



Casa Editrice
Leo S. Olschki

RASSEGNA ARIOSTESCA

Author(s): Enzo Turolla

Source: *Lettere Italiane*, GENNAIO-MARZO 1959, Vol. 11, No. 1 (GENNAIO-MARZO 1959), pp. 94-104

Published by: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l.

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26246029>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Lettere Italiane*

JSTOR

d'Ancona e dell'Alberti inerente nell'ambizioso programma archeologico di Raffaello⁴². In questo campo l'erede di Ciriaco e dell'Alberti è Raffaello, la cui guida principale è il trattato di Vitruvio⁴³. L'erede di Flavio Biondo e di Pomponio Leto è Andrea Fulvio⁴⁴.

ROBERTO WEISS

RASSEGNA ARIOSTESCA

Giuseppe Fatini, continuando la sua infaticabile opera di studioso di problemi ariosteschi, ci ha dato una completa, ricchissima bibliografia ariostesca (*Bibliografia della critica ariostesca: 1510-1956*, Firenze, Le Monnier, 1958). Un simile lavoro, inutile dirlo, non può che essere accettato con gratitudine da tutti gli appassionati del poeta, perché quest'opera rappresenta il più serio tentativo di dare alla fluttuante materia degli scritti sull'Ariosto un ordine e una sistematica evidenza e successione cronologica. Il lavoro anzi del Fatini, proprio per i suoi meriti intrinseci, potrà avviare, e dar quasi l'occasione, a un provvisorio nostro bilancio sulle linee della critica ariostesca negli ultimi anni, descriverne cioè, la direzione, le tendenze, cercando di isolare, nel frastagliato panorama della critica del dopoguerra, anche quei nomi e quelle opere che, indipendentemente dai risultati raggiunti, ci sembrano significative per i sintomi di rinnovamento in qualche modo identificabili. E si vedrà, almeno in senso generale, che la critica ariostesca di questi anni si svolge nel segno di due direttrici: l'una rivolta soprattutto all'approfondimento di certi postulati offerti dal pensiero critico precedente, l'altra tendente a una revisione quasi completa del problema critico sotto la spinta di nuove suggestioni.

È tendenza di molti, almeno nelle dichiarazioni preliminari e programmatiche di quanti in questo dopoguerra si sono trovati ad affrontare il problema della poesia ariostesca in generale (problema che nelle sue manifestazioni più rilevanti s'iden-

⁴² *Ibid.* vol. I, pp. 166-67, V. WANSCHER, *Raffaello Santi da Urbino*, London 1926, pp. 88-90, 150-54, V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, pp. 39-40, 78-92, V. CIAN, *Nel mondo di Baldassarre Castiglioni*, in « Archivio storico lombardo », N. S. VII (1942), pp. 70-9.

⁴³ Che fu tradotto in volgare per Raffaello da Marco Fabio Calvo. Non posso condividere la certezza espressa in R. Lanciani, *La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di Raffaello Sanzio*, in « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche », ser. 5, III (1894), p. 803 circa l'autografia raffaellesca di alcune delle note marginali nel cod. Ital. 37 della Statale di Monaco di Baviera. Sono invece in grado di poter annunciare che questo codice è l'autografo del Calvo.

⁴⁴ Per Andrea Fulvio v. il mio volumetto di prossima pubblicazione presso le Edizioni di Storia e Letteratura: *Andrea Fulvio antiquario Romano*. Non ho accennato di proposito alle collezioni di antichità, soggetto questo dove vi è ancora molto da fare. Non posso però esimermi dal segnalare un importante opuscolo, dove vien tracciata la preistoria delle collezioni capitoline: W. S. HECKSHER, *Sixtus IIII aeneas insignes statuas Romano populo restituendas censuit*, (S-Gravenhage, s.a. ma 1955). Gli studi di epigrafia meriterebbero un lungo discorso, ma su questi avremo presto il piacere di vedere uno studio magistrale di Augusto Campana.

tifica con quello della poesia del *Furioso*), mostrare una insofferenza più o meno velata verso la nota caratterizzazione che il Croce ha dato di quella poesia (sviluppata finemente in seguito dal Momigliano). Ora, occorre precisare la natura di quella insofferenza; perché se si trattasse (e per alcuni lo è) di una spinta o di uno stimolo verso nuove zone d'indagine, naturalmente non ci sarebbe niente da eccepire, in quanto la dinamicità e la dialettica sono condizioni necessarie per ogni vera critica. Per lo più tuttavia l'insofferenza si muta in intollerante rifiuto, in negazione aprioristica, e con il saggio crociano vengono pure travolti vent'anni di critica ariostesca (e questo per naturale conseguenza in quanto tutta la migliore produzione sull'Ariosto era stata largamente influenzata dal Croce). Così ben poco si salva dalle severe requisitorie: si deve soltanto attendere che da quelle rovine sorga la magna rivelazione della critica futura.

Ma con ciò non soltanto faceva le spese tutta la critica caratterizzante d'ascendenza crociana, anche quella « nuova critica », (nella linea cioè Debenedetti-Contini), per lo meno nelle sue conclusioni coincidenti con i postulati crociani. Un tentativo quindi di descrivere le tendenze della critica ariostesca di questi anni dovrà tenere sempre presente i risultati antecedenti ben fermi sul binomio Croce-Debenedetti, e in questi due nomi, termini quasi paradigmatici, mi pare si possa ancora trarre una lezione ben lungi dall'essere esaurita. Ed effettivamente quanti e tra i migliori hanno cercato in questi tempi di gettare nuova luce al complesso problema (« questo mito facile e imprendibile » come ebbe a definirlo il De Robertis)¹ hanno deliberatamente rinunciato alle posizioni « nuove », per sondaggi particolari, nella convinzione che la critica è sempre approssimazione verticale. Ora i problemi che maggiormente urgevano erano, tanto per semplificare, essenzialmente due: l'uno in direzione storicistica, per una necessità di maggior determinazione culturale, lontana però da ogni facile richiamo d'ambiente, problema quindi sulle intenzioni critiche, sulla poetica contigua anche ad una poesia così felice e senza residui; l'altro in un sondaggio linguistico-stilistico il più aderente possibile al testo, sempre avendo presente lo sforzo elaborativo attraverso le tre edizioni in modo che la perfezione finale sia colta nel suo farsi e come risultato dinamico di una ricerca strenua sì da sorprendere l'armonia nella tensione di un continuo lavoro.

Per uscire dalle indicazioni generiche vediamo quali studiosi abbiano avvertito queste esigenze. Con Walter Binni (*Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina 1947) si nota subito una capacità e una consapevolezza per la messa a fuoco di alcuni problemi non marginali dell'arte ariostesca; e lasciamo stare l'equa caratterizzazione della poesia minore², o le ottime osservazioni sulla poetica³, veniamo piut-

¹ G. DE ROBERTIS, in « Pegaso », VII, 1930, p. 114.

² La migliore valutazione dell'Ariosto minore, per misurata finezza e vera comprensione, ci è stata data da C. GRABHER nei due studi, *Sul teatro dell'Ariosto*, Roma 1946 e *La poesia minore dell'Ariosto*, Roma 1947. Il Grabher ha saputo cogliere sia il tono espressivo, sia — e in particolare delle Satire — l'esperienza psicologica e umana; notevole è poi la *Nota sul carattere dell'Ariosto*, pp. 179-195 in appendice alla *Poesia minore*, ove la moralità ariostesca è seguita con una discrezione esemplare.

³ Molti hanno parlato della impostazione critica data dal Binni su questo importante punto e per tutti si veda la nota di B. MAIER, *Poetica e poesia nell'Orlando Furioso*, in *Problemi ed esperienze di critica letteraria*, Siena 1956, pp. 36 ss.

tosto, oltre che alla formula del ritmo vitale d'altra parte contenibile nell'alta genericità della definizione crociana di armonia intesa come cosmicità, al modo del narrare ariostesco, e qui si tocca un tasto assai delicato, e di facile fraintendimento: parlare di un Ariosto narratore può essere pericoloso; infatti si insinua il pericolo di intendere questo narrare come facile discorsività fabulistica. Il Binni, giustamente, come affermazione preliminare, lo stacca dal narrato boiardesco e ne indica quel suo tono particolare di lucida coerenza e « di distacco dalla realtà comune, di creazione nuova e soprareale » e quella « forma d'incanto poetico con risultati di musica e di visione così levigata e luminosa » che « par quasi che le cose si siano, magari in proporzioni di miniatura, portate a un loro divino svolgersi automatico e perfetto » (p. 114). Ove automatico è da intendersi in senso metaforico e non già come qualcosa di gratuito (niente allora sarebbe più lontano dalla fantasia ariostesca) ma per designare la felicità senza peso d'un procedere inesauribile. Ne viene una conseguenza: l'analisi del Binni si oppone a quei tentativi che cercano di ridurre il mondo del *Furioso* al succedersi di momenti descrittivi o illustrativi superati grazie a un « metodo poetico che si innalza alla tensione di una linea vibrante » (p. 120) per la creazione di un sopramondo di perfezione musicale. Ma un altro punto di singolare importanza è stato messo in chiaro dal Binni: quello dei « personaggi ». Contro le deformazioni psicologiche il Binni è esplicito: « i personaggi nel *Furioso* non vivono una loro vita separata e drammatica, né stanno a prestar nome a precisi sentimenti, a velleità dell'autore, quanto piuttosto vivono nella linea generale del poema rifuggendo da uno stacco di oggettiva individualità... Si può anzi tutto facilmente dimostrare come i personaggi ariosteschi siano lontanissimi da una rigida coerenza che li isoli e li renda riconoscibili nel ricordo come *persone* al di sopra di quella musica in cui fungono da nuclei d'incontri, di pretesti per le avventure della fantasia sulla linea del ritmo vitale » (p. 125). Non è da credere tuttavia che l'intuizione del Binni sia interamente nuova, perché già il Croce affermava, contro certe posizioni « romantiche », che « nel *Furioso*, non essendovi libera energia, di sentimenti passionali, non vi sono caratteri ma figure, disegnate bensì e dipinte, ma senza rilievo e profondità, e con tratti piuttosto generici e tipici che individuali »⁴, ma era bene ritornare su questo punto veramente centrale per il retto intendimento del poeta. Si è sempre insinuata nella critica ariostesca la tentazione di montare intere costruzioni sulla « psicologia » dell'Ariosto, sui personaggi intesi come portavoce di massime o perfino come allegorie moraleggianti e persuasive, o atteggiati a un tutto tondo drammatico. Ora, il « generico » e il « tipico » della definizione crociana risponde assai bene per una caratterizzazione della tendenza psicologica di questa poesia; il Binni tuttavia, pur su questa strada è andato più in là, e a nostro avviso con ragione, e ha ravvisato che proprio in certi momenti di andamento più dichiaratamente psicologico-drammatico si avverte il pericolo della « non poesia » perché la situazione, diciamo così patetica, nell'Ariosto è fulminata dal particolare (talvolta in una serie di passaggi), ma difficilmente è suscettiva di approfondimento e svolgimento drammatico. E ci pare abbia ragione il Binni a denunciare come stanche le

⁴ B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari 1920, p. 52.

lamentazioni di Orlando impazzito o il decadere di esse al melodrammatico e al teatrale; il Binni definisce musicale l'atteggiamento tipico dei personaggi ariosteschi e il loro comportarsi non secondo una linea di coerenza drammatica e psicologica, definizione forse non del tutto persuasiva. Il Binni stesso all'inizio del saggio osservava infatti che « la civiltà rinascimentale mirava soprattutto all'espressione figurativa (come quella romantica, alla musica dall'espressione sentimentale), e naturale è che parlando del suo più grande poeta ci si rivolga specialmente ai pittori, agli architetti per trovare il luogo ideale della sua espressione » (p. 96). Ora è certo che figurativo e musicale entrano nel discorso critico semplicemente come raffronti ausiliari senza un'importanza determinante, ma pare strano che proprio riguardo alla « psicologia » ariostesca il Binni tralasci i suoi « paragoni » pittorici, quando mi pare che, se nel poema « psicologia » esiste, essa si determini in una sorta di finzione figurativa, e specialmente ad esempio nell'episodio della pazzia d'Orlando, si noti una stilizzazione visiva delirante, una scansione di gesti sottolineati in progressione mimica. Con questo si è voluto soltanto precisare la natura di una situazione, quella della pazzia di Orlando; ma in generale e nel suo insieme, allora è certo che la poesia del Furioso « non tende tanto a concentrazioni liriche, in *parole* o a vasti tessuti narrativi sentimentali, drammatici, ma a 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 con le sue brusche interruzioni, con le sue imprese, con un ordine che non è logico, ma evidentemente musicale » (p. 140). Ove *musicale* designa quel procedere perenne senza soste, lontano da ogni descrittivismo e da ogni compiacenza facilmente narrativa.

Alcuni dei problemi critici principali del *Furioso* affrontati e risolti con grande eleganza dal Binni e con metodo particolarmente duttile nato dalla fusione d'una esperienza di lettore sulla base storicistica, vengono ripresi, ma con tutt'altro metodo ed esigenza, pur nella convergenza dei risultati finali (nell'accertamento dell'assoluta qualità fantastica del poema) da Giuseppe De Robertis. Già dal 1930 il De Robertis, in una breve nota⁵, aveva indicato un metodo di lettura tutta aderente « in una sorta di commento perpetuo » adatta a sorprendere « quel divino descrivere » nelle sue flessioni e pieghe segrete, nella sua linea e inquieta e sfuggente e vibrante, avvertiva la necessità che la ricerca da generale si puntualizzasse: tendesse cioè ad investigare direttamente il microcosmo dell'ottava. E proprio alla qualità dell'ottava è rivolto l'importante saggio sul primo canto dell'Orlando (*Lettura sintomatica del primo dell'Orlando*, in "Paragone", 4, 1950, pp. 12-17). L'analisi è tra le più penetranti e nuova luce riceve la struttura interna del metro ariostesco. Quest'ottava che tanta generica ammirazione e lode aveva attirato su di sé, (l'ottava d'oro) viene dal De Robertis prima storicizzata. E dal Poliziano appunto prende avvio il discorso critico; infatti l'ottava ariostesca apparentemente dovrebbe riallacciarsi alla ottava pulciana e boiardesca, in realtà questo binomio, vicino com'è alla tradizione popolare, non incide mai direttamente sulla fase finale della sua poesia. Piuttosto dal Poliziano, dal modo

⁵ La nota derobertisiana, in « Pegaso », VII, 1930, pp. 113-115, nacque come recensione al volume miscelaneo, *L'ottava d'oro*, tomo I, Milano 1930.

lirico della sua ottava occorre prendere le mosse, come d'altra parte ebbe ad intuire il Contini: « si trattava di mantenere la conquista lirica del Poliziano e non rinunciare al carattere narrativo »⁶. In un secondo momento il De Robertis considera l'ottava nel suo valore intrinseco « un intreccio di rime nei primi sei versi, che si riprendono alternativamente, in fuga; e due rime bacciate in ultimo, a ribadire il circolo, ma anche a lasciarlo in sospeso, su una nota forte, per quell'arresto subitaneo » (p. 13); cioè una « tesi » prolungata e « un'arsi » scattante « nell'amalgama lucido d'una sintassi per nulla aggiuntiva, ma legata col forte ausilio del relativo » (p. 16); organismo insomma compatto raramente rotto dall'*enjambement* che in questo equilibrio porterebbe una nota dissonante⁷ di giuntura prosastica⁸. I due tempi dell'ottava hanno nel poema quasi norma di legge e da questa osservanza, pensa il De Robertis, nasce un purissimo ordine racchiuso in sigla perfetta. Ma altre osservazioni sono di grande rilievo e dovrebbero essere sviluppate in estensione tenendo presenti le tre redazioni, quando lo studioso parla per esempio della lontana patina popolareggiante che i due ultimi versi, pur nell'estrema levigatezza, mantengono e della forza sintetica nella quale è contenuta quasi in germe l'energia per l'ottava seguente (e non a caso in questi due versi si addensano copiosissime le correzioni); così pure il saggio persegue tutta la gamma delle armonie e simmetrie segrete nelle sue microscopiche corrispondenze⁹. Tutti questi rilievi particolari, oltre una intrinseca importanza per i risultati raggiunti, ne hanno un'altra non meno rilevante che sta nella lezione di metodo: i problemi ariosteschi, e specialmente quelli del *Furioso*, erano stati sempre affrontati in termini definitivi e generalizzanti, sempre partendo da lontano mentre il testo rimaneva quasi obliato (naturalmente non mancano anche qui illustri eccezioni, come quelle del De Benedetti e del Contini) dietro a costruzioni psicologiche o a tentativi di inquadramento genericamente ambientale. Col De Robertis l'obiettivo viene centrato da distanza ravvicinata in un minuto indagare tra gli anfratti del verso con lenta critica paziente e sensibilissima (seppur non sempre conclusiva): e certo in questa direzione resta molto ancora da scoprire¹⁰. Su

⁶ G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Firenze 1947, p. 317 e passim.

⁷ Mi sia lecito rinviare al mio articolo (E. TUROLLA, *Dittologia e enjambement nell'elaborazione dell'Orlando Furioso*, in « Lettere italiane », X, 1958, pp. 10-20) ove ho tentato di dimostrare come l'Ariosto attraverso le tre relazioni abbia cercato continuamente di eliminare gli *enjambements*, che nelle due prime redazioni erano assai numerosi: gli *enjambements* erano infatti sintomi di un carattere non ancora perfettamente definito, come legami corsivi e dissonanti di una « narrazione » in varie parti ancora estrinseca.

⁸ Di un Ariosto invece prosastico narrativo ha parlato di recente N. CAPPELLANI, *La sintassi narrativa dell'Ariosto*, Firenze 1952, pp. 25-46 con argomentazioni non convincenti anzi spesso contraddittorie. Cfr. la recensione di L. CARETTI, in « Nuovo Corriere », 15 luglio 1952.

⁹ Recentemente il De Robertis è ritornato sulla questione in un articolo, *Le prepotenze dell'Ariosto*, in « Tempo », 8 aprile 1958, pp. 77-87 ad indicare il sapiente impasto armonico dell'ottava visto nella filigrana del verso.

¹⁰ E molto inoltre resta da dire per una esatta e completa caratterizzazione linguistica del *Furioso*. Come è noto manca un'indagine generale sulla lingua dell'Ariosto e del *Furioso* in particolare; l'unico studio che affronti ampiamente questo importante delicato problema resta sempre quello di M. DIAZ, *Le correzioni all'Orlando Furioso*, Napoli 1900; ma condotto su testi ancora infidi dovrebbe essere rifatto con metodi più aggiornati. Esistono invece ottimi studi parziali recenti come il saggio di B. MIGLIORINI, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in « Italica », 1946, pp. 154-165, ora in *Saggi linguistici*, Firenze 1957, pp. 178-186. E non solo per l'Ariosto, ma per tutta la vicenda linguistica tra '400-'500, è da vedere G. NENCIONI, *Fra grammatica e retorica*, Firenze 1955, pp. 111-142, il quale partito da considerazioni grammatiche giunge ad un pieno e persuasivo giudizio sulla civiltà linguistica e letteraria di quel complesso periodo.

questa linea non tanto per il metodo o le conclusioni, quanto piuttosto per la convinzione generale che col *Furioso* abbiamo di fronte un organismo armonico e simmetrico e concluso, si pone anche Raffaello Ramat (*L'Orlando Furioso*, in *Per la storia dello stile rinascimentale*, Messina 1953): quello che sostanzia il *Furioso* è una geometria lirica, una cristallinità di voce, una nitidezza di disegno che si regge « sulla tranquillità contemplativa della bellezza, che è dominio intellettuale — morale — estetico sulla materia del mondo » (p. 24). Da queste constatazioni preliminari si svolge un discorso critico sempre accompagnato da un gran numero di citazioni pertinenti e di alta qualità; il saggio del Ramat prende l'avvio da quello che il Croce chiamò il « processo della distruzione »¹¹. Vi si svolgono infatti le caratteristiche di quello « smorzato » che quasi pedale segreto accompagna lo svolgersi della più alta poesia ariostesca. E rilevanti sono le considerazioni del critico su alcune parti del poema la cui levigata superficie a prima vista potrebbe apparire incrinata da maggior concitazione e passionalità (per esempio le mirabili prove di Orlando pazzo, c. XXIX, 52-56) parti che pur sempre sono « combinazione affinata dall'intelligenza » (p. 45); e anche in situazioni paradossali l'Ariosto imprime « con la sua voce limpida un segno d'equilibrio nel mondo della disarmonia » (p. 36). Così soltanto l'epico può stare accanto al grottesco, non tanto per amore del contrasto quanto piuttosto come « spettacolo goduto e fermato nel suo armonioso movimento » (p. 41); così d'altra parte favola e realtà non sono da intendersi quali termini antinomici, ma « la favola circola per entro alla realtà, e l'avvolge, la plasma, le dà ritmo: in ultima analisi è lo stile cristallino del *Furioso* » (p. 58). E non solo il Croce è presente al Ramat ma nel paragrafo « Moto e immobilità » (pp. 32-37) si avvertono come lontano richiamo, i suggerimenti dello Spoerri¹² che aveva parlato, seguendo le categorie del Wölfflin, per il *Furioso* di « stile chiuso ». Con questo non si vuol dire che il Ramat segua un cammino già battuto, ma soltanto indicare come queste ascendenze non intacchino il pregio dell'analisi. Il critico anzi è sospinto proprio per questa via ad approfondire ad allargare e far proprie le intuizioni di quelli che l'hanno preceduto; anche nell'ultimo capitolo « Teatro e canto » (pp. 65-73), forse la parte più elegante di tutto il saggio, vengono riprese alcune indicazioni del Sapegno e del De Robertis¹³ suggestive e adatte a definire la tonalità del poema: « tutti i modi di dominio stilistico si condensano infine nella costante creazione di un'atmosfera di lucido teatro » (p. 65). L'immagine coglie assai bene tutto quello « spettacolo » di forme e di sentimenti che « si spiegano dinanzi con la meraviglia dell'imprevisto teatrale » (p. 65); spettacolo che ha come fondale il paesaggio di « un'arcadia altissima, senz'ombra di gioco mondano di sensuale diletterantismo e di convenzione accademica; una pura arcadia che sublima la gentilezza idillica tradizionale » (p. 66); teatro quindi tutto

¹¹ B. CROCE, *Ariosto ecc.*, cit., p. 58.

¹² T. SPOERRI, *Renaissance und Barok bei Ariost und Tasso*, Berna 1832 passim. Sulla linea dello Spoerri si veda anche A. JANNER, *Il Castiglione l'Ariosto sostegno di E. Wölfflin*, in *Concinnitas, Beiträge zum problem des Klassischen*, Basilea 1944, pp. 115-136.

¹³ Il SAPEGNO nell'introduzione al suo commento al *Furioso*, L. ARIOSTO, *O.F.*, scelta e commento a cura di N.S., Milano-Messina 1943 aveva parlato di « puro spettacolo » (p. X) per cogliere e caratterizzare « la grandezza più vera dell'Ariosto » (p. X); il DE ROBERTIS, *Idea dell'Orlando*, in « Nuovo Corriere », 9 dic. 1948 vede anche lui nel « teatro » l'immagine più adatta per cogliere « la verità ultima » di questa poesia.

fantastico in cui i sentimenti si dissolvono in melodia, e le passioni si atteggiavano in un'alta stilizzazione; con questa trasposizione metaforica il Ramat ha colto assai bene un mondo « ove tutto è serena misura e divina porporazione, anche la morte ». E dalla lettura del Ramat il *Furioso* ci appare come lo snodarsi di un grande fregio dall'aerea plasticità immerso in una luce cristallina vibrante di lirica razionalità.

Nella convinzione che tutta la poesia del *Furioso* sia regolata da una mente lucida e armonizzante è pure Lanfranco Caretti (Introduzione, in: L. A., *Opere Minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli 1954) per cui soltanto apparente si rivela il dominio del caso, e « mentre l'evento imprevisto sembra essere l'unico motore dell'opera, in realtà è la mente dell'Ariosto che ne predispone tutte le implicazioni e ne amministra con mano ferma e sicura tutte le energie » (p. XVII): e ancora « lo scrittore è ormai fuori della vita intricata degli impulsi. È colui che, per averli conosciuti tutti nella loro essenza e nelle loro contraddizioni, può controllare interamente, e quindi raffigurarne con lucido coordinamento, cioè in unità, l'assidua complicazione » (p. XVII). Con la quale dichiarazione il Caretti ha visto bene addentro l'intimo carattere della « serietà » ariostesca. « Nell'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 » (p. XVII), egli indica l'intimo valore di « legge » capace di presiedere e garantire quella multiforme varietà. Varietà e inesauribilità sono per il Caretti le caratteristiche fondamentali di quest'arte (« Le lunghe onde dell'oceano di cui ragionava, pensando al poetare ariostesco, Didimo Chierico » qui opportunamente ricordato) dove le azioni si svolgono in un ritmo inesauribile e « spazio e durata non hanno confini definiti; ogni avventura non è che il momentaneo concentrarsi di quell'empito inesausto, in una sorta di risucchio, sì che la corsa da lineare si fa a molinello e si svolge a spirale¹⁴, fingendo per breve tempo la situazione immobile » (p. XIX). Di conseguenza per il *Furioso* sarà opportuno parlare di « libro perenne » mai « definitivamente esaurito ». A nessuno può sfuggire l'acutezza della proposta del Caretti, protesa com'è a cogliere l'infinita gamma di situazioni che si dipana in quella poesia; ma se così ne sorge l'immagine suggestiva e modernissima, quasi d'un *Furioso Work in progress*, sia pure coordinato e lucidamente regolato, si lascia poi da parte un poco quel che il poema ha di concluso e di architettonicamente delimitato in senso rinascimentale.

Abbiamo riunito questi quattro nomi di critici (Binni, De Robertis, Ramat, Caretti) non soltanto per una semplice ragione cronologica, quanto piuttosto per una comunanza ideale nel sentire la critica (al di là naturalmente delle differenze di metodo) quale esercizio di approssimazione alle zone interne della poesia e come necessità di indagine sulle ragioni formali, considerate determinanti agli effetti del valore e così lontane tanto dalla auscultazione psicologica quanto dall'ambientazione puramente estrinseca. In questa linea bisogna scorgere il più vero e serio tentativo di approfondire e di calare nel particolare, quasi sperimentando (e special-

¹⁴ Del disporsi a spirale dell'ottava ariostesca aveva già accennato G. CONTINI, *Come lavorava ecc.*, in *op. cit.*, p. 315.

mente ciò avviene col De Robertis) la lontana ma ancora luminosa definizione crociana.

Accanto a questi devono essere attentamente ricordati alcuni tentativi i quali, pur non prefiggendosi valutazioni generali di caratterizzazione, ma aspetti solo in apparenza laterali, contribuiscono a più esatta localizzazione storico-culturale dell'opera ariostesca. Anche indipendentemente dai risultati sono di grande interesse come indici d'una tendenza che genericamente potremmo chiamare neopositivista. Lo studio per esempio di Emilio Bigi (*Petrarchismo ariostesco*, in *Dal Petrarca al Leopardi, Saggi di stilistica storica*, Milano-Napoli 1954, pp. 47-76) rivolge l'attenzione alle forze culturali con le quali l'Ariosto fu a contatto e persegue « la funzione vitale della lezione petrarchesca, nel senso indicato dal Bembo non solo nella lirica, ma nell'*Orlando Furioso* stesso » (p. 46): e infatti « la memoria dell'*eloquentia* petrarchesca » sembra non essere elemento secondario « offerto dalla tradizione all'Ariosto per ricomporre e ordinare, nella nuova originalissima armonia, il vario e vasto mondo di immaginazione e di affetti del grande poema ». In questa direzione l'analisi del Bigi si dimostra penetrante e condotta con metodo esemplare di « stilistica delle fonti ». Su questa linea si pongono tutti gli studi dedicati all'Ariosto da Cesare Segre: sia il contributo testuale sui Cinque Canti (*Studi sui Cinque Canti*, in « Studi di filologia italiana », XII, 1954, pp. 23-75) in cui lo studioso è giunto a risultati definitivi non solo per il testo ma anche per la cronologia e per la loro relazione con il Furioso; come pure quello sulle fonti dei medesimi (*Appunti sulle fonti dei Cinque Canti*, in « La Rassegna della letteratura italiana », n. s., 1950, pp. 413-420). Il Segre premette all'analisi vera e propria alcune considerazioni di metodo che subito ci fanno vedere quanto diversa sia l'impostazione odierna di un problema che pure fu uno dei miti della critica storico-positivistica. Simili studi che in mani poco accorte furono nella maggior parte dei casi pretesti per « divagazioni erudite » devono essere invece sentiti e condotti sempre in funzione espressiva. Il Segre infatti pone la questione con estrema chiarezza: le fonti devono essere considerate « soprattutto per quanto esse possano chiarire il fatto poetico: dai lati meno lirici, ma pure fondamentali e corroboranti per l'artista e per noi, quelli culturali; a quelli che direttamente ci svelano, attraverso la sua scelta, l'animo dell'artista e la sua accensione a un motivo; a quelli che scoprono quasi l'articolarsi, dai suggerimenti, dell'immagine rappresentativa; a quelli infine, che permettono di constatare i termini dell'elaborazione stilistica, il trasferimento di una figurazione, poniamo classica, in termini rinascimentali e ariosteschi ». In tale ricerca l'opera non è un pretesto a divagazioni erudite; la ricerca è anzi, giustamente, in funzione del suo intendimento » (pp. 413-414). E ci pare che queste affermazioni debbano essere prese in considerazione da quanti intendano dedicarsi a ricerche del genere. Anche lo studio di Anna Carlini (*Progetto di edizione critica delle liriche di L. Ariosto*, in « Giorn. Stor. Lett. It. », CXXXV, 1958, pp. 1-40) non è solo contributo testuale ma ricerca di precisi raffronti stilistico-linguistici che contribuiscono, al di là di una filologia meramente formale, ad una prossima più sicura definizione del testo.

Tutta un'altra prospettiva si apre invece al contatto di quella saggistica che, partendo da posizioni di aperta polemica con tutta la critica precedente sia essa, tanto per semplificare, di marca idealistica o sperimentale stilistica, pretende offrirci un Ario-

sto « nuovo » veramente conforme al clima storico in cui visse. Fu Roberto Battaglia (*L'Ariosto e la critica idealistica*, in « Rinascita », III, 1950, pp. 141-150) il primo a porre il problema in forma netta, con consequenzialità di metodo (quello marxista), e con efficacia dialettica. Il saggio del Battaglia è diviso in due parti: nella prima è tentato un rapido e polemico bilancio sulla critica ariostesca dal Gioberti al Binni (ma questa è la parte meno impegnativa anche se in qualche modo anticipa tutte le conclusioni); nella seconda, il problema è affrontato nelle sue componenti: l'Ariosto e la società ferrarese del suo tempo. La ricostruzione che il Battaglia propone sulle condizioni sociali dello stato estense, ha il merito di aver colto in modo quanto mai realistico il nesso tra il ceto dominante e classi popolari, nella grande maggioranza popolazioni agricole, vessate dalla repressione statale sia con una politica tributaria esosa sia con una vera e propria oppressione poliziesca. L'indagine del Battaglia ha il pregio di essere andata ben più a fondo di tutta la storiografia agiografica filo-estense che in quella società nulla vedeva tranne il susseguirsi di feste, di giostre, e di caccie nella più completa solidarietà di classe. Ma a questo punto la ricerca del Battaglia si ferma quasi per un improvviso guasto all'ingranaggio metodologico. Quando si tratta di cogliere il tono e la qualità della poesia ariostesca sulla base di queste premesse sociologiche, si avverte un'astrattezza e un'incapacità di vera storicizzazione¹⁵. Il tessuto connettivo sarebbe offerto dalla presenza assidua della materia cavalleresca negli strati più umili della popolazione agricola, ora mi pare evidente la tenuità del nesso, l'opinabilità dell'affermazione. Tra questa materia incondita, fluttuante e il poema ariostesco c'è uno stacco, uno scarto così enorme sì da non ammettere possibilità di svolgimento e di scambio. Nel *Furioso* esisterebbe un contatto così continuo con la realtà (realtà evidentemente politico-sociale perché il pensiero del Battaglia non dà adito ad altre interpretazioni), tale da originare un compiuto « realismo »; le parti dove maggiormente si avverirebbe il contatto col reale, sarebbero quelle ove il poeta accenna agli estensi e agli avvenimenti contemporanei (zone in realtà marginali ed estranee ai punti alti dell'arte ariostesca) e che il nostro studioso tenta di rivalutare assegnando ad esse la funzione di nuclei genetici (e viene così avvalorato il sospetto della forse inconscia predilezione dello studioso per l'epica statale e celebrativa). Da tutto appare evidente che l'indagine del Battaglia, non appena la si scrosti dalla vernice di apparente aggiornamento metodologico, mostra invece i segni d'un superato contenutismo. La critica letteraria infatti, quando non si applichi all'immagine della poesia, quanto alle leggi che la determinerebbero, si vanifica in una descrizione di contenuti

¹⁵ Con questo non si vuol certo negare l'utilità di una vera ricostruzione storico-sociologica. Non molto tempo fa fu G. GETTO, *Storia economica e storia letteraria*, in « Lettere Italiane », VII, 1955, pp. 438-450 (testimonianza questa non sospetta né interessata) ad insistere autorevolmente sulla necessità di non concepire la critica letteraria come monade irrelata ma di usarla in continuo articolato scambio con tutte le altre attività spirituali, e quindi necessariamente anche con il momento economico-sociale. E il Getto indicava nell'origine e nella lunga tradizione della « satira contro il villano » una zona della « storia letteraria che si rischiarà in parecchi momenti con la storia economica » (p. 444). Ma d'altra parte ammoniva che « il ricorso alla vecchia formula illuministico-romantica della letteratura espressione della società si rende accettabile entro limiti molto elastici » (p. 446). È sempre pericoloso applicare un metodo indiscriminatamente, figuriamoci poi quando questo tenda ad una caratterizzazione rigida e aprioristica dei fatti. E cfr. anche del Getto *La corte estense di Ferrara come luogo d'incontro di una civiltà letteraria*, in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954.

non reggendosi per forza intrinseca, di necessità è intesa come trascrizione meccanica di un dato che la realtà le offre. Con questo non si vuol certo affermare che tutta la critica ispirata al materialismo dialettico debba di necessità sempre fallire: ma come paradossalmente è stato detto che ogni autore richiede un metodo diverso d'indagine, la critica letteraria marxista è forse comprensibile che si eserciti su scrittori che hanno scoperti interessi ideologici, ma sull'Ariosto difficilmente può far presa, senza che la fisionomia più vera del poeta ne venga stravolta¹⁶.

Sulla diretta scia del Battaglia è da porre il libro di Antonio Piromalli (*Motivi e forme della poesia di L. Ariosto*, Messina 1954) che proprio perché tenta di svolgere puntualmente certe ipotesi del Battaglia accentua i difetti e i limiti d'un metodo. Così il sorriso ariostesco (questa « lima sottile » come bene lo definì il De Robertis), « non commento ma quasi continuo respiro », è visto in direzione unica e troppo concretamente determinata (« l'ironia dissolve le antiche credenze e le superstizioni e assume il carattere di parodia o di satira ») contro il feudalesimo e contro le concezioni teologiche e morali medievali; presentata quindi antistoricamente come arma polemica di sapore volteriano, al poema viene assegnato un ruolo di libello vagamente illuministico che assolutamente non corrisponde al vero¹⁷; e il « paesaggio » al quale il Piromalli dedica varie pagine, è considerato come « osservazione della realtà che ci riconduce alla precisione scientifica, naturalista nell'annotare tutto ciò che gli cadeva sotto gli occhi » (p. 130). Strana questa caratterizzazione che tende a vedere nel *Furioso* quasi un paesaggio nella linea d'una poetica della « *tranche de vie* », sconfinante addirittura nel bozzetto campestre. Non tutto è così discutibile nel saggio del Piromalli e non mancano certe buone proposte; si ha però sempre l'impressione che anche queste ultime vengano sfuocate da una tesi aprioristica.

Diversa impostazione critica ma tutto sommato aderente a una linea, diciamo così, ideologico morale è pure il libro di Leonardo Parrino (*Come sorrideva l'Ariosto*, Ancona 1953) ove è senz'altro possibile cogliere buone osservazioni per esempio sulla fortuna e il caso, sul pessimismo e sullo scetticismo ariostesco, su certo sorriso « che nasconde la pena di sapere che in un mondo di malizia e di violenza neanche l'esercizio della virtù è utile né per noi stessi né per i pochi buoni che ci circondano » (p. 70). Tuttavia la poca sicurezza di metodo porta l'Autore ad affermazioni assurde come quella che ci vorrebbe far credere che « l'avventura è sempre il pretesto per esprimere quanto più gli preme, ch'è la satira e l'insegnamento morale » (p. 89) oppure che « tutta l'opera sua sta nella riflessione morale e ne attesta la natura satirico morale » (p. 96) e ancora che « il poema ariostesco è satira e non epica: costante è nel poeta la preoccupa-

¹⁶ F. SARRI (*Riflessi morali dell'Orlando Furioso*, in « Annali Istituto S. Chiara », 1954 passim) vede invece nel *Furioso* l'Ariosto farsi fustigatore di vizi e di peccati nel coerente svolgimento di « pensieri cristianamente religiosi » che è arbitraria affermazione non meno di quella che ci presenta un Ariosto miscredente. Tuttavia le due interpretazioni non sono poi così antitetice come potrebbero sembrare, ambedue infatti sono viziate da un pregiudizio moraleggiante e dal considerare la poesia come un pretesto persuasivo ed edificatorio. Con simile metodo arbitrario tutto è possibile scoprire. Il Sarri aveva già impostata la questione nei *Respiri di Fede nell'Orlando Furioso*, in « Ann. Ist. S. Chiara », 1950-51 ma l'impostazione era più cauta.

¹⁷ È da segnalare il saggio di E. ZANETTE, *Conversazioni sull'O.F.*, Pisa 1958, opera fervida e vivace anche se talora viziosa da una loquacità un pò diffusa, ma cfr. la bella recensione di A. CAMERINO in « Gazzettino », 30 giugno 1958.

pazione di dimostrare la tesi generale di saggezza: la vanità, le contraddizioni, le illusioni di tutte le passioni umane » (p. 101). Come si vede la deformazione è qui completa; siamo davanti a un'interpretazione allegorico-morale, tesi poi che non ha neanche il pregio di esser nuova. Spiace veder concludere in tale maniera un libro che pure ha molte intelligenti notazioni.

Posizione a sé occupa Giorgio De Blasi per un meditato studio (*L'Ariosto e le passioni*, in «Giorn. Stor. Lett. It.», CXXIX, 1952, pp. 318-362; CXXX, 1953, pp. 178-203) che parte da un'esigenza (evidente anche nello stesso titolo del saggio): soltanto «una conoscenza più intima dell'animo» (p. 90) potrà darci la fisionomia di un Ariosto più umano, aspetto questo sfuggito alla critica idealista. È da dire che l'ampia indagine coglie felicemente alcuni aspetti d'umanità ariostesca; ma quando arriva alla caratterizzazione della poesia, non pare che il De Blasi si discosti molto da quella critica da lui tacciata d'astrattezza e d'inumanità. Affermazioni come «il suo vedere artistico è insomma un dominio del ritmo e del moto dell'anima» (p. 195) o «la visione del mondo ricinta di pace anche nel pieno della disperazione d'Orlando, e il sorriso profondo sempre, calmo, appunto nell'avvertimento del dolore, di serenità, tutti posti in simmetriata armonia quali possibili» (p. 196), si possono affiancare ai risultati della critica idealista. Ma si ha a volte l'impressione che il De Blasi nello sforzo di cercare «l'umano» nel *Furioso* sia tentato a considerare il testo come assieme di massime esaltanti la cosiddetta *dignitas hominis*.

E mi piace finire con le parole d'un «conoscitore» come lo Zottoli¹⁸ che in un lontano articolo metteva in guardia dai «cercatori del profondo» e da quelli che non possono avvicinare una figura di poeta senza interpretarla quale «maestro di vita». Circa l'insegnamento d'un Ariosto maestro così dice lo Zottoli: «dopo ch'ebbe pubblicato il poema la prima volta, seguì ad attendervi sempre, e il tempo che non vi potette dedicare gli sembrò quasi perduto. Anche dopo che n'ebbe fatta la terza edizione, manifestò il pensiero di tornarci sopra. Erano passati press'a poco trent'anni che ci lavorava, ma non sapeva staccarsene. Forse gli sembrava che il giorno che se ne fosse staccato definitivamente, avrebbe reciso l'ultimo filo che lo legava al mondo. Se si vuole un insegnamento morale, questo è l'insegnamento dell'uomo, questo il suo eroismo».

ENZO TUROLLA

PER UN'ANTOLOGIA DELLA LETTERATURA TRIESTINA

LA recente antologia *Poeti e narratori triestini* a cura di O. Honoré Bianchi, Manlio Cecovini, Marcello Fraulini, Bruno Maier, Biagio Marin, con un saggio introduttivo di Bruno Maier, Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 1958), rappresenta l'ultimo contributo offerto dalla critica per lo studio della letteratura trie-

¹⁸ A. ZOTTOLI, in «La Cultura», n.s. 1933, p. 535.