

esso appartenga agli anni giovanili dell'Ariosto, precedendo la composizione del *Furioso*, o che (com'è più probabile) sia un tentativo posteriore al compimento e alla prima edizione di questo. C'è, in quel frammento, grande limpidezza e fluidità narrativa; ma s'intende che, se il poeta fosse andato innanzi così, sarebbe stato nient'altro che un elegante cantastorie; e cantastorie egli non era e non voleva essere, e perciò intermise l'opera iniziata. E se avesse versificato i suoi scherzi sulle cose sacre, sarebbe riuscito un arciere di motti arguti, un congegnatore di sorprese burlesche, che avrebbe fatto ridere su frati e santi; e l'Ariosto sdegnava questo mestiere, egli di cui si ricordano grandiose distrazioni ma non motti nè lazzi, troppo sognatore, troppo fine artista da compiacersi di consimili effetti.

A ridurre le dilette storie cavalleresche e gli scherzi capricciosi a poesia, e la piccola poesia erotica o narrante e ragionante a più complessa poesia, a far compiere il passaggio e l'ascesa dalle opere minori alla veramente maggiore, a mediare l'immediato, operò il sentimento dell'Armonia, trasformando quei vari ordini di sentimenti nel modo che ci facciamo a considerare.

V.

L'ATTUAZIONE DELL'ARMONIA.

Il primo cangiamento ch'essi soffersero non appena vennero toccati dall'Armonia che cantava in fondo al petto del loro poeta, si manifestò nella perdita della loro autonomia, nella sottomissione a un unico signore, nella discesa da tutto a parte, da motivi ad occasioni, da fini a strumenti, nel morire di essi tutti a beneficio di una nuova vita.

La forza magica, che compiva questo prodigio, era il tono della espressione, quel tono disinvolto, lieve, trasmutabile in mille guise e sempre grazioso, che i vecchi critici chiamavano « aria confidenziale » ed enumeravano tra le altre « proprietà » dello « stile » ariostesco, ed in cui non solo consiste intero lo stile, ma, poichè lo stile non è altro che l'espressione del poeta e la sua anima stessa, consisteva tutto intero l'Ariosto, col suo cantare armonioso.

Palpabile è questa opera di svalutazione e distruzione, eseguita dal tono espressivo, nei proemii dei singoli canti, nelle digressioni ragionanti, nelle osservazioni intercalate, nelle riprese, nei vocaboli adoperati, nel fraseggiare e nel periodare, e soprattutto nei frequenti

‘paragoni che formano quadri e non rinforzano la commozione ma la divagano, e nelle interruzioni dei racconti talvolta nel punto loro più drammatico, con gli agili passaggi ad altri racconti di diversa e sovente opposta natura. E nondimeno ciò che vi ha di palpabile, di rettoricamente isolabile e analizzabile, è solo piccola parte del tutto, dell’impalpabile, che scorre come sottile fluido, e, anima qual’è, si sente con l’anima e non si afferra con le mani, sia pure armate di scolastiche pinzette.

E questo tono è altresì la tante volte notata e denominata, e non mai bene determinata ironia ariostesca; non bene determinata perchè si è soluto riparla in una sorta di scherzo o di scherno, simile o coincidente con quello che l’Ariosto usava talvolta nel contemplare le figure e le avventure cavalleresche; e così è stata, al tempo stesso, ristretta e materializzata. Ma ciò che non bisogna perdere di vista è, che quell’ironia non colpisce già un ordine di sentimenti, per esempio i cavallereschi o i religiosi, e risparmia altri, ma li avvolge tutti, e perciò non è futile scherzo, ma qualcosa di assai più alto, qualcosa di schiettamente artistico e poetico, la vittoria del sentimento dominante sugli altri tutti.

Tutti i sentimenti, i sublimi e gli scherzosi, i teneri e i forti, le effusioni del cuore e le escogitazioni dell’intelletto, i ragionamenti d’amore e i cataloghi encomiastici di nomi, le rappresentazioni di battaglie e i moti della comicità, tutti sono alla pari abbassati dall’ironia ed elevati in lei. Sopra l’eguale caduta di tutti, s’innalza la meraviglia dell’ottava ariostesca, che è cosa che vive per sè: un’ottava che non sarebbe sufficientemente qualificata col dirla sorridente, salvo che il sorriso non s’intenda nel senso ideale, appunto come manifestazione di vita libera ed armonica, energica ed equilibrata, battente nelle vene ricche di buon sangue e pacata in questo battito incessante. Quelle ottave hanno la corporeità ora di floride giovinette ora di efebi ben formati, sciolte le membra nell’esercizio dei muscoli, e che non si affannano a dar prova della loro destrezza, perchè essa si rivela in ogni loro atteggiamento e gesto. — Olimpia, dopo tante traversie, dopo lungo e tempestoso viaggio per mare, approda col suo amante in un’isola selvaggia e deserta:

Il travaglio del mare e la paura,
che tenuta alcun di l’aveano desta;
il ritrovarsi al lito ora sicura,
lontana da rumor, ne la foresta;

e che nessun pensier, nessuna cura,
poi che 'l suo amante ha seco, la molesta;
fùr cagion ch'ebbe Olimpia sì gran sonno,
che gli orsi e i ghiri aver maggior nol ponno.

C'è qui la completa analisi delle cagioni del gran sonno in cui cade Olimpia, precisamente dette; ma tutto ciò è chiaramente secondario innanzi al sentimento intimo che esprime l'ottava, la quale sembra piacersi di sè stessa, e si piace in effetto della risoluzione di un moto, di un divenire, che giunge al suo compimento. — Bradamante e Marfisa, congiunte, inseguono indarno; per dargli morte, re Agramante:

Come due belle e generose parde
che fuor del lascio sien di pari uscite,
poscia ch'i cervi o le capre gagliarde
indarno aver si veggano seguite,
vergognandosi quasi che fùr tarde,
sdegnose se ne tornano e pentite;
così tornàr le due donzelle, quando
videro il Pagan salvo, sospirando.

Stesso processo, stesso risultamento. Ma lo stesso processo e risultamento si osserva dove addirittura non c'è nulla che paia avere intrinseco interesse nella materia, ossia c'è solo un concetto convenzionale e una frase complimentosa per omaggio cortigiano o per attestato di stima ed amicizia. Dire di una bella dama: « Sembra in ogni suo atto una Dea scesa dal cielo » è detto non peregrino; ma dall'Ariosto girato e ritmato in modo che si assiste al manifestarsi della Dea nell'incenso maestoso e allo stupore e al chinarsi devoto delle astanti, allo svolgimento di un piccolo dramma:

Julia Gonzaga, che dovunque il piede
volge e dovunque i sereni occhi gira,
non pur ogn'altra di beltà le cede,
ma, come scesa dal ciel Dea, l'ammira...

Snocciolare una filza di nudi nomi per ricordo elogiativo, e variarne appena alcuno con un povero gioco di parole, è per sè cosa ancor meno peregrina; ma l'Ariosto dispone i nomi dei pittori contemporanei come sopra un Parnaso, elevando tra essi il maggiore, e ciascuno di quei nudi nomi risuona in modo (per magistero degli accenti molteplici che sono nel verso), che par si animi e sia pieno di senso:

E quei che fùro a' nostri dì, o sono ora,
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
Iuo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora,
Michel, più che mortale, Angel divino...

Le « sentenze » dell'Ariosto furono giudicate dal De Sanctis « luoghi comuni », e « non osservazioni profonde e originali », e da altri « banali » e per giunta « contraddittorie ». Ma sono sentenze dell'Ariosto, e innanzi ad esse non si medita, ma si canta:

Oh gran contrasto in giovenil pensiero,
desir di laude, ed impeto d'Amore!
Nè, chi più vaglia, ancor si trova il vero,
che resta or questo or quel superiore...

Si direbbe, l'ironia dell'Ariosto, simile all'occhio di Dio che guarda il moversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male, nel grandissimo e nel piccolissimo, nell'uomo e nel granello di sabbia, perchè tutta l'ha fatta lui, e non cogliendo in essa che il moto stesso, l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia. Con che, dalla comune accezione della parola « ironia », si è compiuto il passaggio al significato metafisico che questa ebbe presso i fichtiani e i romantici, con la cui teoria spiegheremmo volentieri la natura dell'ispirazione ariostesca, se, presso quei pensatori e letterati, l'ironia non fosse stata poi confusa col cosiddetto umorismo e con la bizzarria e stravaganza, ossia con fatti extraestetici, e contaminatori e dissolvitori dell'arte; laddove la nostra, meno gonfia e pretensiosa, si tiene rigorosamente nei confini dell'arte, come nei confini dell'arte si tenne l'Ariosto, che non trascorse mai nell'umoristico e nel bislacco, indizio di debolezza, e ironizzò da artista, sicuro della propria forza. E, per avventura, questa è la ragione, o una delle ragioni, per le quali l'Ariosto non andò a grado agli scapigliati romantici, disposti a preferirgli il Rabelais, e, finanche, Carlo Gozzi.

Fiaccare tutti gli ordini di sentimenti, adeguarli tutti in questo abbassamento, privare gli esseri della loro autonomia, esanimarli della loro particolare e propria anima, vale convertire il mondo dello spirito in mondo della natura: un mondo irreali, che non esiste se non in questa conversione che noi stessi ne facciamo. E, per certi rispetti, natura diventa tutto il mondo per l'Ariosto, superficie disegnata e colorata, splendente ma senza sostanza. Donde anche il suo vedere gli oggetti in ogni loro tratto, come naturalista che osservi minuzioso e descriva, senza appagarsi del tratto

unico che solo rilevano e segnano altri geni d'artisti, senza impazienze passionali e conseguenti sprezzature. Può sembrare che la figura di san Giovanni sia ritratta, al modo in cui è ritratta, per celia:

che 'l manto ha rosso e bianca la gonnella,
che l'un può al latte, l'altro al minio opporre;
i crini ha bianchi e bianca la mascella
di folta barba ch'al petto discorre...

Ma, in fondo, con lo stesso metodo viene ritratta la bellezza di Olimpia, obliando la castità della donna che sarebbe parsa richiedere altra sorta di figurazioni o piuttosto di velamenti:

Le bellezze d'Olimpia eran di quelle
che son più rare; e non la fronte sola,
gli occhi, e le guancie, e le chiome avea belle,
la bocca, il naso, gli omeri e la gola...

E con lo stesso metodo perfino Medoro, il cui cuore devoto ed ardito, il cui giovanile eroismo, sarebbe parso a sua volta richiedere uno sguardo meno curioso della sua freschezza di adolescente:

Medoro avea la guancia colorita,
e bianca e grata ne la età novella...

Le moltissime similitudini dei personaggi, e delle situazioni in cui si ritrovano, con spettacoli offerti dalla vita delle bestie o da fenomeni della natura, sono anch'esse la parte quasi afferrabile e palpabile di questa conversione del mondo umano in mondo della natura. Non ne faremo la statistica, perchè la fece già, con irritante pazienza, un filologo tedesco in un grosso fascicolo, che fa passar la voglia d'indugiarsi anche per un momento sulle similitudini, paragoni e metafore ariostesche.

Questo apparente naturalizzamento, questo oggettivismo del quale abbiamo insieme mostrato la profonda soggettività, ha indotto alla fallace affermazione, che conosciamo, circa l'indifferenza e la freddezza osservatrice, tutta versata nelle cose, che sarebbe la forma dell'Ariosto. Al quale è stato dato compagno, per questa parte, il contemporaneo Machiavelli, che investigò con occhio sagace la storia e la politica, descrivendone, per quel che si dice, l'andare e formolandone le leggi ed esprimendole nella sua prosa con analoga inesorabile oggettività, con scientifica freddezza. In certo senso, ma in un senso assai lontano, è vero che entrambi, in diverso campo e per diversi fini, distrussero un anteriore contenuto spirituale (il

Machiavelli, la concezione religiosa medievale della storia e della politica), e naturalizzarono. Ma nient'altro che un detto brillante o immaginoso è da tenere quel giudizio sul Machiavelli, il quale, pensatore, elaborava i fatti e li schiariva con nuovo vigoroso pensiero, e, scrittore, esprimeva nell'apparente freddezza la sua passione severa; e, similmente, nient'altro che metafora è da considerare quella caratteristica dell'Ariosto, naturalista ed oggettivo, perchè l'Ariosto naturalizzava per ispiritualizzare in nuova guisa, creando spirituali forme di Armonia.

In opposto verso, e in conseguenza di quanto siamo venuti dimostrando, convicne abbandonare le lodi che si sono date all'Ariosto, ora per la sua « epicità », per l'epica nobiltà e decoro, che in lui tanto esaltava il Galilei, ora per la forza e la coerenza che si ammirerebbero nei caratteri dei suoi personaggi, secondo l'avviso di critici vecchi e anche nuovi, e anzi recenti. Come mai potrebbe essere, nel *Furioso*, epicità, quando nel suo autore non solo mancavano i sentimenti etici dell'epos, ma quel poco, che si può alquanto sottilmente sostenere che pur ne possedesse in retaggio, veniva con tutto il resto disciolto nell'armonia ed ironia? E come mai potrebbero essere nel poema caratteri veri e propri, se i caratteri dei personaggi non sono altro, in arte, che le note stesse, varie, diverse e contrastanti, dell'anima del poeta, le quali s'incorporano in creature che sembrano bensì vivere di vita propria e particolare, e vivono invece tutte della stessa vita, variamente distribuita, scintille dello stesso fuoco centrale? Pessimo pregiudizio critico è quello che reputa che i caratteri vivano per sè, e quasi quasi che possano continuare la loro vita fuori delle opere d'arte di cui sono parti e nelle quali non sono punto dissimili, nè dissociabili, dalle strofe, dai versi e dalle parole. Nel *Furioso*, non essendovi libera energia di sentimenti passionali, non vi sono caratteri ma figure, disegnate bensì e dipinte, ma senza rilievo e rotondità, e con tratti piuttosto generici e tipici che individuali. I cavalieri si somigliano e confondono tra loro, differenziati per bontà e malvagità, per maggiore gentilezza e maggiore rudezza, o per attributi estrinseci ed accidentali, e spesso per i soli nomi; le donne, allo stesso modo, come amorose o perfide, virtuose e contente di un solo amore o dissolute e perverse, e spesso per le avventure diverse in cui capitano e pei nomi che le fregiano. Il medesimo è per le fisionomie dei racconti e delle descrizioni (tipica e non individuale, o poco individuale, è la pazzia di Orlando, alla quale solo per compiacimento rettorico si è potuto avvicinare quella di Lear), e per le fisionomie degli og-

getti, paesaggi, palazzi, giardini, e ogni altra cosa. Perfino sulla coerenza dei caratteri, grossamente intesa, come ubbidienza a un disegno tipico, ci sarebbe da fare, e a ragione sono state fatte, riserve, perchè i personaggi dell'Ariosto si prendono molte libertà verso sè stessi, secondo i casi nei quali incorrono, o piuttosto, secondo i servizi che loro richiede l'autore.

Tali avvertenze si provano indispensabili, perchè il presupposto dei caratteri oggettivamente rilevati e coerenti, se dà luogo a lode da parte di coloro che li scoprono presso l'Ariosto, dà luogo invece a tacce, del pari infondate, da parte degli altri che ve li cercano e non ve li trovano. Così il De Sanctis abbassò una volta le creature femminili dell'Ariosto a paragone di quelle di Dante e dello Shakespeare e del Goethe: paragone impossibile, perchè Angelica, Olimpia ed Isabella non posseggono certamente l'intensità passionale di Francesca, Desdemona e Margherita, ma nemmeno queste posseggono le armoniose ottave nelle quali le altre si stendono e si cullano ed effettivamente consistono; e, quel che val meglio, nè le une nè le altre soffrono delle correlative mancanze, che sono mancanze al lume di un pregiudizio critico, ma non reali privazioni e contraddizioni poetiche in sè stesse. Anche il De Sanctis ebbe ad accusare, quasi difetto e privazione, nell'Ariosto la mancanza del sentimento della natura; ma il cosiddetto sentimento della natura (come, del resto, egli medesimo, il grande maestro, insegnava) non dipende dalla natura, sibbene dagli atteggiamenti dello spirito umano, dai sensi di conforto, di malinconia o di religioso terrore, che l'uomo infonde a volte nella natura, ritrovandoveli dopo averveli posti; e questi atteggiamenti erano esclusi, nella loro particolarità, dall'atteggiamento fondamentale dell'Ariosto, e se qualche accenno se ne fosse introdotto per caso nel poema, qualche nota sentimentale vi fosse risonata, subito se ne avvertirebbe lo stridore e la sconvenienza. Al Lessing, altro oggettivista della critica, parve errato ed eccedente i confini della poesia il ritratto delle bellezze di Alcina: al che il De Sanctis rispondeva che la materialità, biasimata dal Lessing, era, in quella descrizione, il segreto della poeticità, perchè la bellezza di Alcina maga, consistendo in un rivestimento fittizio, voleva descrizione materiale. Censura ingiusta, e risposta assai ingegnosa bensì, ma non forse altrettanto vera, perchè si è già visto che l'Ariosto, con quel metodo, descriveva sempre, le bellezze schiette come le finte, le Olimpie come le Alcine; e la risposta genuina sembra la già data, che invano si cercherebbero nell'Ariosto tratti energici, fisionomie vive ottenute con due pannel-

late, cose che presuppongono un modo di sentire che egli non possedeva e, in ogni caso, reprimeva. Gli occhi « ridenti e fuggitivi », che sono tutta Silvia, « *le doux sourire amoureux et souffrant* », che sono tutta la spirituale amica della *Maison du berger*, appartengono non all'Ariosto, ma al Leopardi e al De Vigny.

Vi ha due modi nei quali non bisogna leggere il *Furioso*: il primo è quello con cui si legge un libro euritmico di alto soffio morale, come i *Promessi sposi*, seguendo cioè nelle varie parti il processo di un serio affetto umano, che in tutte le parti, anche nelle più piccole, circola e tutte le configura e le determina; e il secondo, quello che si adotta per opere come, per esempio, il *Faust*, nelle quali la composizione generale, più o meno guidata da concetti della mente, non coincide del tutto con l'ispirazione poetica delle singole parti e nelle quali conviene discernere parti poetiche e parti impoetiche, e il lettore, di spirito poetico dotato, trascura le une per godere le altre. Nel *Furioso*, non c'è, o assai lievemente (ossia nella misura della imperfezione di ogni più perfetta opera umana) la inegualità di questa seconda sorta di opere, e c'è invece l'egualità delle prime; ma vi manca la particolare forma di serietà passionale, che è nel tutto delle prime e nelle sparse parti delle seconde. Si deve perciò leggere in un terzo modo, che è quello di seguire, oltre la materialità dei racconti e delle descrizioni, un contenuto che è sempre il medesimo e si attua in forme sempre nuove e ci attrae con la magia di questa, insieme, medesimezza ed inesauribile varietà di apparenze.

Come si vede, anche con ciò si viene ad accogliere, rettificandolo, un giudizio comune sul *Furioso*, che si può dire prese ad accompagnarlo da quando comparve al mondo: il giudizio che sia opera priva di serietà, leggiera, burlesca, piacevole, frivola. « *Ludicro more* » lo diceva composto il cardinal Sadoletto nel privilegio che stese in nome di Leone X per la edizione del 1516, sebbene soggiungesse, forse traducendo la dichiarazione del poeta stesso, « *longo tamen studio et cogitatione, multisque vigiliis confectum* ». E Bernardo Tasso e il Trissino e lo Speroni, e altrettali gravi e pedanteschi personaggi non omisero di biasimare l'Ariosto per avere rivolto al solo fine del diletto il suo poema. E semplice raccolta di *fables comiques* lo giudicava il Boileau, e « poema a semplice fine di diletto, non guidato dalla ragione » lo diceva il Sulzer; e anche oggi, in molti manuali scolastici, s'incontrano esposti come in bilancio attivo e passivo i pregi e i difetti di esso, e tra i primi la perfezione dell'ottava, la vivacità delle narrazioni, la spigliatezza,

e tra i secondi, la mancanza di sentimento profondo, la luce che splende e non riscalda, l'inerzia in cui lascia il cuore. Giudizio che si accoglie e rettifica con l'osservare semplicemente che i così giudicanti vedono e notano bene tutto ciò che è a livello dei loro occhi, ma non levano gli occhi a ciò che è più in alto delle loro teste, e che è la virtù principale, onde la frivolezza dell'Ariosto si svela profonda serietà di una specie rara, profonda commozione del cuore, ma di un cuore gentile e squisito e alquanto appartato dalle commozioni di ciò che solitamente si considera vita e realtà.

Appartato, ma non separato, non alieno, non indifferente: al qual proposito giova, ripigliando e svolgendo l'analisi iniziata, mettere in guardia contro un facile fraintendimento della « distruzione », di cui abbiamo discorso, operata dal tono e dall'ironia ariostesca, quasi totale distruzione ed annientamento, laddove si deve intendere di una distruzione nel senso filosofico della parola, e che è insieme conservazione. Se altrimenti fosse, che cosa starebbe a fare quella varia materia o contenuto affettivo, da noi passato a rassegna, nel poema? Stanno forse gli astri in cielo (interrogherebbe sarcastico don Ferrante), come capocchie di spille ficate in un cuscinetto? Dalla totale indifferenza del sentimento, dall'assenza del contenuto, nasce la rettorica altrui e non la poesia ariostesca: il belletto sul cadavere, e non la rosea nube che cinge e adorna il vivente. Nasce la versificazione molle ed estrinsecamente musicale dell'*Adone*, e non l'ottava del *Furioso*; nascono, per citare ancora una volta l'ariostofilo Giraldi Cinzio (che ammoniva a non confondere la « facilità » del *Furioso* con le rime « di dolce suono e di nessun sentimento »), le « ottocento stanze » che il Giraldi ebbe una volta a leggere di uno dei compositori del suo tempo, « le quali pareano accolte fatte tra i fioriti giardini della poesia, tanto elle erano di stanza in stanza piene di vaghezza, ma, giunte in uno, eran così vane, che pareano, quanto al senso, esser nate nel terreno della fanciullezza », perchè il loro autore era stato « solo intento al diletto che nasce dallo splendore e dalla scelta delle voci, e aveva in tutto lasciato la dignità e il giovamento, che vien dalla sentenza ».

Se l'Ariosto, nell'atto del comporre, non si fosse appassionato nel vario modo che si è descritto per le varie materie che entravano nel suo poema, gli sarebbero mancati l'impeto, il brio, i pensieri, gli accenti, da moderare e temperare nella disposizione armonica dell'anima. Avrebbe poetato a freddo, e a freddo non si riesce a poetare mai. Tale fu il caso, per quel che mi sembra, dei *Cinque canti*, che egli escluse dal *Furioso* e sostituì, nei quali i segni della

sua mano si ricorgono dappertutto nella sapienza delle descrizioni evidenti e dei trapassi, come ci sono tutti gli elementi del suo solito mondo, racconti di guerre, avventure cavalleresche, novelle di amore (l'amore di Penticone per la moglie di Ottone, e quello di Astolfo per la moglie di Gismondo), novelle satiriche (la fondazione della città di Medea, con la legge sessuale che costei le impose), stupefacenti immaginazioni (i cavalieri prigionieri nel corpo della balena, nel quale hanno camera da letto e cucina e tinello), e copiose considerazioni morali e politiche (sulla gelosia, sull'ambizione, contro i cattivi signori, contro le milizie mercenarie); e nondimeno si sente che l'Ariosto li scrisse in un momento poco felice, riluttante o avversa Minerva, e non vi prese bastevole interessamento e non ne ebbe il necessario calore. E nel *Furioso* stesso non c'è qualche parte in cui il poema langue? Parrebbe di sì, non già nei quaranta canti della prima edizione, che germinarono nella sua dodicenne primavera poetica, ma nelle parti aggiunte, tutte (come si potrebbe dimostrare) dal più al meno alquanto intellettualistiche di origine, e che perciò (tranne l'episodio di Olimpia) non sono tra le più lette e le più popolari; e intellettualistica più di tutte è la lunga ritardazione introdotta sulla fine del poema, il doppio fidanzamento di Bradamante e la gara di cortesia tra Leone e Ruggiero, dove il tono si fa in parecchi tratti addirittura pedestre. Vero è che i filologi, datisi alla critica d'arte, hanno, proprio in queste parti languide, e soprattutto nei *Cinque canti*, in questo Ariosto disorientato e stonato, riconosciuto un Ariosto progrediente, e che si faceva « serio », e dava la mano, nientemeno, a Torquato Tasso.

Il processo della « distruzione », eseguita della materia, si potrebbe forse rendere chiaro a chi non gusta le formole filosofiche o le trova troppo difficili, mercè il paragone con ciò che nella tecnica della pittura si chiama « distruggere un colore », che non vuol dire già cancellarlo, ma smorzarlo di tono. In siffatto eguale smorzamento, i sentimenti tutti, che entrano a formare la trama del poema, serbano non solo la loro propria fisonomia, ma le reciproche proporzioni e rapporti; sicchè essi vengono bensì, nei « vetri trasparenti e tersi » e nelle « acque nitide e tranquille » delle ottave, deboli alla vista come « perle in bianca fronte », ma varii quali erano, e più o meno forti secondo la maggiore o minore forza che avevano nell'animo del poeta. Il comico, abbassato e rialzato insieme, rimane pur comico, il sublime sublime, il voluttuoso voluttuoso, il riflessivo riflessivo, e via discorrendo. E accade talvolta di giungere sino al limite, oltrepassando il quale l'Ariosto

uscirebbe dal suo tono, ma dal quale non esce mai, perchè sempre, appressatosi al limite, lo rispetta. Ognuno conosce a mente i tratti e le parole più commosse che sono nel *Furioso*: Medoro che, attorniato dai sopraggiunti nemici, s'aggira come un toro, facendosi schermo degli alberi e non abbandonando mai il corpo del suo signore, e Zerbino che, sul punto di ammazzarlo, guardandolo nel bel volto, si sente compenetrare da pietà e si arresta; Zerbino che nel morire si dispera di lasciare sola, preda ad uomini ignoti, la sua Isabella, che si scioglie in lacrime ed esce in dolci parole di eterna fedeltà; Fiordiligi, che riceve l'annuncio o piuttosto indovina la morte del suo sposo.... Sempre, nel ridire questi e altrettali versi, la gola si stringe e un non so che viene sugli occhi. Ecco Fiordiligi, che ha il brivido del presentimento:

E questa novità d'aver timore
le fa tremar di doppia tema il core.

Giunge la notizia ferale: Astolfo e Sansonetto, i due amici che si trovano nel luogo dov'ella è rimasta, gliela nascondono per qualche ora, e poi si risolvono a recarsi da lei per prepararla alla sventura che l'ha colpita:

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 più vivo...

Un altro momento dello stesso racconto, in cui il dolore pare ri-pigliare forza e crescere su sè stesso, è quello in cui entra, atteso, Orlando, nel tempio dove si celebrano i funerali di Brandimarte: Orlando, l'amico, il compagno, il testimone di quella morte:

Levossi, al ritornar del Paladino,
maggior il grido e raddoppiossi il pianto...

Innanzi a figure e parole come queste, il De Sanctis soleva dire ai suoi scolari, esponendo loro il *Furioso*: « Vedete quanto cuore aveva l'Ariosto! ». Ma ribadiva anche per esse la verità: che « l'Ariosto non porta mai le situazioni sino allo strazio », vietatogli dal tono del suo canto; e mostrava come, per contenere lo strazio pronto a prorompere, adoperasse ora interruzioni, ora similitudini leggiadre, ora riflessioni, ora stilizzamenti. Sono critici troppo esigenti, ossia che chiedono il troppo e l'indebito, coloro che, per esempio, prendono scandalo delle ottave sul nome « Isabella » (designato da

Dio ad adornare d'allora in poi le più belle, gentili, cortesi, sagge e caste donne: che è un omaggio alla marchesana di Mantova, Isabella d'Este), con le quali si chiude il racconto del sacrificio che Isabella fa della sua vita per serbar fede a Zerbino; e non intendono che quelle ottave e il *Proficiscere* che le precede (« Vattene in pace, alma beata... »), e il racconto stesso della briaca bestialità di Rodomonte, e, prima di ciò, la scena semicomica del santo romito che siede al governo della onestà di Isabella « qual pratico nauta », e volentieri « di spirital cibo apparecchia Tosto una mensa sontuosa e lauta », e che Rodomonte prende pel collo e lancia nel mare tre miglia discosto, sono tutte rappresentazioni e parole intonate a produrre l'effetto di fare morire Isabella senza rovesciare il *Furioso* nella tragedia con la correlativa catarsi tragica: il *Furioso*, che ha la generale e perpetua catarsi armonica, ormai da noi a sufficienza chiarita.

Appunto l'operare della materia sentimentale e passionale, nonostante e attraverso il superamento che se ne compie, il vario colorito che da quella proviene al poema, il carattere di umanità che gli conferisce, ci aveva consigliati a dichiarare, a capo della nostra analisi, che, nel definire l'Ariosto poeta dell'Armonia, intendevamo solo additare dove batte l'accento dell'opera sua, ma che egli è poeta dell'Armonia e insieme di altro, dell'Armonia che si svolge in un mondo particolare di sentimenti, e, insomma, che l'armonia, dall'Ariosto attuata, non è l'Armonia in genere, ma è un'armonia affatto ariostesca.

VI.

DISSOCIAZIONI STORICHE.

Si può, da queste ultime parole, pensare quale conto facciamo dei raffronti e giudizi comparativi istituiti dell'Ariosto col Pulci e col Boiardo, e magari col Cieco da Ferrara e con tutti gli altri poeti cavallereschi italiani: raffronti e giudizi, allargati talvolta ai poeti umoristici, come il Folengo e il Rabelais, o burleschi, il Berni, il Tassoni, il Forteguerra, o ai neoepici, il Tasso e il Camoens, o, infine, al diretto e consapevole ironista della cavalleria, il Cervantes. Affatto ammissibile quanto naturale è che, formato dai retori e trattatisti il genere « poema cavalleresco » o « poema narrativo » o « romanzo », si dispongano serialmente sotto quei cartellini le