

LUDOVICO ARIOSTO (*)

I.

UN PROBLEMA CRITICO.

La fortuna dell'*Orlando furioso* si può comparare a quella di una donna leggiadra e sorridente, che tutti guardano con letizia, senza che l'ammirazione sia impacciata da alcuna perplessità d'intelletto, bastando, per ammirare, aver occhi e volgerli al grato oggetto. Limpidissimo com'è quel poema, nitidissimo in ogni particolare, facilmente apprensibile da chiunque possenga una generale cultura, non ha mai presentato seri ostacoli d'interpretazione, e perciò non ha avuto bisogno delle industrie dei comentatori e non è stato aduggiato dalle loro litiganti sottigliezze; nè poi è andato soggetto, o assai lievemente, alle intermittenze che, per le varie disposizioni culturali dei vari tempi, hanno pur sofferto altre insigni opere di poesia. Grandi uomini e comuni lettori sono stati intorno ad esso in pieno accordo, come appunto intorno alla bellezza, poniamo, di una signora di Récamier; e la sequela dei grandi uomini, presi dal suo fascino, va dal Machiavelli e dal Galilei al Voltaire e al Goethe, per non ricordare nomi a noi più vicini nel tempo.

Pure, quanto concorde e semplice e irrefrenabile è l'approvazione estetica che si rivolge al poema ariostesco, altrettanto discorde, complicata e travagliata è la caratteristica critica che di quel poema si è data; e codesto è anzi uno dei casi nei quali la differenza dei due momenti spirituali, l'intuitivo o estetico, che è l'apprensione

(*) Credo di avere, nel preparare questo saggio, esaminata tutta o quasi la letteratura erudita e critica, vecchia e recente, intorno all'Ariosto; il che al lettore esperto certamente non isfuggirà, quantunque mi siano sembrate superflue, questa volta, le particolari discussioni e le citazioni di titoli e pagine dei libri. Ma desidererei che, nel giudicare il mio qualsiasi lavoro, si avesse presente, soprattutto, il capitolo della storia letteraria del De Sanctis sul *Furioso* (rischiato dai frammenti delle sue lezioni di Zurigo sulla poesia cavalleresca), che forma il punto di partenza di queste ulteriori indagini e conclusioni.

o gusto dell'opera d'arte, e l'intellettivo, che è il giudizio critico e storico, — differenza a torto contestata dai sensisti per un verso e dagli intellettualisti per l'altro, — spicca così netta che quasi sembra si divida spazialmente e si possa toccar con mano. Ricantare le ottave dell'Ariosto e riviverle, carezzandole con la fantasia e con la voce come in rapimento d'amore, è presto fatto e da tutti; ma dire donde venga il loro particolare incanto, cioè determinare il carattere dell'ispirazione che mosse l'Ariosto, il motivo poetico dominante, il peculiare affetto che in lui divenne poesia, è assunto assai diverso e di non piccola difficoltà.

La domanda ha assillato i critici dal tempo in cui la critica e storiografia letteraria acquistò singolare risalto ed energia, ossia dalle origini della estetica romantica, quando le opere d'arte furono investigate non più nelle loro parti sciolte dal nesso o negli esterni contorni, ma nel loro spirito animatore. Sebbene non è da credere che nei secoli precedenti ne mancasse proprio qualsiasi accenno, giacchè un incerto mormorio se ne percepisce perfino sotto i barocchi quesiti, se il *Furioso* fosse o no poema epico, e se fosse da reputare serio o giocoso. Ma, nell'ultimo secolo, se la proposero e la trattarono, o la toccarono, intelletti come Schiller e Goethe e Humboldt e Schelling e Hegel e Ranke e Gioberti e Quinet e De Sanctis, e altri moltissimi con loro e dopo di loro; e anche testè è stata ripresa con nuova lena in dissertazioni, memorie ed articoli, i più italiani, ma alcuni anche forestieri.

Nel corso di tutto questo lavoro critico, e per effetto dei nuovi concetti sull'arte che gli davano vigore, vennero lasciati cadere, come morte spoglie, molti dei problemi, o delle formole di problemi, sui quali si era discettato per l'innanzi: cioè non solo quelli che abbiamo mentovati, se il *Furioso* fosse epico o no, serio o burlesco, ma anche la sequela degli altri: se avesse unità d'azione e quale, se avesse protagonista o eroe, se gli episodi fossero legati all'azione, se serbasse il decoro e la storia, se porgesse 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 ne fosse vinto, e in che la vincesse o ne fosse vinto; e via discorrendo. Tutti costesti sono ormai problemi oltrepassati, perchè risolti nel solo modo che comportavano, cioè chiariti fallaci in quei loro termini teorici; ed oltrepassati non vuol già dire che non vi siano stati nel secolo decimonono, o non siano al presente, taluni che se li ripropongono e infelicamente li concludono in modo diverso. L'unità di azione del

Furioso è stata ancora investigata e determinata (dal Panizzi, per esempio, e dal Carducci); la immoralità, ancora biasimata (per es., dal Cantù); il libro dei debiti dell'Ariosto verso i predecessori, riaperto e caricato di tante e tante cifre al passivo che il bilancio finale di debiti e crediti segna un enorme spareggio (Rajna); il paragone con gli esemplari, istituito da capo, sotto nome di « storia evolutiva del romanzo cavalleresco », nella quale il *Furioso*, secondo alcuni, non rappresenterebbe l'apice ma piuttosto la deviazione e decadenza dall'ideale prototipo (di nuovo, Rajna), e, secondo altri, avrebbe infine dato forma perfetta all'« epica francese degli eroi germanici » (Morf); l'allegoria, riposta in un giudizio morale circa la vita italiana della Rinascenza, che si perdeva dietro l'amore come i cavalieri cristiani e saracini dietro Angelica (Canello). Ma oltrepassati essi sono, sia nella loro forma primitiva sia in queste più o meno ammodernate, per noi che ci rendiamo conto degli scambi ed errori estetici, dai quali derivano; e allo stesso modo oltrepassati debbono tenersi, insieme con essi, altri di più recente impronta, pei quali si assume (per dirne una) di studiare il *Furioso* nella sua « formazione », e per formazione s'intendono i presupposti letterari delle varie parti, a cominciare dal titolo; il che si fregia del nome di « studio scientifico », laddove è mera filologia inconcludente o mal concludente.

L'opera eseguita dalla moderna critica non si restringe allo sgombramento di codesti oziosi quesiti e indebite pretese, ma comprende anche una varia e profonda indagine della poesia ariostesca, della quale sono stati messi in luce, a volta a volta, tutti, si può dire, gli aspetti, e sono state ventilate tutte le soluzioni che si possono escogitare del problema circa il carattere che le è proprio. E par quasi che chi voglia ora formarsi un concetto sul proposito, debba solamente, dopo essersi reso esperto della relativa letteratura critica, scegliere, tra le varie soluzioni esistenti, quella che, confortata da più valide ragioni, si manifesti evidentemente superiore a tutte. Proporne un'altra affatto nuova sembra impossibile; e l'argomento, uno di quelli nei quali, come si suol dire, « non c'è speranza di trovare nulla di nuovo ».

E ciò è a un dipresso vero, ma solo « a un dipresso », perchè una non superficiale disamina che si eserciti su quelle varie soluzioni conduce alla conseguenza, che nessuna di esse regge nel modo in cui è presentata, ossia con le ragioni che la sussidiano. Sicchè converrà, pur non riuscendo a foggiarne altre che splendano di strabiliante novità, ripresentare in diverso modo alcuna delle già date

e ragionarla diversamente. Ma questa, se ben si rifletta, sarà poi nient'altro che una soluzione nuova, appunto perchè diversamente configurata e ragionata: di quella seria novità che è un passo innanzi sul già osservato ed acquisito, e non della novità stravagante che piace alla falsa originalità e alla sterile sottigliezza.

Infatti, le risposte alla domanda intorno al carattere della poesia ariostesca si raccolgono sotto due tipi fondamentali, dei quali più importante è il primo, sia perchè, come si vedrà, effettivamente prossimo al vero, sia perchè si afforza della somma autorità del De Sanctis. Prima del De Sanctis, è dato scorgerlo appena vagamente abbozzato nel giudizio del settecentesco Sulzer, e più distintamente in quello dell'estetico tedesco Vischer; dopo, fu ripetuto, prevalse e venne accettato, tra gli altri, dal Carducci. Secondo il De Sanctis e i suoi precursori e seguitori, l'Ariosto, nel *Furioso*, non ha alcun contenuto soggettivo da esprimere, nessun motivo sentimentale e passionale, nessuna idea fatta sentimento e passione, ma prosegue il solo fine dell'arte, canta per cantare, rappresenta per rappresentare, elabora la pura forma, soddisfa il semplice bisogno di attuare i suoi fantasmi.

Questa affermazione non è da intendere in senso generico, col prendere alla lettera le parole in cui si suol formulare, giacchè si potrebbe allora con facile ragionevolezza obiettare, che non l'Ariosto singolarmente, ma ogni artista, sol perchè artista, non ha mai altro fine che quello dell'arte, e canta sempre per cantare, e rappresenta per rappresentare, ed elabora la pura forma, e soddisfa il bisogno che prova di attuare i suoi fantasmi: guai all'artista, che abbia l'occhio ad altri fini, e si argomenti di addottrinare, di persuadere, di scuotere, di muovere, di far colpo ed effetto, o altro che sia, estraneo all'arte. La teoria dell'arte per l'arte, che molti avversano, non è, sotto quest'aspetto, punto contestabile, ma anzi indubitabile e addirittura ovvia. I critici, che assegnano quel fine come carattere della poesia ariostesca, intendono invece affermare, che l'autore del *Furioso* procedette in guisa propria e singolare, rispetto agli altri poeti; e il loro pensiero vengono poi più particolarmente determinando in due modi, alquanto diversi, che tutti e due si vedono per altro misti e confusi nelle pagine del De Sanctis. L'Ariosto avrebbe lasciato sfilare dentro di sè le romanzesche figure dei cavalieri e delle donne, e i racconti delle loro armi e audaci imprese, dei loro amori e cortesie, per unico diletto d'immaginazione. L'Ariosto avrebbe ritratto quel vario mondo umano senza interporre mai nulla tra sè e le cose, senza rispecchiare sè nelle cose, senza ricavare queste da sè stesso

ossia dal proprio sentire, e tenuto metodo prettamente osservatore ed oggettivo. Ora, nel primo modo, cioè se l'opera dell'Ariosto si risolvesse davvero in un trastullo dell'immaginazione, egli si sarebbe bensì dilettrato in qualcosa di gradevole per lui e forse per altri, ma non sarebbe stato poeta, il « divino Ariosto », perchè il diletto dell'immaginazione appartiene all'ordine di atti pratici, che si chiamano del giuoco o del trattenimento. E non solo diverso dal creare proprio del poeta, ma anche contraddittorio con esso — e contraddittorio in genere con ogni forma di produzione spirituale — è ciò che gli viene attribuito nel secondo modo, con la lode della perfetta oggettività: come se esistano cose fuori dello spirito, e si possa prenderle nella loro supposta oggettività ed eternità e metterle in carta o in tela. La teoria dell'arte per l'arte, interpretata come teoria del mero diletto dell'immaginazione o della indifferente riproduzione oggettiva delle cose, merita di essere fermamente respinta, perchè contrasta e contraddice alla natura dell'arte e dello spirito in universale. Tutt'al più, questi due paradigmi, — di arte della mera immaginazione, e di arte dell'estrinseca oggettività, — potrebbero valere a designare due deficienze e brutture artistiche, l'arte futile e l'arte materiale, cioè, in entrambi i casi, la non-arte; e similmente la teoria dell'arte per l'arte sarebbe, in quei casi, definizione di una o più forme di perversimenti artistici.

Per la logica impossibilità di negare nell'Ariosto qualsiasi contenuto e insieme gustarlo e acclamarlo poeta, — impossibilità che si avvertiva più o meno oscuramente, pur senza scoprirla e mostrarla come sopra si è fatto, — è accaduto che non solo altri critici, ma quegli stessi che, come il De Sanctis, lo avevano descritto poeta di pura immaginazione o di pura oggettività, sono stati tratti a riconoscergli un contenuto, e talora parecchi contenuti, l'uno dopo dell'altro o alla rinfusa. Uno di tali contenuti, e forse il più generalmente ammesso, è, senza dubbio, la dissoluzione del mondo cavalleresco, dall'Ariosto operata mercè l'ironia: posizione storica che gli fu conferita dallo Hegel e che il De Sanctis illustrò ampiamente. Ma che cosa si vuol significare col dire che l'Ariosto esprime la dissoluzione del mondo cavalleresco? Non certo semplicemente che da quel poema si traggano documenti circa il tramonto degli ideali cavallereschi, perchè, vero o no che ciò sia, concerne non già la concreta forma artistica, ma l'astratta materia di esso, considerata e trattata come fonte documentaria di storia. E nemmeno che esso sia guidato da un concetto polemico contro gl'ideali cavallereschi e a favore di nuovi ideali, perchè la polemica e la critica, la ne-

gazione e l'affermazione, non sono arte. Si vorrà dire dunque (sebene i sostenitori di quella interpretazione la intendano sovente nell'uno o nell'altro di quei significati «stranei all'arte»), che l'Ariosto era animato da un suo proprio e reale sentimento verso gl'ideali e la vita cavalleresca, e che tale sentimento offerse il motivo lirico al suo poema. Motivo che è stato variamente disputato nei particolari, alcuni determinandolo come avversione, altri come un misto di avversione e di amore, altri come ammirazione e compiacimento; ma che, prima che si entri in tale investigazione ulteriore, è da vedere se sussista, ossia se l'Ariosto veramente investa con un suo affetto — quale che sia, di prevalente avversione o prevalente inclinazione o prevalente alternazione delle due, — la materia cavalleresca, rendendola seria e commossa della serietà e commozione di quell'affetto. E ciò non sussiste punto; giacchè quel che tutti sentono e vedono nella trattazione ariostesca della cavalleria è invece una sorta di distacco e superiorità, onde egli non s'impegna mai a fondo nell'ammirazione o nello scherno o nel dissidio passionale tra l'una e l'altro; e questa impressione che lasciano i suoi racconti di assedi e combattimenti, di duelli e prodezze, ha pórtó l'appiccó alle mentovate opposte teorie del suo fare oggettivo e del suo coltivare un semplice spasso dell'immaginazione. Se davvero l'Ariosto avesse, come si asserisce, mirato a un'esaltazione o semiesaltazione o a un ironizzamento della cavalleria, avrebbe chiaramente fallito il segno: fallimento, che sarebbe poi il fallimento dell'arte sua.

Quel che si è osservato pel contenuto cavalleresco, è da ripetere per tutti gli altri contenuti che sono stati a volta a volta proposti, ciascuno o tutti insieme, come il dominante e proprio; dei quali (trascurando i meno verisimili, poichè qui non raccogliamo minuzie curiose di critica ariostesca, ma riassumiamo le linee essenziali di questa critica nell'intento di venirle poi incidendo più profonde e sicure), l'altro da mentovare, subito appresso l'idealità o l'antidealità cavalleresca, è la filosofia della vita, la saggezza, di cui l'Ariosto si sarebbe fatto somministratore e consigliere. Saggezza che abbraccerebbe l'amore, l'amicizia, la politica, la religione, la vita privata e la pubblica, e che sarebbe governata da grande temperanza e buon senso, nobile senza fanatismo, coraggiosa e paziente, dignitosa e modesta. Che queste cose siano nel *Furioso*, come c'è la rappresentazione delle cose cavalleresche, si concede; ma ci sono press'a poco nello stesso modo, cioè con quel non equivoco accento di distacco e distanziamento, che pone, senz'altro, divario grande tra l'Ariosto e i veri poeti della saggezza, quali furono, per esempio,

il Manzoni e il Goethe. Il qual ultimo, nei bei versi (del *Tasso*) in elogio dell'Ariosto, — che avrebbe avvolto nella veste della favola quanto può rendere l'uomo onorato e caro, e mostrato l'esperienza, l'intelligenza, il gusto, il puro senso pel bene, quasi personaggi vivi, coronati di rose, aleggiati da un magico giuoco di Amorini, — trasfigurerò alquanto il suo elogiato, avvicinandolo a sè stesso: quantunque, come si vede dalle immagini alle quali ricorse, non gli sfuggisse che quella saggezza era, nell'amabile cantore del *Furioso*, coperta e come soffocata sotto un nembo di variopinti fiori.

Dunque, le due soluzioni principali finora date del problema critico ariostesco, le due sole che sembrano escogitabili, — che il *Furioso* non abbia nessun contenuto; che abbia questo o quel contenuto, — trovano ciascuna i propri sussidi e argomenti nell'altra: il che importa che si confutano a vicenda. E poichè è impossibile che nell'Ariosto non sia alcun contenuto, e d'altra parte tutti quelli ai quali si è dapprima rivolta l'attenzione (pregio o spregio della cavalleria, saggezza della vita) si provano insussistenti, è chiaro che altra via di uscita non v'ha che ricercare un altro contenuto, ed un contenuto tale, che dia come la realtà di quanto è stato simboleggiato nelle improprie formole della « mera immaginazione », della « indifferente oggettività », e del « puro fine dell'arte ».

II.

LA VITA DEGLI AFFETTI NELL'ARIOSTO, E IL CUORE DEL SUO CUORE.

Ebbe l'Ariosto una vita di affetti ordinari, che ci è resa presente non tanto dai ragguagli dei biografi suoi contemporanei e dai documenti venuti fuori più tardi, quanto dalle sue stesse parole, perchè assai a lui piacque, se non proprio confessarsi, sfogarsi. E tutti sanno che egli era privo di profonde passioni intellettuali, religiose e politiche, sciolto dall'ambizione delle ricchezze e degli onori, semplice e frugale nel costume, bramoso di pace e tranquillità e libertà — per seguire le sue fantasie e addirsi agli studi dilette; e che di rado e per brevi tratti gli fu dato vivere a suo modo, perchè la necessità dapprima di provvedere ai minori fratelli e alle sorelle e alla madre, rimastigli sulle spalle, e poi l'altra di procurarsi un pane per sè stesso, lo costrinsero alle fatiche e ai fastidii delle corti. Amorevole nell'adempimento dei doveri familiari, di grande pro-