

## RIVISTA BIBLIOGRAFICA

---

GIUSEPPE RANIOLÒ. — *Lo spirito e l'arte dell'Orlando Furioso*. — Milano, Mondadori, 1929 (8.º, pp. 222).

Questo libro, che viene a breve distanza da quello del Momigliano, vale da solo a mostrare il gran progresso compiuto dalla critica italiana moderna, che non solo ha reso sempre più chiari e profondi i suoi concetti generali di metodo, ma ha affinato fino all'estremo possibile la sensazione intima dell'arte e della poesia. Scritto in forma limpida, da cui traspare il vivo e commosso pensiero dell'autore, si legge con continua partecipazione: le argomentazioni critiche vi si dispiegano senza troppo forti scosse polemiche, senza durezza di tono probativo, e quasi si direbbero un canto minore, che si svolga lento e sinuoso nella luce sognante, riflessa dall'immortale capolavoro ariostesco.

E poichè tale è l'impressione genuina che ne ho avuta, sento una certa difficoltà di oltrepassare l'atmosfera di sogno, nella quale il libro mi tiene, per discorrere di esso sotto l'aspetto storico e critico.

Oltre del saggio del Croce, che rappresenta l'inizio e il fondamento della nuova critica ariostesca, mi sembra che, specialmente per molti concetti particolari e per il modo della esposizione, l'altro del Momigliano abbia più diretta relazione con questo libro. L'«armonizzazione», per chiamarla, così, compiuta dal Raniolo, è opera certamente singolare, e nel tono dell'esposizione, senza dubbio, cosa addirittura perfetta. A paragone, il libro del Momigliano appare scontinuo e disuguale. Ma, d'altra parte, è da riconoscere che per l'invenzione dei motivi critici intorno ai singoli episodi e per la determinazione di taluni giudizi importanti, questo rimane il lavoro più cospicuo della recentissima critica del poema, analiticamente particolareggiata.

L'affinità del saggio del Raniolo con quello del Momigliano risulta meglio quando si prenda a determinare la differenza di giudizio nel descrivere la personalità dell'Ariosto e nell'esaminare le varie parti del poema.

Più difficile riesce il primo assunto, che è il più generale. Tanto il Momigliano che il Raniolo, sempre che pongono qualche caratteristica essenziale e ne indicano il tratto saliente, subito ne attenuano il rilievo con colorazioni sfumate. La mobilità del genio ariostesco, che davvero

canta senz'altro più serio interesse che il suo ideale cantare, rende mobili anche le deduzioni dei due critici, e in ultimo, sia che si tenga presente la divisione del Momigliano nei quattro motivi o temi fondamentali: Atlante - Orlando - Fiammetta - Rodomonte; sia che si ripensi alla divisione voluta dal Raniolo: Il sogno - le armi - le cortesie - l'idillio - il dolore - il sorriso ecc., - si finisce per concludere che il genio del *Furioso* si ride di ogni tentativo che si faccia per chiuderlo in una formula logica sintetica, sempre che si voglia uscire dall'impressione più vaga e generale che è nel fondo del cuore d'ogni lettore sensibile.

Forse di questa mobilità appare più conscio il Raniolo in ogni momento del suo esame; e ne è prova anche il fatto che la sola differenza sostanziale tra l'interpretazione del Momigliano e quella del Raniolo, consiste nell'affermare il primo e negare quasi il secondo la presenza dell'epicità nel poema.

Il Momigliano riconosce in Rodomonte il personaggio epico per eccellenza. Lo chiama « l'eroe epico », distinguendolo da Orlando, « l'eroe sentimentale »; e non soltanto nel commentare la narrazione della giornata rodomontesca di Parigi, sibbene anche nell'esaminare le scene della pazzia di Orlando, batte sull'accento epico. Inoltre, anche a proposito, per esempio, dell'episodio di Orrilo egli si ferma a rilevare un tono tragico.

Il Raniolo invece, riattaccandosi al Croce, osservando assai finemente i particolari, nega a ragione il pathos propriamente epico all'Ariosto nell'episodio di Rodomonte, e con altrettanta ragione nega il pathos tragico in quello di Orrilo. Bene egli ha avvertito, anche in quei casi, l'affiorare del solito tono ironico scherzoso, il che è prova evidente che la mente del poeta non s'è punto immobilizzata nella gravità della contemplazione epica e tragica, ma è sempre padrona di se stessa e mobilmente serena. Basta ricordare l'ottava di Moschino (XIV, 124), famoso bevitore di vino a bigonze, che, ironia della sorte, finisce per mano di Rodomonte nell'acqua del fossato

e quel che più l'annoa  
è il sentir che nell'acqua se ne muoia.

Il Raniolo, dopo un esame penetrantissimo, così conclude nel determinare la qualità della rappresentazione nell'episodio di Rodomonte: « È, come si vede, una strage immensa; tuttavia, non c'è in essa nè un vero senso epico, nè un senso doloroso, ma la gioia fantastica d'un grande scompiglio, in mezzo a colpi tremendi e bellissimi ».

Senonchè poi il Raniolo, direi quasi, si dà per vinto innanzi all'episodio della pazzia d'Orlando e afferma: « Nel *Furioso* c'è un solo episodio di grande forza drammatica: la delusione di Orlando ». E poi: « L'Ariosto, che non riesce a raggiungere un vero tono drammatico nell'elemento cavalleresco e nemmeno in quello eroico, lo raggiunge invece nell'amore, poichè questa è la passione più costante della sua vita. »

Anche il Croce e il Momigliano con lui hanno rilevato questa pre-

minenza dell'amore su gli altri sentimenti che animano il poema e gli danno, come dice il Croce, la « materia ». Talora il poeta, durante la narrazione e proprio, ad esempio, nel momento culminante del disinganno di Orlando, ritorna improvvisamente con la memoria ai dolci tormenti della sua propria passione. Ma si oltrepassa la sfera degli affetti che fioriscono nel poema, e si tradisce in certo modo il poeta, sempre che si accentua il significato e il valore drammatico di questi amorosi sentimenti dell'Ariosto.

Infine, a proposito del medesimo episodio di Orlando, il Raniolo afferma: « Ma l'epicità di questo tratto [le scene della pazzia di Orlando] è poi di gran lunga più umana di quella della giornata di Parigi, perchè il furore di Rodomonte è privo di qualunque significazione ideale, mentre il furore di Orlando deriva da un'amarezza profonda ed è il vaneggiamento di un eroe disperato per la caduta del motivo più alto della sua vita. »

Ora, sebbene qui si limiti l'epicità dell'episodio di Rodomonte, tuttavia essa viene affermata in contrasto con quanto si è detto prima. Il Raniolo talora dà l'impressione, oltre che d'un eccessivo sottilizzare di cui si potrebbe recare qualche esempio, d'una qualche incertezza e mutevolezza quasi inconscia di giudizio, come se dimentichi nella viva partecipazione dell'animo al singolo episodio i concetti sintetici che costituiscono i temi fondamentali del suo saggio. Comunque, l'analisi che il Raniolo conduce dell'episodio della pazzia d'Orlando non mi sembra in tutto persuasiva, come già non mi era sembrata quella del Momigliano, a cui egli insensibilmente si avvicina proprio quando sembra che voglia divergerne.

Se l'episodio della pazzia d'Orlando fosse quale il Momigliano e il Raniolo vogliono, sarebbe idealmente fuori del poema, in contrasto con esso; avremmo in quell'episodio un Orlando che non è più l'Orlando che conoscevamo, un eroe rappresentato da un poeta diverso da quello che conoscevamo leggendo il poema. L'epicità di vari episodi omerici o tasseschi presuppone un'interiorità affettiva propria di taluni personaggi, che nel caso di Orlando non esiste.

Narra l'Ariosto che, letta la scritta fatale, Orlando

fu allora per uscir del sentimento,  
si tutto in preda del dolor si lassa;

e aggiunge:

credete a chi n'ha fatto esperimento  
che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.

L'intrusione del ricordo personale del poeta allenta la tensione del nostro spirito, e ci costringe necessariamente a distrarci, col riportarci alla considerazione d'un fatto autobiografico e da questo alla sentenza generale.

E la tensione si allenta ancora subito dopo:

Nè pote aver (chè 'l duol l'occupò tanto)  
alle querele voce, o umore al pianto.  
L'impetuosa doglia entro rimase,  
che volea tutta uscir con troppa fretta.  
Così veggiam restar l'acqua nel vase,  
che largo il ventre e la bocca abbia stretta:  
chè nel voltar che si fa in su la base,  
l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,  
e nell'angusta via tanto s'intrica,  
ch' a goccia a goccia fuore esce a fatica.

Appena un accenno, dunque, a quel chiuso e tremendo dolore, e tutta un'ottava per descrivere con bella evidenza l'effetto dell'acqua che esce a stento dal recipiente di collo stretto. Non soltanto la tensione si è ancora allentata per svanire quasi, ma il sentimento, del chiuso dolore di Orlando è svaporato già nell'esteriorità dell'immagine del vaso, e noi lettori ci lasciamo di nuovo riprendere nella usata serena estasi contemplativa della musica ammaliatrice.

Così, più oltre, Orlando spezza il sasso rivelatore, abbatte gli alberi; ma dov'è l'accento della passione che deve adeguarsi a quella formidabile esplosione? Il verso, giustamente ammirato dal Momigliano: « Quel ch'era Orlando è morto ed è sotterra, » è certo bellissimo in se stesso; ma inadeguato se si voglia in esso vedere rappresentato il trapasso dell'animo di un eroe come Orlando da un formidabile amore a un tremendo disinganno. Il tono di quel verso è sinceramente melanconico ed elegiaco: non espressione d'un dolore tragico, come sarebbero i versi danteschi: « E se non piangi di che pianger suoli? », ovvero « Ahi dura terra perchè non t'apristi? ». E se ne potrebbero ricordare altri di poeti anche minori, come l'Alfieri. S'intende poi che il verso dell'Ariosto citato dal Momigliano non può essere staccato dall'ottava a cui appartiene, e non si può mai considerarlo in se stesso, nella sua assolutezza, e senza che vi si rifletta sopra la luce dei versi che precedono e seguono, coi quali si adegua all'insieme del quadro.

E come avrebbe potuto l'Ariosto salire improvvisamente a un tono fortemente drammatico, senza averci prima preparati con una rappresentazione adeguata, e cioè davvero interiore, della passione di Orlando per Angelica? Il che escluderebbe, d'altra parte, che egli fosse quel poeta della « cosmica armonia », che, infine, anche il Momigliano come il Raniolo sentono così diverso da Omero, da Dante, da Shakespeare.

Certo, nell'assistere alla rappresentazione degli effetti del disinganno di Orlando la tensione ci riprende; ci sentiamo pervasi da un'intensa serietà contemplativa. Ma, se in quel momento ci osserviamo bene nell'intimo, ci accorgiamo che il nostro cuore rimane non toccato; non sentiamo l'espressione lacerante, come quella racchiusa nei versi danteschi

citati, che penetri le radici della nostra affettività, e neppure sentiamo la rivelazione d'una tragica ansietà. La nostra tensione è al colmo, ma tutta all'esterno. Non l'amore disgraziato d'Orlando, non il dolore per la sua pazzia è l'obbietto e la causa di questa tensione; ma gli effetti della pazzia stessa, effetti meravigliosi che hanno del sovrumano fantastico e fanciullesco, tali che ci fanno sembrare sempre più ammirabile e più grande Orlando ai nostri occhi e, quasi direi, ci inducono a sorridere di compiacenza per le prove gigantesche dell'eroe che amiamo. La nostra tensione, insomma, corrisponde esattamente a quella del poeta nel rappresentare l'eccezionale avvenimento della sua fantasia; ma, non diversamente da quella, è provocata da un gioco miracoloso della immaginazione. La concentrata ricchezza pittorica rappresentativa può dare l'impressione della epicità; ma si tratta solo d'una apparenza e d'un'illusione, e l'episodio del disinganno e della pazzia d'Orlando si stacca in intensità, non mai in qualità, dalla gigantesca e divina *féerie* che l'Ariosto ha creata per la gioia nostra e dei venturi.

Dice il Momigliano, concludendo il suo lavoro: «Tranne i momenti di arsi passionale, l'Ariosto è un tranquillo contemplatore del suo mondo: un contemplatore senza intenzioni, senza problemi, senza crucci. Da questa serenità interiore nasce quella perpetua serenità e levigatezza di visione, quel senso di appagamento pieno, quello stesso che prova lo spettatore d'uno spettacolo vario, perfetto, lontano dai clamori fastidiosi della vita».

Nella visione complessiva il Momigliano attenua, dunque, di molto il valore di quelle «arsi passionali», che io, nel senso sopra detto, negherei del tutto. E mi sembra che la più comprensiva e adeguata definizione dello spirito che anima il *Furioso* sia contenuta nella immaginosa frase del Croce a proposito della ironia ariostesca: «Si direbbe l'ironia dello Ariosto, simile all'occhio di Dio che guarda il muoversi 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» (1).

---

(1) Mi avviene ora di leggere nella *Nuova Antologia* (16 marzo) uno scritto del Borgese sull'*Ariosto*, nel quale, tra le altre cose, accennandosi all'interpretazione del *Furioso* data dal Croce, si afferma che per essa «l'Ariosto, paradigma dell'*Estetica* crociana, è tutto poeta puro, tutto Eterno Fanciullo», e che «il senso razionale e progressista della sua ironia, così interessante per De Sanctis, è da lui [dal Croce] attenuato fino all'obliterazione; il meraviglioso, che laddove non si alzava nell'intenzione di evoluta ironia era già per De Sanctis scaduto al valore o non valore di un materiale macchinario, qui o è celia insignificante o è vano e fuggente fantasticare.» Il che se fosse vero, io avrei capito un bel nulla del saggio crociano, e non potrei più accettarne, come in queste note meditatamente ho fatto, talune importanti conclusioni.

Senonchè mi domando: — Dove mai il Croce ha parlato di «Eterno Fan-

Di questo sorridente amore cosmico dell'Ariosto, il Raniolo, a parte qualche nota discordante, qualche sottigliezza eccessiva, di cui s'è detto, e l'interpretazione accennata dell'episodio della pazzia d'Orlando, ha saputo essere davvero nelle belle pagine del suo libro interprete sempre fedele e commosso.

G. CITANNA.

WALTER MATURI. — *Il concordato del 1818 tra la S. Sede e le Due Sicilie.* — Firenze, Le Monnier, 1929 (pp. XII-266).

È un lavoro di un giovane, notevole per la sicurezza con cui l'autore maneggia gli strumenti della storia, domina la letteratura dell'argomento, e contiene la minuta ricerca del particolare in una non mai smarrita visione del tutto.

Le lunghe e tortuose vicende delle trattative, le interruzioni e le riprese, i giochi dei partiti nella Curia e nella Corte di Napoli, lo spirito pubblico europeo di quegli anni, la vera fisionomia e il programma intimamente moderato della Restaurazione nel primo periodo, contro le intemperanze dei reazionari scalmanati, il graduale trasformarsi delle situazioni, e la sfumatura particolare del concordato del '18 nella politica ecclesiastica: tutto ciò è reso con mano felice.

Ma tanta maestria e virtuosità storica è turbata da un residuo d'inesperienza giovanile nella prima impostazione del problema. Per un momento il M. si lascia afferrare dagli schemi correnti della storiografia a tesi, che di solito ama sostenere il capovolgimento dell'opinione corrente, e dà alla ricerca il tono d'una comparsa giudiziaria. Tali memorie, è vero, giovano a far meglio ponderare i molteplici aspetti di una situazione; ma esigono sempre un ulteriore inveroamento in un'indagine fuori dai loro stessi limiti. Così il Maturi si parte a dimostrare che è errato il comune giudizio che gli storici danno del concordato del 1818 fra Napoli e la S. Sede: come di accordo dannoso per la restaurata monarchia dei Borboni, e di grave errore politico del ministro Luigi de' Medici. Ma

---

ciullo », a proposito dell'Ariosto? E come si concilierebbe questa concezione, che fu dei Pascoli, con quanto il Croce afferma intorno all'ironia cosmica dell'Ariosto? Che se il Croce ha attenuato il senso razionale e progressista, ossia polemico, dell'ironia ariostesca, affermato dal De Sanctis, ne ha per altro verso, e con più adeguata comprensione, chiarito il senso più profondo, attribuendole un valore meno contingente e più universale. Nel quale, del resto, il concetto del progresso è implicito naturalmente; essendo logico pensare che una simile ironia, espressione d'una superiore serenità e d'un miracoloso equilibrio spirituale (altro che poeta fanciullo?) può prendersi anche a simbolo assai significante d'un particolare momento di vita storica.