilità di unità imperiale addirittura del mondo sotto Carlo V con il suo impero che giunge fino alle nuove terre americane. Ma, si badi bene, l'Ariosto registra la nuova situazione (quasi ad aggiornare il suo poema e la sua gravidanza storica), ma non a caso si tratta di una parte singolarmente fredda e ben poco partecipata, e addirittura assai untuosa per quel che riguarda l'espansione della religione cristiana in America, la volontà di Dio che «vuol che sotto a questo imperatore / solo un ovile sia, solo un pastore» (XV, 26, vv. 7-8) e lo stesso elogio di Carlo V come «un principe, al valor del qual pareggio / nessun valor, di cui si parli o scriva» (XV, 25, vv. 3-4). Par qui di sentire più il chiaro odore di quella poesia «mistificatrice» (demistificata nel grande passo delle strofe 18-30 del canto XXXV posto in bocca a San Giovanni Evangelista e con la punta estrema del «mio lodato Cristo») più che una vera adesione alla nuova situazione che apre la strada all'epoca del predominio spagnolo in Italia e della Controriforma. Già nelle *Satire* si ricordi l'attacco non casuale alla «vile adulazion spagnola» nel linguaggio (Satira II, vv. 76-78).

Quanto piú su l'instabil ruota vedi
di Fortuna ire in alto il miser uomo,
tanto piú tosto hai da vedergli i piedi
ove ora ha il capo, e far cadendo il tomo [...].

Cosí all'incontro, quanto piú depresso,
quanto è piú l'uom di questa ruota al fondo,
tanto a quel punto piú si trova appresso,
c'ha da salir, se de' girarsi in tondo [...].

Si vede per gli essempii di che piene
sono l'antiche e le moderne istorie,
che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene,
e fin son l'un de l'altro e biasmi e glorie;
e che fidarsi a l'uom non si conviene
in suo tesor, suo regno e sue vittorie,
né disperarsi per Fortuna avversa,
che sempre la sua ruota in giro versa⁷⁴.
(XLV, 1, vv. 1-4; 2, vv. 1-4; 4)

Si pensi al tema della follia, si pensi soprattutto al tema della ricchezza e del potere come falso valore esecrato dall'Ariosto e che, mentre le *Satire* ne denunciano e aggrediscono la vanità e il prepotere scellerato, il *Furioso* del '32 decisamente oppone ai veri valori umani visti alla luce della saggezza e degli ideali ariosteschi e, di contro, alla luce dei giudizi del «volgo», determinato, si badi bene, non in senso sociale, ma in senso morale e intellettuale. Come può ben vedersi dalle strofe 50-51 del LXIV del *Furioso* (pure nelle aggiunte del '32), essenziali, a mio avviso, per spiegare la visione vitale e storica dell'Ariosto nella sua ultima piena e complessa esperienza critica della realtà umana e della storia contemporanea. Là dove – ancorandovi significativamente tutto il nuovo episodio di Ruggiero e Leone⁷⁵ – il poeta, dopo aver

⁷⁴ Non può non colpire nell'ottava quarta la consonanza così forte con una terzina dell'*Asino* del Machiavelli (per altro già indicata da altri studiosi), esattamente i versi 103-105 del canto V: «Ed è, e sempre fu e sempre fia / che 'l mal succeda al bene, il bene al male / e l'un sempre cagion de l'altro sia» (il corsivo è naturalmente nostro). A parte ogni ipotesi sulla conoscenza di questa terzina da parte dell'Ariosto, ciò che importa è la convergenza dei due massimi scrittori di primo Cinquecento su questo tema essenziale per la *Weltanschauung* di un Rinascimento così complesso e profondo, diverso dalla semplice centrale convergenza Bembo-Raffaello.

⁷⁵ Nelle ragioni complesse di questa aggiunta – la piú lunga e importante rispetto alla struttura narrativa del poema – che complica il finale del *Furioso* e dà maggior peso al personaggio di Ruggiero (e anche a quello di Bradamante), anche, ma non certo solo per ragioni cortigiane (la coppia da cui discenderanno gli Este), credo di dover indicare appunto la volontà ariostesca di dar vita – seppur con il positivo pratico consenso alle esigenze della realizzata condizione regale di Ruggiero con l'acquisto del regno di Bulgaria – a una prospettiva complicante di rilievo negativo ai pregiudizi dei genitori di Bradamante che negano la figlia a Ruggiero perché privo di regno e povero, anche se eticamente regale, valo-

detto che Ruggiero ha tutte le doti che la natura e che l'uomo si acquista con la sua formazione, tranne le ricchezze, opporrà:

Ma il volgo, nel cui arbitrio son gli onori,
che, come pare a lui, li leva e dona
(né dal nome del volgo voglio fuori,
eccetto l'uom prudente, trar persona;
che né papi né re né imperatori
non ne tra' scettro, mitra né corona;
ma la prudenzia, ma il giudizio buono,
grazie che dal ciel date a pochi sono);
questo volgo (per dir quel ch'io vo' dire)
ch'altro non riverisce che ricchezza,
né vede cosa al mondo, che piú ammirare,
e senza, nulla cura e nulla apprezza,
sia quanto voglia la beltà, l'ardire,
la possanza del corpo, la destrezza,
la virtù, il senno, la bontà; e piú in questo
di ch'ora vi ragiono, che nel resto⁷⁶.
(XLIV, 50-51)

L'impeto di queste due strofe, amare ed energiche (con appoggi oraziani che richiamano alle *Satire*), è sigla sicura della persuasione profonda dell'Ariosto su questo tema che accentua a contrasto e precisa, come non mai così bene, ciò ch'egli odia e ciò ch'egli ama, anche se in una visione non sche-

roso, virtuoso. Esempio della bivalenza ariostesca fra realistica accettazione e piú personale denuncia dei disvalori ed esempio del piú accentuato pessimismo del *Furioso* del '32 su certi disvalori «umani» (in realtà riportati alla condizione del proprio tempo) cui non manca la contrapposizione – in questo lungo episodio ancora tutto da studiare e giustificare al di là di un'impressione tradizionale di maggiore grigiore poetico e quasi di stanchezza dell'ispirazione ariostesca (e certo il ritmo è in genere meno scattante, minore è la vivacità e presenza di immagini e paragoni immaginosi-realistici, visivi e musicali a favore di un maggior prevalere della narrazione, della simmetria dei monologhi: quelli, per altro assai belli e intensi, anche se piú manieristici, di Bradamante e Ruggiero) – della «virtù» portata anzi fino ad un eccesso altruistico (sia in Ruggiero sia in Leone, la cui virtù giunge ad un'*outrance* quasi melodrammatica: quando vede Ruggiero che sbaraglia il suo esercito invece di provar odio per lui «egli s'innamorò del suo valore», XLIV, 91, v. 3) compensativo delle scelleraggini e delle convenzioni ipocrite e interessate.

⁷⁶ Poi il motivo della ricchezza, nobiltà, regalità e del giudizio del volgo è ripreso sintomaticamente (a sottolineare il livello della coppia esemplare in contrasto con i devoti dei falsi valori) da Bradamante che sigla la sua eccezionale, esemplare «gentilezza» proclamandosi invincibile nel suo amore per Ruggiero:

Non è ricchezza ad espugnarmi buona,
né sí vil prezzo un cor gentile acquista.
Né nobiltà, né altezza di corona,
ch'al sciocco volgo abbagliar suol la vista [...].
(XLIV, 64, vv. 3-6)

matica. Orbene qui è una delle punte più chiare di quel critico passaggio di ideologia e di visione della vita che le *Satire* rappresentano, pur risolvendolo nel tono medio, e promuovono contribuendo a farlo filtrare entro la concezione che presiede alla costruzione delle aggiunte del *Furioso* del '32. Ma insieme, come già nelle stesse *Satire* i valori della saggezza, della prudenza, intelligenza, ragione concreta, ed esperta dei suoi stessi limiti, portavano un riequilibrio complesso di movimenti più amari ed escludevano l'evasione dalla realtà e il rifiuto dell'attrazione e dell'esercizio vitale, così in questa prospettiva dell'ultimo *Furioso* (così pieno di temi e toni pessimistici e di scene e storie di tradimento e perfidia, di polemici sfoghi contro aspetti della crisi storica qual è l'invettiva contro la scoperta delle armi da fuoco che distruggono la gloria militare e il valore individuale) vive pure la risposta dell'Ariosto nell'esaltazione – pur tutt'altro che trionfalistica e facilmente ottimistica – dei valori di cui è fermamente persuaso e che oppone (nei suoi modi non enfatici) alla decadenza, alla crisi, al prevalere avvertito dei disvalori e dei falsi valori.

Ritorniamo così a quanto dicevamo in principio, sorretti ora anche da quanto le *Lettere* e le *Satire* ci hanno suggerito sulla personalità ariostesca, sulle radici intere della sua poesia, sul suo movimento dinamico e tormentato. L'Ariosto, con la grandissima poesia del *Furioso* (ma anche con tutta la sua presenza poetica), appare storicamente un altissimo collaboratore critico (ad ogni livello ideologico, culturale, artistico) della civiltà rinascimentale, di cui individua e combatte i disvalori e falsi valori crescenti e di cui sostiene, con forza personalissima, i valori fondamentali (anche proprio nel loro complesso senso critico, ironico e antischematico), aprendo la via ad una concezione moderna della vita. E così la sua opera si presenta – in forza di una personalità estremamente complessa di forze e di esperienze (disposizione all'agire, saggezza superiore, intelligenza suprema, forza ironica, conoscenza profonda della storia contemporanea e della natura e della condizione degli uomini e delle loro basse e alte passioni, ricchissimo sentimento vigoroso e schietto, profonda eticità, alacrità fantastica suprema, spinta fino ai più alti esiti realistici-fantastici oltreché ricchezza di esperienze artistiche varie e interrelate, sorrette da una coscienza artistica pure altissima) – si presenta, dico, come una risposta positiva e critica al suo tempo sostenendone i valori più alti e a suo modo sfidando la sua stessa crisi storica ed esistenziale da lui così profondamente conosciuta e vissuta. E perciò tanto più la sua poesia (una poesia, a ben vedere, più energetica che catartica e consolatoria, moltiplicatrice di forze vitali⁷⁷ e creatrice di valori e di problemi: e certo non

⁷⁷ Quante volte la poesia ariostesca è stata avvertita nel suo valore di appoggio vitale in momenti di particolare crisi storica! Si pensi, ad esempio, al componimento *Ariosto* di Mandel'stam che, nel 1933 (nell'incupirsi crescente della situazione italiana ed europea), poteva esaltarne l'energia di vitale intelligenza e sottile saggezza di contro al potere ottuso e mortificante: «Freddo in Europa, buio sull'Italia. / Il potere è ripugnante come le mani

semplice, se pure altissimo, divertimento e piacere⁷⁸) parla e parlerà ancora agli uomini: gli uomini, che furono l'oggetto più appassionante della sua ricerca intellettuale e poetica (di grande intellettuale e di grande poeta, e grande poeta perché grande intellettuale), di lui che anche da una questione ortografica (secondo un aneddoto attendibile del Giraldi Cinzio circa la sua difesa, in parole di origine latina, della lettera *h*, per lui nobilitante) risaliva all'oggetto fondamentale del suo più profondo interesse («chi leva l'h all'homo, non si conosce homo, chi la toglie all'honore, non è degno di honore»), di lui, che meglio che «il divino Ariosto» vorremmo chiamare, più semplicemente e senza enfasi, «l'umanissimo Ariosto».

di un barbiere. / E lui fa il superiore, più sottile, più astuto» (Osip Mandel'stam, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 111-112).

⁷⁸ Con ciò non si nega che il *Furioso* risponda ai problemi e alla crisi storica con un incentivo di «piacere» vitale e vitalizzante (senza con ciò prendere alla lettera quanto l'Ariosto scriveva al doge di Venezia circa la sua intenzione di creare un poema – ma scritto «*cum mie longe vigilie e fatiche*» – «per spasso e recreatione de' S.^{ri} e persone di animi gentilli e madone», un'opera «in la quale si tratta di cose piacevoli e delectabeli de arme e de amore» che desiderava pubblicare «per solaço e piacere di qualunque vorà e che se delecterà de legerla», 25 ottobre 1515, in *Lettere*, ed. cit., p. 31; cfr. poi, con parole simili, la nuova lettera al doge del 7 gennaio 1528, in previsione della terza edizione del *Furioso*, in *Lettere*, ed. cit., p. 342), ma si nega che questa sia l'unica chiave della grande poesia ariostesca e non invece una componente (pure certo importante entro la complessa «risposta» poetica alla condizione storica ed esistenziale umana) di una complessa forza poetica che ha un suo fondo serissimo e che stimola tutte le forze umane lungi da un semplice edonismo e da un interesse di puro divertimento.

Prefazione a Antonio De Luca
«Il teatro di Ludovico Ariosto» (1981)

Walter Binni, prefazione a Antonio De Luca, *Il teatro di Ludovico Ariosto*,
Roma, Bulzoni, 1981, pp. 7-10.

PREFAZIONE

Questo volume, che esce purtroppo postumo e le cui ultime bozze sono state riviste da alcuni amici di De Luca (Enrico Ghidetti, Isabella Gherarducci e Nicola Longo), appare anzitutto sicuramente impostato metodologicamente nella salda prospettiva dello studio storico-critico e di «poetica», sviluppata entro un'iniziale e ben documentata ricerca di ambientazione e giustificazione socioculturale della poetica teatrale ariostesca in rapporto alle condizioni della corte estense e della tradizione e vita ferrarese e al tentativo di rifondazione teatrale che già si era manifestato nella corte di Ercole I con la ripresa di sacre rappresentazioni, con le nuove traduzioni e rappresentazioni di testi di Plauto e Terenzio, in una duplice via di restauro del carattere liturgico delle sacre rappresentazioni liberate dagli elementi realistici e grotteschi che vi si erano incrostati e di nuova rappresentazione, nelle traduzioni-rappresentazioni di testi classici comici, delle vicende quotidiane e cittadine della vita «quotidiana» e della sua fertilità di «casi», che si legava, come autorizzazione superiore e come offerta di vicende esemplari, ad un'interpretazione degli antichi testi comici, ammodernata per rappresentare la vita attuale cittadina nella sua realtà tutt'altro che regolare e uniforme, soggetta a leggi confermate o sconvolte dal caso.

Sicché l'Ariosto delle *Commedie* (così a lungo in quelle impegnato dai primi anni del Cinquecento – e dopo un'esperienza precoce ancora incapace di autonome realizzazioni – fino quasi alla morte), mentre si dimostra (contro l'appiattimento della sua attività teatrale solo ad una esercitazione casuale, laterale e totalmente «minore» e quasi trascurabile, come a lungo apparve alla critica, prima di studi relativamente più recenti ai quali questo volume aggiunge una caratterizzazione ancora più decisa, esplicita, motivata) un vero scrittore e uomo di teatro, insieme si raccorda alla vita della corte e soprattutto della Ferrara rinascimentale sia realizzando il tentativo teatrale della corte, sia personalmente dando voce alle stesse critiche rivolte al potere e alla corte dalle vivaci reazioni della città e del suo popolo.

Ma ciò facendo De Luca non accede a grezze e ben discutibili interpretazioni puramente sociologiche, che non mancarono intorno agli anni Cinquanta e che caricavano Ariosto di una totale responsabilità di «voce» delle classi subalterne ferraresi persino nel *Furioso* (fino a risolvere il suo poema alla luce dei problemi socioeconomici dei contadini del Delta padano), e (con giusta storica misura e sensibile attenzione alle condizioni della letteratura teatrale e alla forza d'iniziativa dello scrittore), dal capitolo iniziale (mentre nel secondo capitolo lo studio nuovo e sottile dei prologhi delle commedie

permette a De Luca di recuperarli insieme come precise esplicitazioni di poetica teatrale e come parti essi stessi degli organismi e dei meccanismi delle commedie fino alla considerazione acuta della loro stessa disposizione prima in prosa e poi in endecasillabi piani o sdrucchioli), trae spinta a delineare e a scandire i momenti della sua attività teatrale attraverso l'interpretazione caratterizzante delle cinque commedie e dei loro due gruppi iniziali e finali, senza mai perdere quella connotazione storico-ambientale e quell'impronta della sua poetica prima così finemente delineate e che il lettore potrà ben verificare anche attraverso lo studio che l'autore attua delle varie redazioni di una stessa commedia (soprattutto nel caso difficile della *Cassaria* nella sua qualità di primo tentativo teatrale) come momenti, diacronicamente validi, di un intero arco di sviluppo dell'attività del commediografo.

Penso che in studi successivi sull'Ariosto, che De Luca progettava anche nella prospettiva di un commento del *Furioso* (già da tempo commissionatogli dagli Editori Riuniti, proprio per la sua competenza ariostesca), egli avrebbe chiaramente esplicitato anche il duttile raccordo fra l'attività teatrale nella sua specificità autentica, le altre direzioni artistiche ariostesche e specie l'evolversi del grande disegno del poema. Né mancano nel presente volume spunti in tal senso e un'attenzione a quella prospettiva, implicita nella stessa considerazione che De Luca portava a certe direzioni della mia metodologia e dei miei lavori ariosteschi.

Ma (a parte altri settori dell'italianistica cui egli pensava, e su cui aveva dato prove dirette e indirette sia con un lavoro sulle lettere del Pallavicino, pubblicato nella «Rassegna della letteratura italiana», sia con le schede-recensioni nella rassegna del secondo Ottocento della stessa rivista) tali progetti ariosteschi e, ripeto, tutta la ricca attività che (una volta superata la pubblicazione di questo libro) la sua piena maturità culturale e spirituale avrebbe certamente promosso, sono stati bruscamente e tragicamente interrotti dalla morte volontaria (a 35 anni), sulle cui precise motivazioni ancora, angosciati, ci interroghiamo, mentre ci assilla il tormento di non averlo saputo adeguatamente aiutare, di non aver compreso a tempo il meccanismo di autodistruzione che lo ha condotto a quel gesto, e la sua subitanea scomparsa non ci lascia in pace, sicché, malgrado il tempo che ormai ce ne separa, non riusciamo a superare il trauma profondo che essa ha provocato in noi. Parlo anzitutto della sua coraggiosa e intelligente compagna (che pur egli sentiva, secondo le sue parole a me dette pochi giorni prima della morte, come la persona che aveva avuto ed aveva la maggiore importanza nella sua vita) e dei suoi genitori e dei suoi familiari, ma anche di tutti noi, suoi compagni di lavoro nell'Istituto di Filologia Moderna della Facoltà di Lettere di Roma, nella rivista «La Rassegna della letteratura italiana», di tutti noi che avevamo per lui un affetto profondo e una vera stima per la sua finezza di studioso, per la sua vastità di cultura, per la sua stessa posizione etico-politica che, nel largo cerchio della sinistra, a lui ci accomunava e in cui egli portava la sua sostanziale fermezza, e la vibrazione inquieta della sua

acuta sensibilità e del suo tormento problematico, vivendo dolorosamente una situazione storica deludente e la stessa pena per gli infiniti uomini sacrificatisi nella lunga storia della sinistra italiana e mondiale.

Ne amavamo e ammiravamo la riservatezza, la gentilezza, la capacità di intuire i nostri stessi problemi personali e il valore di ogni minimo atto che meritasse davvero attenzione, la lealtà e il disinteresse, e lo stesso incontro, nel suo sorriso, di ironia e malinconia che pur rivelava il suo senso più profondo del «male di vivere» in se stesso e negli altri.

Nei giorni passati con lui in settembre (subito prima del rientro a Roma e della sua morte), a Recanati, a un convegno leopardiano (che egli aveva seguito con acuto interesse, e meditazione su di un poeta anche da lui tanto amato), le sue qualità personali mi avevano ancor più colpito ed attratto in una consuetudine quotidiana e affettuosa in cui avevo ancor meglio apprezzato la sua inconfondibile intelligenza e la sua capacità di simpatia umana che egli provava e provocava negli altri: giovani o meno giovani o anziani (come chi scrive queste parole e la mia compagna) già conosciuti o incontrati per la prima volta in quel congresso.

Ma, purtroppo, l'amore, l'affetto e la stima che egli sapeva meritarsi non sono bastati a colmare quei traumi profondi che non siamo riusciti a intendere interamente e a cui forse nessun aiuto, per quanto vicino ed assiduo, poteva essere sufficiente.

Sicché a noi resta solo l'impegno di renderlo presente e partecipe al nostro meglio, ai nostri migliori pensieri, affetti ed azioni, di intrecciare il suo ricordo amaro e stimolante allo sviluppo di quelle nostre qualità umane a cui egli ha offerto tanti esempi e tutto il succo più autentico della sua personalità.

Che poi la nostra cura della pubblicazione postuma di questo suo libro (in cui egli aveva consegnato tanto della sua intelligenza e della sua profonda ammirazione per l'Ariosto, fra esperienza amara della realtà così com'è e volontà di un'aggiunta di sentimenti nobili e gentili) sia parte di quell'impegno e di quel ricordo, ciò non significa affatto che esso costituisca per noi un adempimento finale con cui lasciamo il nostro animo in calma e riposo di fronte al nostro dolore incolmabile per una perdita così grave che ci ha segnato tutti e per sempre.

1° gennaio 1981

Premessa
a «Metodo e poesia di Ludovico Ariosto
e altri scritti ariosteschi» (1996)

È l'ultimo scritto ariostesco di Binni, a un anno dalla morte.

PREMESSA

Il mio incontro con l'Ariosto (senza veri e sostanziosi precedenti durante il periodo scolastico e neppure durante l'università se non in forma svogliata, frammentaria, certo con ammirazione, ma con scarso riconoscimento di una qualche effettiva congenialità) nacque da un'occasione offertami nella primavera del 1938 (ero a Pavia, insegnante in una scuola media superiore) dal mio maestro Luigi Russo, che ritenne interessante e produttivo fare questa prova del mio ingegno critico (in cui aveva generosa fiducia anche se lo aveva concretamente sperimentato in tutt'altra zona del gusto e della storia letteraria, cioè in zona, per quegli anni, molto "moderna": la poesia decadentistica e simbolistica) affidandomi l'antologizzazione e il commento del *Furioso* e delle opere cosiddette minori dell'Ariosto per l'antologia *I classici italiani* da lui diretta presso l'editore Sansoni.

Fiducioso io stesso (forse anche troppo allora) nelle mie doti di adattabilità e nella capacità di penetrazione della mia lettura critica anche in poeti lontani (così allora pensavo) dalla mia esperienza e dalle mie prospettive di gusto e di *Weltanschauung*, accettai senz'altro l'offerta di Russo. E nelle vacanze acquistai l'edizione critica del *Furioso* del Debenedetti e quella delle opere minori del Fatini e me le portai in valigia per un periodo di soggiorno, con Aldo Capitini, Umberto Segre e altri amici antifascisti, a Collalbo sul Renon. E lì, nella dipendenza di un albergo (una vecchia villa circondata da alti abeti, molto silenziosa e propizia ad una lettura impegnativa), mi lessi e rilessi, con crescente adesione e addirittura entusiasmo, tutto il *Furioso*, prendendo appunti per il commento, l'antologizzazione e il discorso introduttivo.

Fu per me l'eccezionale, entusiasmante scoperta di un mondo poetico smisurato e straordinariamente mosso e alacre, che mi spinse ad adibire alla sua comprensione e interpretazione tutte le risorse della mia fantasia, del mio linguaggio, della mia cultura specie nella prospettiva visiva, musicale e sin cinematografica, alimentata in gran parte dalla lezione della "pura visibilità" appresa da uno dei miei cari maestri pisani, il critico d'arte Matteo Marangoni.

Sicché nella stesura del commento dell'antologia (attuata nel '39 a Perugia, dove ero passato a insegnare all'Università per Stranieri e a vivere con la mia compagna, assidua collaboratrice fin da allora del mio lavoro) riversai e coordinai le impressioni e i rilievi della mia sensibilità (forse mai così alacre e spregiudicata) nel contatto euforico con la poesia ariostesca sul filo centrale della "deformazione" artistica delle misure profonde della realtà e soprattutto (come poi meglio feci in precisa direzione di poetica nel libro del '47) del "ritmo vitale" trasfigurato nel ritmo poetico di un "sopramon-

do” rinascimentale (raccordo storico allora intravisto soprattutto nel campo figurativo) che certo mordeva nel vivo della poesia ariostesca assai piú del puro «amore per l’armonia cosmica» del Croce e del «nobile sognare» del Momigliano. Mentre uno scandaglio, anche se meno approfondito, nelle “opere minori” mi permetteva un recupero del loro alto valore artistico, non solo documentario, e un loro raccordo con toni e linee proprie del capolavoro. Poi, al di là di un breve saggio del ’40 sulla rivista «Leonardo», *Consigli per una lettura del Furioso*, che riprendeva la coeva introduzione al commento e ne accentuava il rischio delle equivalenze visivo-musicali e di certa modernizzazione in chiave analogica e surrealistica (era il periodo della mia maggiore partecipazione alle poetiche dominanti fra «Solaria» e «Letteratura»), ritornai all’Ariosto con alcuni saggi del ’45-47 (*Introduzione alla poetica dell’Ariosto*, «Aretusa», 1945; le *Satire dell’Ariosto*, «Belfagor», 1946; *Metodo e poesia nell’Orlando Furioso*, «Letteratura», 1947) che nello stesso 1947 rifusi nel volume *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*.

Con quel volume contribuivo piú compiutamente a una “svolta” nel problema critico ariostesco in forza della salda impostazione di uno studio di poetica (era l’anno anche della piú nota “svolta” nel problema critico leopardiano, che, per quanto mi riguarda, io promovevo con il mio libro *La nuova poetica leopardiana*) e con un’articolazione di tutta l’opera ariostesca appoggiata a una presentazione della personalità ariostesca (anche se dapprima posta “in appendice”, ma poi nella seconda edizione del libro, nel 1961, collocata piú giustamente e storicamente come primo capitolo della monografia) e con un articolato raccordo fra opere “minori” e *Furioso*, specie nelle *Satire* attraverso un ritratto interiore dell’Ariosto che appariva finalmente uomo-poeta, dotato di un senso delle “cose” attivo e penetrante, base vitale del suo slancio poetico a un sopramondo meglio precisato come rinascimentale (anche se un Rinascimento troppo burckhardiano) non solo nelle misure artistiche, ma anche nelle forme letterarie.

Mentre un profilo di *Storia della critica ariostesca* del 1951 (Lucca, Lucentia) assicurava al mio *work in progress* ariostesco un piú saldo e completo appoggio della critica dal Cinquecento in poi e completava la direzione della mia poetica anche nei confronti della rozza posizione sociologica in quegli anni rinnovata entro la mia battaglia consueta contro il formalismo e il contenutismo sociologico.

Ma nell’intreccio e nello sviluppo delle mie esperienze critiche e dell’inerente muoversi della stessa mia nozione e strumento della poetica proprio nel saggio metodologico del ’60, *Poetica, critica e storia letteraria* (in «La Rassegna della letteratura italiana» e nell’omonimo volume del ’63 pubblicato da Laterza), in un rapido scandaglio sul mio intervento ariostesco le mie crescenti e coerenti esigenze storico-critiche (quali si consolidavano in quel saggio ripubblicato nel 1993¹) mi portavano a esplicitare, anche in forme di aperta

¹ W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le

autocritica, la mia volontà di una sostanziale correzione della mia immagine del *Furioso*, di cui, a ben vedere, non mancavano spunti in alcuni rilievi del commento sansoniano, poi troppo riassorbiti dalle prevalenti linee portanti del volume del '47. Correzione inerente allo sviluppo maturo della mia nozione di poetica e dell'esercizio critico connesso. Là dove ripresentando rapidamente la mia prospettiva ariostesca come "svolta" del problema critico ariostesco avvertivo che «c'era molto da precisare e approfondire» su quella via e certi elementi epici «senza sorriso» mi avrebbero portato attualmente a rafforzare dell'Ariosto la profonda serietà umana e storica (ricca di problemi profondi), il nesso con la storia complessa del Rinascimento e della sua crisi, in una prospettiva storica che pochi anni dopo si sarebbe avvantaggiata della interpretazione storico-critica di *Michelangelo scrittore*². E mi dicevo «conscio di un certo sbilanciarsi eccessivo del mio studio di poetica (nel caso dell'Ariosto) verso forme di equivalenza musicale (e pittorica spesso rischiosa) verso un'accentuazione a volte eccessiva del calcolo ariostesco»³. Quell'esigenza di rafforzamento della profonda serietà ed energia umana e storica, della potente intelligenza della personalità ariostesca, nonché degli elementi di storicità della sua opera, fu già resa evidente nel volumetto del '68 *Ludovico Ariosto* (Torino, ERI) frutto di un corso del '66 a "Classe unica" della RAI. Nato in una direzione di alta divulgazione, questo volume (arricchito di brevi antologie e di documenti della vita ariostesca e di parti delle opere ariostesche) riprende i motivi della interpretazione consegnata in *Metodo e poesia*, ma la ripensa e la irrobustisce progressivamente nella direzione suggerita dall'autocritica di *Poetica, critica e storia letteraria*, appoggiando anzitutto la rappresentazione dell'opera ariostesca nei succinti, ma ben scanditi preamboli di tipo biografico specie con l'uso più valorizzato dell'epistolario sul tipo di un modulo di "vita e poesia" da me sperimentato in un noto saggio foscoliano del '54 e in altri casi⁴, e l'interpretazione del *Furioso* veniva appoggiata al rilievo delle lettere (specie di quelle rivelatrici di un'identificazione attiva dello scrivere-agire) del periodo del governatorato della Garfagnana, così diverso dal «nobile sognare» del Momigliano.

E proprio sulle *Lettere* e sulle *Satire* particolarmente indagavo quando, dopo alcuni corsi universitari dedicati soprattutto al *Furioso*, l'occasione del quinto centenario della nascita dell'Ariosto e un convegno dell'Accademia dei Lincei, nell'autunno del '74, mi permetteva di riprendere, puntando proprio sulle *Lettere* e sulle *Satire*, e potenziare in senso sempre più storico-critico e con nuovi rilievi il carattere attivo e vigoroso e il profondo

Lettere, 1993.

² Roma, L'Ateneo, 1965; poi Torino, Einaudi, 1975.

³ *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia* cit., pp. 58-59.

⁴ *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1954, 2 (su cui C. Varese, *Vita e poesia*, «Criterio», 2, 1955) e per il Carducci nel volume *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960 ss., nonché per il Leopardi nella *Protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973 ss.

interesse umano dell'autore e della commutazione in salda forza scrittoria e poetica di quella piú inedita personalità ariostesca e insieme l'intreccio, anche su base cronologica, fra la tarda maturità del poeta, indicazioni delle *Lettere* (specie quelle cosí significative del governatorato della Garfagnana), le salde indicazioni e prove sempre piú valutate delle *Satire* (fra acuto senso della realtà e frequenti esiti fiabeschi) e il senso greve e cupo delle «giunte», dei *Cinque Canti*, della terza edizione del *Furioso* con l'incupirsi degli elementi pessimistici e drammatici e il senso grave di una decadenza dei valori nella crisi generale del Rinascimento, con una nuova valutazione in tal senso degli ultimi canti.

È certo da questo saggio (raccolto provvisoriamente, nel '78, in un volume universitario romano) nasceva in me, come pure in alcuni lettori piú attenti, il desiderio di un nuovo saggio puntato soprattutto sul *Furioso*, per il quale apprestai una notevole mole di appunti preparatorii in nuove e replicate letture del poema.

Ma intanto l'avanzarsi dell'età e il peso di alcuni "acciacchi" di salute, in coincidenza con la cessazione dello stimolo per me fortissimo dell'insegnamento universitario, prima con il collocamento "fuori ruolo" e poi con il pensionamento, vennero a incrociarsi anche con il prevalere di urgenza della sistemazione di altre mie opere su altri autori, Monti, Foscolo, Parini, Alfieri e soprattutto Leopardi che, specie con un ritorno rinnovato ai canti degli ultimi anni e quindi al capolavoro conclusivo della *Ginestra*, riassorbí il meglio delle mie forze residue.

Presentando i vari momenti della mia interpretazione ariostesca⁵ anche nella costruzione di questo volume ho voluto prospettare concretamente il lungo cammino della mia "lettura" di quel grandissimo poeta, cammino che, a ben vedere, si è sviluppato nella sempre piú salda direzione storico-critica meglio realizzata nell'ultimo saggio qui raccolto, nell'incontro con la maturazione del mio metodo e con le sollecitazioni di mie interpretazioni di altri grandi poeti, in primo luogo Leopardi (il poeta che ho cercato di servire per tutta la mia vita) senza con ciò forzare la natura della poesia ariostesca su misure non sue, ma comunque valutandola su quelle della poesia piú grande e assoluta.

Desidero infine ringraziare della sua attenta cura la mia cara scolaria Rosanna Alhaique Pettinelli cui si deve inoltre un efficace completamento sino a oggi della mia *Storia della critica ariostesca*.

4 novembre 1994

⁵ Per una piú dettagliata stratigrafia del mio percorso ariostesco rinvio alle ricostruzioni eccellenti attuate dal mio vecchio allievo genovese, Giovanni Ponte, *Walter Binni studioso dell'Ariosto*, e dalla mia allieva pisana, Rosanna Alhaique Pettinelli, *Dal "divino" Ariosto all'«umanissimo» Ariosto*, tutti e due nel volume Aa.Vv., *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di Walter Binni*, Roma, Bonacci, 1985, pp. 227-253 e pp. 254-272.

INDICE DEI NOMI

- Accolti Bernardo, 72, 293
Agnelli Giuseppe, 31, 160n
Agnello N., 251n
Alberti Leon Battista, 233n, 234, 239, 398n
Alessandro VI (Rodrigo Borgia), 395
Alfieri Vittorio, 45, 48, 105n, 180, 389, 420
Alfonso d'Este, 12, 49, 59, 261, 262, 263, 266, 268, 269, 375n, 376, 403n
Alhaique Pettinelli Rosanna, 7, 9, 43, 149, 227 e n, 240 e n, 251n, 254n, 420 e n
Alpino Enrico, 183n, 200n, 218n
Ambrosini Luigi, 22, 31, 110, 112, 113 e n, 114, 132, 201n, 215 e n, 218, 224, 301
Ambrosoli Francesco, 187n
Anceschi Giuseppe, 236n
Andrés Juan, 169 e n, 171n, 177, 183n, 184, 196
Aretino Pietro, 118
Ariosto Alessandro, 76, 289
Ariosto Gabriele, 97, 284
Ariosto Galasso, 76, 289, 29
Ariosto Lippa, 260n
Ariosto Niccolò, 11, 260
Ariosto Orazio, 154, 159
Ariosto Rinaldo, 65n, 118
Ariosto Virginio, 50, 52, 55, 97, 155n, 273, 284
Aristotele, 174, 186n, 201n
Arullani Vittorio Amedeo, 67n
Ascoli Albert Russell, 248n, 250 e n, 253
Asor Rosa Alberto, 244n, 253n
Avanzi Giannetto, 152n
Bacchelli Riccardo, 229 e n, 236 e n, 368n
Badini Caterina, 253n, 255n
Baehr Rudolf, 253n
Baillet Roger, 238n, 248n
Baldacchini Saverio, 189n
Baldan Paolo, 247n
Baldassarri Guido, 228 e n, 251n, 255n
Baldi Andrea, 253n
Baldini Antonio, 30, 31, 82, 218, 219n, 236 e n
Balsano Maria Antonella, 241n
Bandinelli Baccio, 159
Baratto Mario, 242n
Bàrberi Squarotti Giorgio, 233n, 246n
Barbutto Gennaro, 252n
Baretti Giuseppe, 172n, 174 e n, 175n, 186, 298 e n
Barlusconi Giovanna, 253 e n
Barocchi Paola, 234 e n
Barone G., 67n
Barotti Giovanni Andrea, 179n
Bartolucci Giuseppe, 236n
Basile Giambattista, 67n
Bastiaensen Michel, 231 e n, 242n, 246n
Battaglia Roberto, 213n, 229 e n
Becelli Giulio Cesare, 167
Beer Marina, 243n, 250, 251n, 255n
Bellini Gentile, 137, 328
Bellarini Egidio, 186n
Bembo Pietro, 61, 62, 63, 73n, 81, 86, 121, 154n, 261, 267, 276, 356, 357, 358, 377n, 392, 404n
Benedei Timoteo, 61
Beni Paolo, 161 e n, 162n
Bentini Jadranka, 236n, 240n

Benucci-Strozzi Alessandra, 263, 377 e n, 378
 Berchet Giovanni, 186n
 Bernardy Amy, 380n
 Berni Francesco, 154n, 161n, 198
 Bertani Carlo, 73n
 Bertinetto Pier Marco, 241n
 Bertone Giorgio, 236n
 Bertoni Giulio, 31, 151n, 208n, 220 e n
 Bertuzzi Chiarini Laura, 189n
 Besomi Ottavio, 250n
 Bettinelli Saverio, 167, 168n, 171n, 177
 Bianchi Stefano, 245 e n
 Bigi Emilio, 62n, 231 e n, 232 e n, 234 e n, 235n, 241n, 245 e n, 249, 251n, 402n
 Bindoni Francesco di Alessandro, 154, 155n
 Binni Elena, 7
 Blasucci Luigi, 231 e n, 235 e n, 238 e n
 Boccaccio Giovanni, 17, 46, 119, 198n, 356, 357
 Boccalini Traiano, 160 e n, 161
 Boiardo Matteo Maria, 12, 18, 21, 61, 63, 108, 121, 122, 124, 196, 205n, 206, 208, 218, 239 e n, 247, 261, 276, 279n, 295n, 300, 309, 355, 374n
 Bolaffi Ezio, 205n
 Bologna Corrado, 244n, 252n, 253 e n
 Bolza Giovanni Battista, 205
 Bolzoni Lina, 252n
 Bonfantini Mario, 31, 219n
 Bonifazi Neuro, 238n
 Bonora Ettore, 184n
 Bonucci Alessandra, 12
 Borgia Cesare, 395
 Borgognoni Adolfo, 203
 Borlenghi Aldo, 227n
 Borsellino Nino, 108n, 235n, 239n, 299n
 Bottasso Enzo, 165n
 Botticelli Sandro, 28, 126
 Bouterwek Friedrich, 186n
 Bouvy Eugène, 171n
 Bozzetti Cesare, 245n
 Branca Vittore, 186n
 Brand Charles Peter, 234n, 239n, 246n, 253n, 254 e n
 Bregoli-Russo Mauda, 247n
 Bresciani Edda, 380n
 Bruscelli Riccardo, 238, 239n
 Bryce Judith, 254n
 Buonarroto Michelangelo, 118n
 Burckhardt Jacob, 118, 189n
 Cabani Maria Cristina, 247n, 249 e n, 250 e n
 Callimaco, 173
 Calvino Italo, 236 e n
 Camões Luís de, 187
 Campanile Achille, 219
 Canello Ugo Angelo, 112, 203 e n
 Cantù Cesare, 188, 189n, 191n
 Capasso Aldo, 217n
 Capitini Aldo, 417
 Cappellani Nino, 229 e n
 Cappelli Antonio, 65n, 118n
 Capra Luciano, 232, 242n, 243n, 402n
 Carducci Giosuè, 31, 55n, 68, 91 e n, 104n, 110, 139, 171, 177n, 200n, 204 e n, 206 e n, 220, 273 e n, 283 e n, 300, 419n
 Caretti Lanfranco, 213n, 229 e n, 230 e n, 234n, 235n, 242n, 246n, 302, 373, 385n, 402n
 Carini Anna Maria, 231 e n
 Carlini Anna, 245n
 Carlo V d'Asburgo, 50, 203, 403 e n
 Carlo VIII di Francia, 50, 305, 392
 Carne-Ross Donald S., 254 e n
 Casadei Alberto, 243n, 245n, 246 e n, 247, 250, 255n
 Casanova Giacomo, 138, 164, 172n
 Casella Angela, 85n, 241 e n, 281n
 Casella Giacinto, 203 e n
 Casella Nicola, 250n

Castiglione Baldassarre, 118n
 Catabene Domenico, 261
 Catalano Franco, 217n
 Catalano Michele, 31, 56n, 61 e n, 65n, 205n, 218n, 262n, 276n, 380n
 Catullo Gaio Valerio, 173, 174n, 274, 359
 Cavallo Jo Ann, 254n, 255n
 Cavalluzzi Raffaele, 243n, 248n
 Cecchi Emilio, 208n, 235n
 Cerisola Pier Luigi, 242n
 Cerri Angelo, 248n
 Cervantes Miguel de, 188, 189n, 200n, 299, 349
 Cesareo Giovanni Alfredo, 185, 204, 206 e n, 207, 300
 Cesarini Giuliano, 375n
 Ceserani Remo, 233n, 238n, 241n, 251n, 252n, 255n
 Chariteo (Benedetto Gareth), 59, 61
 Chastel André, 240n
 Chiampì James Thomas, 233n, 238n
 Chiappelli Fredi, 238 e n, 241n
 Chiari Alberto, 104n, 159n
 Chini Mario, 219n
 Chiodo Carmine, 252n
 Chittolina Roberto, 245n
 Cian Vittorio, 118n, 203n
 Cieco da Ferrara, 196
 Cione Edmondo, 189n
 Ciorănescu Alexandru, 165n
 Citanna Giuseppe, 216n
 Citroni Marchetti Sandra, 243n
 Clemente VII (Giulio de' Medici), 403
 Clouet Dominique, 241n
 Conti Antonio, 156, 172, 173 e n, 174 e n, 177, 182n, 297 e n, 298, 319
 Contini Gianfranco, 142n, 148, 196n, 220, 230 e n
 Cordiè Carlo, 152n
 Corniani Giovan Battista, 173, 182 e n
 Corsaro Antonio, 244n
 Cortese Nino, 189n, 195n
 Corti Maria, 236n
 Craig Cynthia C., 240n
 Croce Benedetto, 21, 22, 31, 59 e n, 60, 63 e n, 94n, 109, 111, 112 e n, 114, 151n, 152n, 163n, 184n, 195n, 196, 197n, 198, 199 e n, 200, 204, 209 e n, 211 e n, 212 e n, 213 e n, 214, 215, 217, 219n, 223, 224n, 227n, 228, 300 e n, 301, 369, 370, 372 e n, 389, 418
 Cuccaro Vincent, 244 e n, 249 e n
 D'Alfonso Rosella, 238n
 D'Amico Silvio, 97 e n
 D'Annunzio Gabriele, 52, 58
 D'Ovidio Francesco, 205
 Dalla Palma Giuseppe, 238 e n, 239n, 252n
 Daniello Bernardino, 119, 153n
 Dante Alighieri, 21, 24, 45, 107, 109, 157, 161, 186 e n, 188, 191, 192, 197, 199n, 200n, 238, 299, 356
 De Blasi Giuseppe, 216n, 229 e n
 De Laude Silvia, 241n
 De Luca Antonio, 7, 241n, 409, 411, 412
 De Robertis Giuseppe, 181n, 184n, 208n, 221n, 230, 231n
 De Sanctis Francesco, 16, 19, 20, 21, 22, 31, 73, 75, 94 e n, 105, 106, 108 e n, 109, 110n, 118, 127, 138, 163, 177, 181, 187, 189 e n, 190, 192, 193, 195 e n, 196, 197, 198 e n, 199, 200n, 201n, 209 e n, 212, 214n, 223, 224, 299, 343 e n, 369
 Debenedetti Santorre, 30, 140, 142n, 143n, 144, 205n, 220, 230 e n, 301, 417
 Delcorno Branca Daniela, 234 e n, 240 e n, 247n
 Delille Jacques, 185n
 Della Casa A., 245 e n
 Devalle Albertina, 175n
 Di Bello G., 242n
 Di Breme Ludovico, 186
 Di Girolamo Costanzo, 232n

Di Maria Salvatore, 255n
 Di Pino Guido, 256n
 Di Tommaso Andrea, 239n
 Diaz Maria, 220n
 Diodati Domenico, 169n
 Dionisotti Carlo, 232 e n, 233n, 240n, 246n, 401n, 402n
 Disney Walt, 28
 Doglio Maria Luisa, 237n, 241n, 374n
 Dolce Ludovico, 154
 Donadoni Eugenio, 179n
 Donati Leone, 171n
 Donato Eugenio, 252n
 Doni Anton Francesco, 157n, 288n, 296 e n
 Dorigatti Marco, 247n
 Dorozslai Alexandre, 253n
 Dubled Jean, 171n
 Dumas Alexandre, 24
 Durling Robert, 251n, 254 e n

 Edoardo I d'Inghilterra, 295
 Eleonora d'Este (Eleonora d'Aragona), 61, 261, 276
 Emiliani Giudici Paolo, 167n, 189
 Erasmo da Rotterdam, 207, 239
 Ercole I d'Este, 260, 411
 Ermini Filippo, 220n
 Erspamer Francesco, 248n
 Euripide, 164, 295n
 Evola Niccolò Domenico, 152n

 Fachard Denis, 251n
 Fahy Conor, 254 e n
 Fantini Benedetto, 268, 376
 Fatini Giuseppe, 30, 55n, 61n, 63n, 65n, 114n, 205n, 218n, 220 e n, 276n, 372, 417
 Fausto da Longiano Sebastiano, 155n, 205
 Fava Domenico, 380n
 Fedi Roberto, 243n, 245n
 Feinstein Wiley, 251n, 254n
 Ferrante d'Este, 49, 262, 266

 Ferrari Giuseppe, 189, 190, 191
 Ferrazzi Jacopo, 152n
 Ferrero Giuseppe Guido, 374n
 Ferrone Siro, 241n
 Ferroni Giulio, 239 e n, 241n, 245, 249n, 374n, 388n, 398n
 Fichter Andrew, 248n
 Ficino Marsilio, 374n
 Fido Franco, 252n
 Filippo IV il Bello di Francia, 295
 Finucci Valeria, 254n
 Fiorato Adelin Charles, 248n
 Firpo Luigi, 232n
 Flora Francesco, 217n, 348
 Floriani Pietro, 234 e n, 244 e n, 251n
 Foffano Francesco, 153n, 154n
 Folena Gianfranco, 106n
 Foligno Cesare, 106n, 179n, 298n
 Fontana Pio, 232 e n, 242n
 Fornari Simone, 52, 55, 155n, 156 e n, 205
 Fornari Vito, 189n
 Forteguerra Niccolò, 168n
 Fortini Laura, 249n, 250n
 Foscolo Ugo, 105 e n, 106n, 173 e n, 179, 180, 181, 182 e n, 185, 191n, 193, 198n, 201n, 212n, 224, 298, 311 e n, 319 e n, 420
 Fragnito Gigliola, 248 e n
 Franceschetti Antonio, 239n, 247n, 255n
 Francesco I di Francia, 50
 Frenzel Herbert, 234 e n
 Fubini Mario, 105n, 179n, 231 e n, 298n
 Fumagalli Giuseppina, 31, 153n, 219 e n, 251n
 Furnari Luigi, 156n
 Fusai Giuseppe, 380n

 Galbiati Giuseppina M. Stella, 244n
 Galilei Galileo, 18, 103, 159 e n, 160 e n, 297
 Gareffi Andrea, 249n, 252n

Garin Eugenio, 229 e n, 233 e n, 375n
 Gautier Théophile, 21, 109, 198n
 Gerstenberg Heinrich Wilhelm von, 176n
 Getto Giovanni, 229 e n, 253n
 Gherardini Giovanni, 187n
 Gherarducci Isabella, 411
 Ghidetti Enrico, 411
 Ghinassi Ghino, 237 e n
 Ghisalberti Fausto, 173
 Giamatti A. Bartlett, 254 e n
 Gianturco Elio, 176n
 Gilbert Allan H., 219n, 255n
 Ginguené Pierre-Louis, 185 e n, 187n
 Gioberti Vincenzo, 20, 31, 104, 105, 106, 107 e n, 108, 109n, 110, 187, 190, 191 e n, 193, 197, 201n, 212n, 224, 299 e n, 327
 Giolito de' Ferrari Gabriele, 288n
 Giordano Orsini G.N., 196n
 Giovenale Decimo Giunio, 72, 293, 389n
 Giraldi Cinzio Giambattista, 154 e n, 407
 Girardi Enzo Noè, 256n
 Giulio d'Este, 49, 262, 266
 Giulio II (Giuliano della Rovere), 12, 262, 268, 376
 Gnerro Mark L., 252n
 Gnudi Cesare, 240 e n, 371n
 Goethe Johann Wolfgang von, 18, 104 e n, 154n, 176, 186n, 211, 298
 Goffis Cesare Federico, 242n, 402n
 Gonzaga Giovan Francesco, 153
 Gonzaga Ludovico, 54, 268, 376
 Goro da Collalto, 155n
 Grabher Carlo, 88n, 220 e n, 229n
 Gravina Gian Vincenzo, 167 e n, 168, 182n, 297
 Grayson Cecil, 237n
 Greco Aulo, 242n, 374n
 Gregorio da Spoleto, 11, 56n, 58, 261, 274
 Grossi Pisana, 249n
 Guarino da Verona, 261
 Guicciardini Francesco, 239
 Guidi José, 253n
 Gundersheimer Werner L., 229n
 Gusmano Arianna, 248n
 Hanning Robert W., 240n
 Harrington John, 13, 45
 Hauvette Henri, 31, 55n, 214
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 187, 188n, 191, 192, 193, 195n, 196, 299
 Heinse Johann Jacob Wilhelm, 176n
 Hempfer Klaus W., 238n, 252n
 Herczeg Giulio, 237n
 Hoffman Katherine, 248n
 Hölderlin Friedrich, 212
 Huizinga Johan, 19
 Ippolito d'Este, 12, 49, 52, 200n, 261, 262 e n, 263, 266, 268, 289, 292, 295, 309, 356, 374, 375n, 391, 392
 Isabella d'Este, 118, 295
 Isella Silvia, 237 e n
 Javitch Daniel, 250 e n, 252 e n
 Johnson Samuel, 175n
 Johnson-Haddad Miranda, 238n, 251n
 Joseph Benson Pamela, 253n
 Jossa Stefano, 249 e n
 Kant Immanuel, 52
 Kennedy Ruth Wedgwood, 234n
 La Monica Stefano, 248n
 La Penna Antonio, 244 e n, 251 e n, 389n
 La Taille Jean de, 83
 Lando Ortensio, 155
 Lansing Richard H., 251n
 Lanson Gustave, 165n
 Larivaille Paul, 242n, 248n
 Lasca (Anton Francesco Grazzini), 155
 Lavezuola Alberto, 205
 Lazzari Alfonso, 218n

Lee Rensselaer W., 240n
 Leone X (Giovanni de' Medici), 12, 14, 72, 79, 154n, 263, 268, 291, 376, 397
 Leopardi Giacomo, 18, 52, 55, 67n, 105n, 204, 212 e n, 348 e n, 371n, 419n, 420
 Lepschy Anna Laura, 237n
 Li Gotti Ettore, 217n
 Lisio Giuseppe, 220n
 Lomonaco Francesco, 186n
 Longhi Silvia, 251
 Longo Nicola, 411
 Longolio (Christophe de Longueil), 119n
 Looney Dennis, 252n
 Lorenzo de' Medici duca di Urbino, 395
 Lubbers-Van der Brugge Catharina Johanna Maria, 175n
 Lucrezia d'Este, 59
 Ludovico da Bagno, 76, 289
 Ludovico il Moro, 279n
 Luna Fabrizio, 155n

Machiavelli Niccolò, 16, 21, 37, 47, 74n, 100n, 109, 123, 190, 307, 373 e n, 379, 404n
 Malaguzzi Annibale, 291
 Malaguzzi Daria, 11, 260
 Malaparte Curzio, 219
 Malinverni Massimo, 249n
 Malkiel-Jirmounsky Myron, 221n
 Mancini Mario, 248n
 Mandel'stam Osip, 406n, 407n
 Manfredi Eustachio, 168n
 Manica Raffaele, 242n
 Manuzio Aldo, 374n
 Manzoni Alessandro, 191n
 Marangoni Matteo, 417
 Marchesi Concetto, 72, 293n
 Marchi Gian Paolo, 255n
 Marchioni M., 233n
 Marcus Millicent, 253n
 Marenduzzo Antonio, 217n

Mariani Anna-Julia, 238n
 Marinelli Peter V., 247n, 250 e n, 253
 Marinetti Filippo Tommaso, 219
 Marinig Lydia, 176n
 Marino Giovan Battista, 52
 Marsh David, 243 e n, 246n
 Martelli Mario, 233n
 Marti Mario, 229 e n
 Maruffi Guido, 207 e n
 Marullo Michele, 60
 Marzi Giovanni, 241n
 Masciandaro Franco, 240n
 Mastrocola Paola, 233n
 Mayer Enrico, 106n, 186n, 298
 Mazzacurati Giancarlo, 249n
 Mazzocco di Bondeno Giovanni, 295
 Mazzuchelli Giammaria, 170
 McLucas John C., 254n
 Medici Domenico, 255n
 Medici Mario, 237n
 Mengaldo Pier Vincenzo, 237n
 Menzini Benedetto, 167 e n
 Mesmes Jean Pierre de, 83
 Metastasio Pietro, 169n
 Migliorini Bruno, 220n, 230 e n
 Minutelli Marzia, 234n, 251n
 Momigliano Attilio, 22, 23, 31, 110, 113 e n, 114, 132, 185, 196, 201n, 216 e n, 217, 218, 219n, 224, 301, 319, 418, 419
 Monorchio Giuseppe, 248n
 Monteverdi Angelo, 234 e n
 Monti Vincenzo, 420
 Morabito Raffaele, 247n
 Morandi Luigi, 171n
 Moretti Franco, 253n
 Moretti Walter, 246n, 248n, 252n, 253n, 388n
 Morettini Bura Maria Antonietta, 250n
 Mozart Wolfgang Amadeus, 18, 148, 296
 Muratori Ludovico Antonio, 175
 Muscetta Carlo, 108n, 190n, 235n, 299n

Mutini Claudio, 245n
 Nardi Carlo, 185n
 Nardi Piero, 217n
 Natali Giulio, 152 e n, 171n, 185n, 209
 Navagero Andrea, 59
 Negri Renzo, 235 e n
 Niccolini Pietro, 218n
 Nicolai Christoph Friedrich, 176n
 Novelli Alessandro, 188n

 Obizzo III d'Este, 260n, 295
 Obizzo Remo, 382n, 383n
 Olson Murtaugh Kristen, 239n
 Omero, 104, 105, 106, 107, 159, 162n, 167, 183, 200n
 Orazio, 14, 15, 46, 56, 71, 73, 174, 201n, 251, 274, 288, 293, 389 e n
 Ordine Nuccio, 249n
 Orlandi Mary-Kay Gamel, 251n
 Orlandini Francesco Silvio, 106n, 298n
 Ortolani Sergio, 182n
 Orvieto Paolo, 238 e n, 238n
 Ossola Carlo, 236n, 238 e n, 239n
 Ovidio Nasone Publio, 174n, 251, 274, 331, 359

 Paccagnella Ivano, 232n
 Pace Elvira, 244n, 255n
 Paciaudi Paolo Maria, 389
 Padoan Giorgio, 241n, 242n, 246n
 Pagliai Francesco, 106n
 Pallavicino Pietro Sforza, 412
 Pampaloni Leonzio, 233n, 235 e n, 398n
 Panizzi Antonio, 110, 139, 205
 Paoletti Lao, 244 e n
 Paolini Paolo, 255n
 Paolo Uccello (Paolo di Dono), 25, 36, 117, 128
 Paparelli Gioacchino, 240n, 245n
 Parini Giuseppe, 420
 Parker Patricia A., 254 e n

 Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola), 159
 Pasini Maffeo, 154, 155n
 Pasquazi Silvio, 229n
 Patrino S., 233n
 Patrizi Francesco, 159
 Pavese Cesare, 184n
 Pazzi Alessandro, 119, 153n
 Peirone Claudia, 233n
 Pellegrino Camillo, 159
 Persio Flacco, 72, 293
 Petrarca Francesco, 45, 48, 53, 63, 119, 121, 155n, 161, 186n, 188, 199n, 234, 250, 356, 357
 Petrocchi Giorgio, 231 e n, 243, 389n
 Petronio Giuseppe, 217n, 218n
 Piéjus Marie-Françoise, 253n
 Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi), 25, 36, 117, 128
 Piero di Cosimo, 129
 Pigna Giovan Battista de la, 295
 Pigna Giovan Battista, 52, 53 e n, 55, 92 e n, 154 e n, 157, 158, 205, 223n, 243n, 283n
 Pio Alberto, 59
 Piovene Guido, 223n
 Piromalli Antonio, 227n, 229 e n
 Pirrotta Nino, 242n
 Pistofilo Bonaventura, 81
 Pistoia (Cammelli Antonio), 72, 261, 293, 390n
 Plaisance Michel, 242n
 Plauto Tito Maccio, 87, 279, 280, 411
 Poe Edgar Allan, 21, 110
 Poliziano Angelo, 120, 121, 122, 208, 329
 Pollaiolo Antonio del, 117
 Pompeati Arturo, 218n
 Ponte Giovanni, 227n, 231 e n, 239 e n, 244 e n, 256n, 420n
 Portner Irving A., 242n
 Povoledo Elena, 242n
 Pozzi Giovanni, 241n
 Praloran Marco, 247n

- Prezzolini Giuseppe, 152n
 Properzio Sesto, 274
 Proust Marcel, 26, 37
 Pugliese Zorzi Olga, 242n
 Pulci Luigi, 124, 196
- Quadrio Francesco Saverio, 170
 Quarta Daniela, 242n, 248n
 Quinet Edgar, 151, 189, 190 e n, 191n, 197, 198n
 Quint David, 233n, 239n
- Raffaele da Verona, 240n
 Raffaello Sanzio, 25, 118n, 182 e n, 198, 303, 404n
 Raimondi Ezio, 53n
 Rajna Pio, 19, 31, 110, 111 e n, 185, 196, 204, 205, 206, 207 e n, 208n, 249, 300
 Ramat Raffaello, 114n, 217n, 227n, 229 e n
 Raniolo Giuseppe, 31, 217 e n, 218 e n
 Rati Giancarlo, 255n
 Ravegnani Giuseppe, 31, 160n
 Renata di Francia, 403n
 Renier Rodolfo, 203, 204n
 Resta Gianvito, 231n
 Reynolds Joshua, 182
 Rinaldo Rinaldi, 233n
 Rinuccini Francesco, 103n, 160n
 Ripa Luca, 261
 Rizzo Anna, 250n
 Roccuto G., 242n
 Roche Thomas P., 251n
 Rochon André, 240n, 253n
 Rodini Robert J., 242n, 255n
 Rolfs Daniel, 239n
 Romei Danilo, 244n
 Romizi Augusto, 205, 207
 Roncaglia Aurelio, 240 e n
 Ronchi Gabriella, 85n, 241 e n, 245 e n, 281n
 Ronconi Luca, 236 e n
 Ronzy Pierre, 185n
- Ross Charles, 246n
 Rossetti Biagio, 260
 Rossi Lea, 242n
 Rossini Gioachino, 18, 148
 Rosso da Valenza Francesco, 288n, 295
 Rucellai Nicolò, 383n
 Ruiz de Elvira Antonio, 251n
 Ruiz Domenec José Enrique, 253 n
 Russo Luigi, 7, 9, 33, 211n, 213n, 417
 Ruth E., 91
 Ruzante (Angelo Beolco), 280
- Saccone Eduardo, 231 e n, 232 e n, 235n, 246n, 252n
 Sadoletto Iacopo, 154n
 Salfi Francesco, 184, 185 e n
 Salinari Giambattista, 239n, 373n
 Salviati Leonardo, 158n
 Salvini Anton Maria, 161n, 175
 Salza Abdelkader, 55n
 Sangirardi Giuseppe, 247n, 250n
 Sanguineti Edoardo, 236 e n
 Sannazzaro Iacopo, 124
 Sansone Mario, 255n
 Santoro Mario, 217n, 233n, 234 e n, 244n, 245n, 246n, 247n, 251n, 253n, 255n
 Sapegno Natalino, 88n, 217n, 235n
 Sarkissian John, 244n
 Sasso Panfilo, 72, 293
 Savarese Gennaro, 233n, 241n, 249 e n
 Sberlati Francesco, 238n
 Scalabrini Massimo, 239n
 Scalia Gianni, 238n, 380n
 Scarano E., 250n
 Schlegel Friedrich von, 187, 192
 Schlegel Wilhelm August von, 187n
 Schuk P., 244n
 Scianatico Giovanna, 240n
 Scolari Antonio, 31, 153n
 Scotti Mario, 106n, 211n
 Scrivano Riccardo, 121n, 242n
 Sebastiano Aquilano (Sebastiano Foroli), 261, 375n

Segre Cesare, 45n, 47n, 51n, 73n, 85n, 143n, 230 e n, 231 e n, 232 e n, 233n, 243 e n, 244 e n, 245 e n, 246n, 250 e n, 256n, 265n, 266n, 281n, 301, 302, 370n, 373 e n, 385n, 388n, 390n, 398n, 402n
 Segre Umberto, 417
 Seneca, 164, 295n
 Serassi Pierantonio, 158n, 168n
 Sestan Ernesto, 229n
 Settembrini Luigi, 189, 190
 Shakespeare William, 186n, 188, 211, 299
 Shapiro Marianne, 254n
 Shemek Deanna, 254n
 Sismondi Jean Charles Léonard Simonde de, 183, 184, 185n, 196
 Sitterson Joseph C., 251n
 Sofocle, 164
 Sommariva Panfilo, 72, 293
 Spoerri Theophil, 31, 220n
 Spongano Raffaele, 217n
 Staël Madame de, 186
 Stassi Maria Gabriella, 233n
 Stazio Publio Papinio, 331
 Stella Angelo, 230 e n, 237 e n, 268 e n, 271, 373 e n, 379n, 380n, 382n, 384n, 387 e n, 388
 Stigliani Tommaso, 161
 Strozzi Giovan Francesco, 377n, 378 e n
 Strozzi Tito Vespasiano, 72, 293

 Tambara Giovanni, 30
 Tasso Torquato, 18, 25, 36, 45, 53 e n, 103, 118, 120, 123, 154n, 158, 159, 160 e n, 161 e n, 162n, 167, 168n, 169n, 172, 174, 182n, 204, 213n, 266, 297
 Tassoni Alessandro, 161n
 Tebaldeo Antonio, 59, 61, 66, 68, 261, 276
 Terenzio Afro Publio, 87, 279, 280, 411
 Terracini Benvenuto, 230, 231n
 Tibullo Albio, 56, 274
 Tiraboschi Girolamo, 170 e n
 Tissoni Benvenuti Antonia, 243 e n
 Tognoli Rita, 252n
 Tomalin Margaret, 253n
 Torti Francesco, 106, 107 e n, 183
 Toscanella Orazio, 156
 Trabalza Ciro, 153n
 Tressan Louis-Élisabeth de La Vergne de, 168n
 Trincaveli V., 153n
 Trissino Gian Giorgio, 120, 121, 153n, 172
 Turolla Enzo, 231 e n

 Udeno Nisiely (Benedetto Fioretti), 161, 162n, 163 e n, 164, 173, 192, 196, 203, 205, 223n

 Vallone Aldo, 245n
 Valvasone Erasmo di, 67
 Vanossi Luigi, 250n
 Varasi Elena, 85n, 241n, 281n
 Varese Claudio, 419n
 Veneziano Gian Mario, 233n, 244n
 Venturi Gianni, 242n
 Villani Niccolò, 164n
 Vinciguerra Antonio, 72, 293
 Virgilio Publio Marone, 162n, 167, 200n, 251 e n
 Visani Oriana, 247n
 Vischer Friedrich Theodor, 198n
 Visconti Ermes, 182n
 Vittorini Elio, 208n, 371n
 Voltaire (François-Marie Arouet), 18, 104, 105, 171 e n, 172 e n, 177, 185, 187, 267, 298

 Waage Petersen Lene, 236n, 248n
 Whitfield John Humphreys, 234 e n
 Wiggins DeSa Peter, 243 e n, 252n, 253n, 255n

 Zaiotti Paride, 186n

Zampolli Antonio, 245, 246n
Zatti Sergio, 234n, 239n, 243n, 250
e n

Zingarelli Nicola, 214 e n
Zottoli Angelandrea, 218n, 219n
Zumbini Bonaventura, 207 e n

Finito di stampare
nel mese di aprile 2015
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)