

INTRODUZIONE ALLA LETTURA DEL "FURIOSO"

di

Adriano Seroni

Alla maggioranza dei lettori anche il *Furioso*, come la *Commedia* o il *Decameron*, si presenta, per tradizione scolastica, in un'accezione insieme episodica e mitica: da una parte cioè come una collezione di episodi celebri assunti dall'antologista ad esempi di grande poesia, scaglionati in una traccia « strutturale » che può essere disinvoltamente tradotta e ridotta in prosa; dall'altra come un campionario di personaggi-miti dedotti dal corpo vivo del poema attraverso un'attenzione alla « materia ». A un modo di lettura di tal genere la critica moderna prova oggi, insistentemente, ad opporre un diverso modo di leggere; che si analizzi, ma che non perda mai di vista l'organismo complesso e unitario dell'opera. Accade allora che il lettore, per quella tradizione scolastica che si diceva, si trova al primo momento per lo meno perplesso, se non addirittura sbalestrato, ed è gran fatto ch'egli non maledica il nuovo interprete, abbandonandosi alla pigra rilettura di quegli episodi che gli furono un tempo indicati come degni d'attenzione in uno smisurato organismo nel quale i legamenti, i nessi, le didascalie della traccia generale gli ripropongono spesso la comoda immagine del dormitante Omero. Eppure, per un poema come il *Furioso*, anche il gran teorico della poesia e non poesia mirò, nel suo celebre saggio, a un'indagine unitaria: entrare nel segreto del poema, trovarne la chiave, scoprire perchè un lavoro che pareva totalmente e quasi fatalmente abbandonato alla fantasia potesse proporsi addirittura come specchio, e quasi essenza, d'un'epoca.

L'identificazione del poema ariostesco, dunque, con la piena maturità del Rinascimento. Visione totale e integrale della vita e del mondo in un particolare momento storico; raggiunta armonia, e unità, di elementi parziali di giudizio di una realtà: in questo senso il *Furioso* riflette la realtà d'un'epoca; ma non si limita certo a questo: la domina, bensì, e

la sviluppa e ne coordina gli elementi di fondo, fino a creare un sovramondo fantastico che è la lezione e la sublimazione poetica di quella realtà.

Forse, il modo migliore di trovare la chiave per aprire il complesso mondo del *Furioso* è quello di partire dagli elementi apparentemente e nella lettura comune meno essenziali: i fatti contemporanei. Si potrebbe prender l'avvio più semplice dal celebre canto in cui il poeta, prossimo al termine della sua lunga fatica, crea, a prendere atto del suo lavoro, una corte di nobili spiriti, uomini di cultura e di mondo, fra i quali egli, ponendosi al centro, celebrando se stesso e la sua opera, illustra in un certo senso la propria epoca stupenda. Ma questo non è che un episodio: di volta in volta, talora per rapide similitudini, la realtà contemporanea interviene a sottolineare e a render più ferma la stessa trama fantastica degli episodi e l'aspetto esemplare-fantastico dei personaggi. Esprimendo questa realtà contemporanea, fittamente, essenzialmente intrecciata alla trama delle fantasie, l'Ariosto mostra una visione integrale e totale del tempo suo; nel fondamentale contrasto fra le due forze di Francia e di Spagna, ad esempio, egli non assume mai color di parteggiatore in senso assoluto; e allo smarrimento accorato del Boiardo di fronte alla discesa dei Francesi in Italia cerca di sostituire un giudizio storico complessivo e oggettivo che tenga conto della reale portata « politica » dei diversi elementi in giuoco: sì che anche il suo esser intimamente legato alla corte ferrarese e alla celebrazione dei fasti degli Estensi non assume mai un aspetto provinciale, come di chi, schiacciato da cose più grandi di lui, si rifugi in una realtà circoscritta e rinunci a capire come stanno, come si pongono e svolgono i fatti nella « più grande » realtà.

Nessun critico accorto oggi sosterrrebbe, come da alcuni fu fatto, essere alla radice del *Furioso* una netta opposizione del termine « realtà » al termine « fantasia »; nessun moralista potrebbe più trovar grazia ad una interpretazione di scetticismo o peggio di cinismo nell'atteggiamento dell'Ariosto di fronte al mondo contemporaneo. L'Ariosto che, illustrando la figura, poniamo di un Andrea Doria, non pretende snaturarla scandalizzandosi per i mutamenti che il celebre condottiero fece da un campo all'altro nella grande lotta in corso, non è il distaccato e scettico « saggio » che sorride sui grandi contrasti e ignora il dramma di un'epoca, bensì il raziocinante costruttore che, non trascurando nessun elemento di una realtà complessa, cerca, attraverso i propri mezzi di artista, di ridurla ad unità.

Sotto questo aspetto, nessuno potrebbe oggi ricondurre la figura dell'Ariosto a quella del costretto celebratore delle glorie di una famiglia: ché, anche quando sembra (e valga la stessa visione profetica suscitata da Melissa dinanzi agli occhi di Bradamante nella spelonca ove l'aveva precipitata il maganzese Pinabello) che la celebrazione diventi un passaggio d'obbligo, se guardate più a fondo, v'accorgerete che il poeta cerca, sia pure in brevità epigrafica, di tracciare una linea di sviluppo d'una casata, che non è più fatua celebrazione, ma indicazione storico-politica. Nella processione dei personaggi, siano essi perfettamente riscontrabili nella realtà, siano invece fittizi o per errata ricerca sfasati dai loro giusti ter-

mini, c'è alla fine espressa tutta la complessità di un'azione politica svolgentesi in una realtà che non consente una semplice visione dualistica (da una parte il bene, dall'altra il male), quale a volte il nostro spirito, cresciuto al Romanticismo, vorrebbe attribuire all'Ariosto, usando di uno schema ideale cui riferirne il comportamento.

Giustamente è stata notata la grande ampiezza dell'ambito geografico in cui si svolgono le azioni dei personaggi ariosteschi. È un'ampiezza di una geografia fantastica, d'accordo (si i viaggi di Ruggiero e di Astolfo sull'ippogrifo), ma corrisponde in tutto e per tutto alla realtà del secolo in cui il poeta ebbe a vivere: non vi è più un centro unico e assoluto, ma nelle forze che entrano in azione è un mondo vasto che si muove; e la stessa cristianità non è concepita come raccolta ed esemplata su un fulcro immutabile, ma colta in una sua frastagliata dialettica di contrasti, di incontro, fusione, cozzo di mondi diversi. Dietro ad Angelica cavalcano in ansia cavalieri cristiani e saracini; negli uni e negli altri può esservi lealtà e purezza d'amore, come negli uni e negli altri può esistere bassezza e tradimento.

Lo stesso mutar di carattere di certi personaggi già celebri nei precedenti cavallereschi sta, a parer nostro, ad indicare la serietà con cui l'Ariosto guarda alla realtà. Pensate ad un personaggio come Astolfo, e come egli, nel *Furioso*, non abbia pur una sola di quelle caratteristiche che gli aveva attribuito il poema del Boiardo. Addirittura la figura s'è, da poema a poema, rovesciata nelle proprie componenti fondamentali, e nel *Furioso* Astolfo è forse il più « serio » dei personaggi, quasi il più disinteressato all'immediato riflesso delle vicende; sì che la serie delle imprese che l'« inglese » compie dall'uscir del regno di Logistilla col libro che spiega gli incanti ed il corno fatato, diviene una delle maggiori riprove della importanza che il poeta attribuiva a quell'ampliarsi della geografia « reale » cui accennavamo.

E la mistura stessa degli elementi del « meraviglioso » e del « magico », quell'incontrarsi dialettico di persone operanti magia dei due campi cristiano e pagano, non corrisponde anch'essa a questo elemento fondamentale di indagine libera e razionale su una realtà che si trasforma? L'incontro e lo scontro, il mescersi e il lottare di elementi opposti in questo campo corrisponde, insomma, all'acutezza di visione portata sul contrasto di grandi forze politiche in un mondo reale che ha perduto gli assoluti centri posti dal Medioevo.

Dunque, la « varietà » del mondo del *Furioso*, ch'è l'elemento forse che più d'ogni altro affascina e incanta il lettore disinteressato, non è esclusivamente elemento dovuto alla potenza fantastica e creativa del poeta; è bensì, in non ultima istanza, capacità dell'Ariosto di capire, approfondire una realtà storica.

Trasferite questa osservazione nel tanto discusso campo della personalità degli eroi ariosteschi, e ne trarrete una conseguenza tutt'altro che trascurabile. Nel *Furioso* — si dice — non esiste il personaggio perfetto, l'eroe positivo opposto all'eroe negativo; la proporzione del poema non si può intendere rettamente riferendo i due termini « cortesie » e « audaci imprese » alla precedente enumerazione di soggetti, « le donne, i cavallier, l'arme, gli amori ». Ognuno di questi soggetti proposti si sviluppa nel poema attraverso una raffigu-

razione integrale, non parziale, né ci si può né deve aspettare che le donne e i cavalieri sian sempre e soltanto cortesi, che i fatti d'arme si svolgano sempre e dovunque sotto il segno dell'audacia, che gli amori sian sempre e soltanto quelli celebrati dal codice della cavalleria. Ogni volta che, ad inizio di canto, non infrequentemente il poeta interviene a spianare l'interpretazione dei fatti e delle avventure con proposizioni di carattere morale, arricchisce sempre più il senso della proposizione iniziale del poema. Non è osservazione nuova, ad esempio, che il personaggio « celebrativo » del poema, quel Ruggiero che fu « ceppo vecchio » degli Estensi, non è eroe perfetto: ama Bradamante, ma non può trascurare la bellezza femminile ove gli si presenti, né rinunciare a goderla servendosi di quegli stessi mezzi di magia che gli furono dati a fin di bene; desidera rivedere, ritrovare la sua donna, ma non può rinunciare al bel vagare sull'ippogrifo, che gli rende possibile conoscere tanto mondo. In un personaggio come Orlando agisce un elemento simile, nell'apparente contrasto: in lui, che pure accetta le imprese extravaganti secondo i dettami del codice cavalleresco, agisce di continuo l'ansia, irrefutabile, di « far presto » per riprendere la corsa dietro ad Angelica. E il terribile, quasi demonico Rodomonte, che devasta la « terra » centro di cristianità, non pone la stessa violenta passione nel suo sfortunato amore per Doralice?

Tanto nessuno dei personaggi ariosteschi è perfetto, che figure come quella accennata di Astolfo sembran farsi quasi elementi simbolici nel poema: certo, Astolfo è disinteressato sempre, non ama, come i « due cugini » o come Ferrau, Angelica; non corre spinto da passione verso nessun obiettivo unico: solo egli poteva essere il recuperatore del senno di Orlando o della vista del Senapo, a lui solo poteva esser dato, una volta liberatosi dall'unica caduta che lo affligge, quella con Alcina, di vedere, sulla Luna, in panoramica oggettiva, il mondo. Astolfo uguale Ariosto, dunque? Non ci pare ipotesi azzardata: come i grandi pittori dell'epoca ponevano spesso nelle loro narrative la lor figura, nulla di strano che il poeta del *Furioso* abbia avuto la tentazione di incarnarsi in un personaggio del poema, e proprio in quello che più di ogni altro risolve situazioni di fondo, e soprattutto riesce a vedere il mondo delle imprese e delle avventure da un punto di vista che gli consente di non buttar via nessun elemento, di fornire il quadro della realtà fantastica in tutti i componenti. Astolfo il disinteressato, Ariosto il disinteressato. Astolfo, l'« io storico » del poema ariostesco.

Che è, fondamentalmente, il poema della Natura, quale il Rinascimento era venuto nel corso della sua lenta elaborazione riconquistando alla cultura, di fronte al teologismo medievale. E la Natura si pone, fin che resta al di fuori di ogni riassunzione metafisica, come estrema e quasi imprevedibile varietà di motivi e di affetti; un variare e un differenziarsi ed opporsi che di continuo si unifica e torna alle distinzioni; di qui l'estrema importanza della analisi e del particolare, di qui il costante movimento che da un capo all'altro del poema accompagna il lettore.

Non è forse, alla fine, proprio nel movimento l'elemento unitario, a più riprese cercato dagli interpreti, del poema? Ora, il movimento è l'anima sia della configurazione esterna

del *Furioso* (l'avventura), sia della configurazione interna (il personaggio nella mutabilità dei sentimenti e delle reazioni psichiche). Certo, a render più evidente la legge del movimento, che è il senso e la logica delle cose naturali, occorre non lasciarsi mai prender la mano da particolari sentimenti, da esclusivi moti dell'animo. Ecco l'ironia ariostesca, che giunge sempre a tempo a cogliere ogni situazione che rischi di costruire, sia pure per un istante, l'uomo ideale, e a riportarla alla « verità » naturale.

Movimento, dunque. E misura. Guardate, a riprova, allo stile ariostesco, alla caratteristica ottava del *Furioso* nella sua struttura interna e nella sua concatenazione: il movimento è all'interno dell'ottava, non solo nella sua struttura legata dei primi sei versi e nel movimento decisivo del distico finale, ma nello stesso concatenarsi dei primi sei versi col rimandarsi che fanno certe parole chiave quasi la loro eco, con l'uso frequente della ripresa per coordinata; ed è nel concatenarsi di un'ottava con l'altra per il legame spesso strettissimo fra il distico finale di un'ottava e il primo verso della seguente. E guardate come, nel narrato, il movimento dell'ottava (interno ed esterno) s'accorda al movimento dei personaggi, agli atti e gesti delle figure, alla rapidità di certe conclusioni. Nessuna meraviglia che questo modo dell'ottava ariostesca s'accordi con la più volte indicata « povertà lessicale » del *Furioso*, con le frequenti ripetizioni, che non solo non danno noia al lettore, ma creano anzi molteplici echi e varietà di sfumature. D'altra parte, questo procedere della narrativa ariostesca crea misura proprio attraverso il movimento e il collegamento, nel presentarci, in un apparente schema, uno stile che sfugge ad ogni schematismo.

Anche stilisticamente si veda la conquista dello « spazio » nel poema. Il senso della spazialità. Si riporti la geografia reale e fantastica del *Furioso*, di cui dicemmo, alla costruzione spaziale del poema; non solo, ma si veda all'interno del poema e di ogni singolo canto la impostazione e posizione delle figure, e si noti come quell'imprendere a narrare di un personaggio, e lasciarlo prima che la situazione precipiti, e porre attenzione ad altra figura, significhi, alla fine, l'impostazione di diverse figure in stretto rapporto fra loro sulla prospettiva spaziale che è data non solo dallo sfondo paesistico e geografico, ma dalla linea stessa di collegamento di ottava con ottava, dalla rapida precisione dei vari passaggi, dalla unitaria e misurata costruzione dell'insieme. Si pensi, ad esempio, al rapporto Angelica-Rinaldo-Ferraù-Sacripante-Bradamante nel primo canto; si veda in seguito l'ampliarsi in vicenda storica della grotta di Merlino; si rivada al castello di Atlante nella pianura o alla stupenda inquadratura dell'osteria con tutte le figure poste in movimento dall'apparire dell'ippogrifo; si noti Rodomonte nella Parigi assediata, o l'isola del pianto e le figure allo scoglio; si ricordi l'ultimo decisivo combattimento a Lipadusa. Figure sempre in composizione in uno spazio, con un procedimento che non si limita più a creare un primo piano di figure di grande statura con sfondi paesistici o prospettive spaziali in genere, piano su piano; bensì figure e spazio fatti elementi ormai connessi, in precisi e più complessi rapporti superanti la dualità figura-spazio.

Non è difficile pensare, sul filo di queste osservazioni, alla direzione che andava assumendo in generale l'arte del Rinascimento, e in particolare l'architettura, che del resto, com'è risaputo, agiva come elemento di fondo nella stessa pittura. Solo che nel poema ariostesco non si perviene mai all'astrazione idealistica, che partendo dal Naturalismo del Quattrocento e del primo Cinquecento ne segna, secondo le note tesi woelffliniane, il superamento, e introduce al barocco. Perciò resta valida, al di là del tizianesimo di certe figure singole, nel *Furioso*, la concezione generale leonardiana: l'occhio del pittore che, spaziando sulla natura, ne vede e analizza gli aspetti particolari e multiformi e li riduce ad unità attraverso una visione spaziale complessiva è l'occhio stesso del poeta del *Furioso* che, mai astraendo dal naturale, anzi restandoci immerso, lo vede però e lo « racconta » attraverso quelle linee che partendo dal centro dell'occhio rivelano e unificano i particolari. Esempi sintomatici non mancano. Uno celebre: la fuga di Angelica. Qui avete al primo istante la figura sbalzata in primo piano, al momento del suo entrare nel bosco e nell'incontro col cavaliere appiedato; ma, oltre che subito si crea un rapporto di movimento fra due figure, ecco che quella « stretta via » è già lo spazio pronto, nella sua vastità, ad accogliere ripetuti e variati movimenti di figure ed ulteriori rapporti. Provatevi, col pensiero e la visione, a questo primo ingresso di Angelica nella geografia del poema, provatevi poi ad isolare, in pezzo di bravura a se stante, il delicato paesaggio in cui la donna prende provvisorio riposo. Sì, boschetto e pratello e i « duo chiari rivi » e il loro fresco armonico sussurrare: un attimo di paesaggio che può facilmente rapportarsi a certe antologie paesistiche, squisitissime, isolabili e raccogliibili sui fondali dei dipinti leonardiani; con un miniare ancora quattrocentesco. Ma, alla fine, è autorizzabile il processo di isolamento di quel particolare? (È isolabile, insomma, il paesaggio della *Gioconda* dal sorriso della figura?). E il sereno angolo del riposo di Angelica non è la stessa bellezza, e vorrei dire il sorriso stesso di Angelica, i suoi stessi timori, se volete? Ed ecco che la figura in un lampo balzata da quel primo suo ingresso in primo piano è strettamente legata a quel tranquillo idillico paesaggio. I contrasti che fanno unità: se l'occhio del lettore sta attento a divenire l'occhio del poeta e a ricondurre ad unità complessa i voluti contrasti che si creano, per sentimenti e per visioni, attorno alla figura di Angelica. Dunque, lo spazio in cui si muove la figura della donna non solo diventa subito amplissimo, ma si pone in stretto necessario rapporto con la figura della donna stessa.

Il movimento e la misura si configurano anche in quel continuo susseguirsi di azioni, e scaturire da un'azione un'altra; e dagli stessi callidissimi interrompimenti e spezzature arditissime; ché per misura noi intendiamo un principio attivo, positivo, non di passività o di negazione. La fantasia entra come componente nel giuoco di questi elementi; anch'essa, alla fine, fa parte della natura, pur quando ci appare nella guisa del soprannaturale: i grandi miti ariosteschi (l'ippogrifo, l'Orca, il viaggio di Astolfo nella Luna) prendono forza e si caratterizzano da elementi naturali, non come creazioni di un sovramondo fantastico, ma

come veri e propri modi poetici di interpretazione del naturale. Parrà fantasticheria nostra, ma i grandi miti ariosteschi ci sembrano della stessa natura delle invenzioni di Leonardo (la geografia, fantastica e scientifica, del Vinciano: il « primo volo » del « grande uccello » che empirà « l'universo di stupore »; le sue visioni naturalistiche).

Né il nome di Leonardo è fatto casualmente: il naturalismo del Vinciano e il naturalismo ariostesco stanno assieme sul piano della storia di una grande epoca; soprattutto, la natura attiva del naturalismo ariostesco va d'accordo con le scritture e i disegni di Leonardo, con la concezione attiva del naturalismo leonardiano.

Il nome di Leonardo e i riferimenti generali alla situazione delle arti figurative aprono un discorso importante sull'influsso della pittura sullo stile ariostesco; un discorso ch'è possibile ancorare con sicurezza ad un preciso riferimento. Ricordate che quando Bradamante si conquista col valore delle armi il diritto di ospitalità nella rocca di Tristano, le vengono mostrate, dipinte a fresco sulle pareti di una gran sala, diverse scene storiche. Ora, accingendosi alla descrizione, l'Ariosto, dopo la rituale sfilata di nomi d'artisti della Grecia classica, tocca, in quattro versi, di alcuni artisti del tempo suo:

*Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
Duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colore,
Michel, più che mortale, Angel divino;
Bastiano, Rafael, Tizian ecc. (XXXIII, 2).*

Su questi nomi si disegnano precise preferenze: Leonardo è il primo nome, come quello che segna il passaggio dal Quattro al Cinquecento, Michelangelo è quello che ha maggior lode; *in loco* son citati i due Dossi, il maggiore Dosso e Battista; i veneti sono precisamente indicati, tipizzati diremmo meglio in qualche nome per tutti. Dal complesso si deriva per lo meno la coscienza del superamento (e sviluppo) dell'arte quattrocentesca: i ferraresi del xv secolo conservano ancora, infatti, pur nella complessità architettonica già pienamente rinascimentale (si pensi, ad esempio, al *Miracolo di San Vincenzo Ferrari* di Francesco Del Cossa) certo schematismo nelle figure e nei loro rapporti, che conviene piuttosto al tono dell'*Innamorato* che non a quello del *Furioso*: l'Ariosto, dunque, si rende conto di quel che di « primitivo » che ancora permane nella pittura del Quattrocento, e soprattutto dell'isolamento degli elementi di paesaggio dalla figura. Se c'è un nome, se mai, che vorremmo aggiungere a quelli elencati dal poeta, è ancora quello di un veneto, Giorgione. Vorrei rivedeste due celeberrimi quadri di Giorgione, *La tempesta* della Galleria dell'Accademia di Venezia e il *Paesaggio con figure* della Collezione Lebel di Parigi. Il primo centra su un fondale di corrusca fantastica nuvolaglia uno squarcio di campagna con un ruscello inquadrato da un ponte rustico, case-torri lungo le rive, alti alberi di sottile fogliame: un pezzo di bravura coloristica e di sapiente costruzione architettonica. Ma vorrei soprattutto si guardasse alla figura della donna con ragazzino, sulla destra: siede sulla proda, semi-

nuda, ed un arbusto delicatissimo, in primo piano, disegna sulle sue membra sottili arabeschi. Il *Paesaggio con figure* sembra una variazione sullo stesso tema: ruscello e ponte; ma al centro è un castello, e tutto l'insieme è di un colorismo più tenue. È un clima che aiuta, a parer nostro, la comprensione del paesaggio, della « natura » del *Furioso*.

Quando l'Ariosto — s'è detto — giunge al termine delle avventure dei suoi personaggi, quando la sua lunga e varia e difficile navigazione gli mostra ormai il sicuro e tranquillo porto, gruppi d'uomini illustri, di belle e celebri donne sono ad accoglierlo: fra essi sono i rappresentanti delle più floride corti, i poeti e i dotti, gli artisti, i guerrieri, gli scienziati. In una parola, il Rinascimento maturo. L'episodio non è, come a prima vista potrebbe apparire, una estrosa invenzione e basta: il poeta vede in se stesso, con ardita metafora, uno di quei grandi viaggiatori che alla sua epoca ingrandirono il mondo, l'esploratore non solo di quei regni della fantasia cui l'aveva introdotto il Boiardo, ma del regno della realtà contemporanea. Guardate del resto l'indice dei nomi del poema, e vi accorgerete che quelli appartenenti a luoghi e personaggi della realtà e della storia non sono in minor quantità di quelli dei luoghi e dei personaggi della fantasia e della mitologia; provate, a mo' d'esempio, a tracciare su una carta geografica del tempo gli itinerari dei viaggi di Astolfo, di Ruggiero o di Rinaldo, e vi troverete dinanzi una geografia reale non meno vasta e interessante della geografia fantastica del poema. L'Ariosto domina, da uomo del Rinascimento, questo mondo reso così vasto dalle scoperte e dai viaggi, non meno di quell'altro mondo, quello fantastico delle « mille vane amenità », che incantarono il Leopardi; diremmo anzi che egli guarda al mondo reale del suo tempo con entusiasmo addirittura, come chi senta di vivere al centro di un'epoca eccezionale. Il suo predecessore, Boiardo, aveva interrotto l'*Innamorato* all'apparire di una realtà — l'impresa dei Francesi — che gli poneva dinanzi, in modo brusco, un pazzesco, quasi incredibile contrasto con la narrazione del « vano amore » di Fiorde-spina; che lo obbligava a uscire dai racconti e dalle lusinghe di una pura fantasia. L'Ariosto vede e considera i fatti della realtà ch'eran stati limite negativo per il conte di Scandiano, in essi fa centro, al di là e al di sopra di rimpianti momentanei per il tempo andato o di subiti interventi di satira per il tempo presente, crede fermamente che il mondo della realtà, la complessa e varia vicenda della vita del suo tempo, non solo non sia eliminabile attraverso una totale evasione nel fantastico, ma che anzi rivesta sommo interesse e debba e possa esser considerata non come la prosa che uccide la poesia, ma come materia di poesia essa stessa. Ci sono, è vero, dei momenti in cui pare che il dualismo realtà-fantasia si converta addirittura in opposizione di un tempo eroico e nobile ormai passato e irrecuperabile ad un tempo presente in cui valore e cortesia son morti. Basterebbe ricordare l'episodio di Orlando che, vinto ed ucciso Cimosco, getta nel mare il « ferro bugio », e la conseguente esaltazione degli antichi costumi e armi di guerra di contro ai nuovi costumi e alle moderne armi che rendon vano il valore dell'individuo. Ma provatevi a contrapporre a quello sfogo le ottave in cui il poeta descrive di scorcio grandi fatti d'arme della sua epoca, e lo

vedrete, in certi momenti, entusiasmarvi per una vittoria, esaltare le gesta di un condottiero o di un principe.

C'è, ad ogni modo, un atteggiamento del poeta che agisce come principio valido nel mondo della fantasia come in quello della realtà, di fronte ai fatti e agli uomini del passato, come di fronte agli uomini e ai fatti del presente: un atteggiamento critico, di indagine e distinzione degli elementi positivi e dei negativi, fondato sulla persuasione che l'uomo, nella propria complessità, non è mai perfetto, né perfetta è alcuna costruzione umana. Questo principio vale per Orlando o Rinaldo o Ruggiero, come vale per i grandi uomini e principi dell'epoca ariostesca o delle epoche storiche trascorse: l'uomo è insieme vile e coraggioso, la donna leggera e fedele. Neppure nel mondo della fantasia è concessa l'apologetica. Si tratta, in un mondo come nell'altro, di scorgere fra gli elementi contraddittori la possibilità di unità, di unire i discordi elementi della passionalità e della razionalità, di guardare soprattutto, anche nella realtà, all'armonia che non è schema platonico, ma processo cui si giunge attraverso la composizione degli elementi discordi. Pensate per un momento a quella stupenda visione delle vicende dei Francesi in Italia, che apre il canto XXXIII: se c'è un elemento che balza subito in evidenza è la mancanza di un aprioristico parteggiare, e lo scorgere uomini e vicende in un quadro complesso che, di mano in mano che ci si avvicina ai tempi moderni, si allarga e si fa più complesso e nel quale se la Fortuna è il motore primo (non più la Provvidenza), il significato finale è però la stessa poetica esaltazione di fronte allo svolgersi delle azioni, la stessa concitazione narrativa, se volete, che fa di queste cinquanta ottave interamente dedicate al mondo della realtà, uno dei passaggi più grandi di tutto il poema. Quell'insistere « vedete, vedete, vedete », non è soltanto un modo funzionale d'indicazione di narrative dipinte in affreschi, quanto un segno dell'entusiasmo del narrare:

*Vedete il meglio de la nobiltade
di tutta Francia alla campagna estinto.
Vedete, quante lance e quante spade
han d'ogni intorno il re animoso cinto;
vedete che il destrier sotto gli cade:
né per questo si rende o chiama vinto,
ben ch'a lui solo attenda, a lui sol corra
lo stuol nimico, e non è chi 'l soccorra.*

*Il re gagliardo si difende a piede,
e tutto de l'ostil sangue si bagna...* (XXXIII, 52-3).

C'è un solo scrittore, ed è un contemporaneo dell'Ariosto, che sia capace di narrare in questo modo i fatti della storia: Machiavelli.

Come è ben vero, dunque, che il soggetto, la materia del *Furioso* non è, non può essere il mondo della cavalleria: soggetto, materia del *Furioso* è il mondo della realtà contemporanea. Il collegamento con Boiardo vale per l'occasione, non certo per l'atteggiamento mentale dell'Ariosto, né per lo stile del suo poema. Il mondo boiardesco non ha mai quella complessità e organicità che presenta il mondo ariostesco: gli eroi del Boiardo assomigliano, quando son positivi, all'uomo di corte ideale disegnato dal Castiglione; ma lo spirito ariostesco va oltre i temi e gli schemi limitati della Corte. Il 1516 non è davvero anno che accomuni Ariosto e Castiglione: quest'ultimo, è vero, compie in quell'anno il suo trattato, e l'Ariosto pubblica la prima edizione del poema; ma andate a leggere nella sostanza delle due opere, e v'accorgerete che fra il trattato e il poema par che sia trascorso mezzo secolo. Il Castiglione è platonico, l'Ariosto è naturalista, il suo «occhio» scruta addentro nelle cose e nei sentimenti, non è idillico né elegiaco: è interprete sicuro di un mondo non più elementare. Perciò anche l'ironia ariostesca (uno degli elementi del poema su cui più a vuoto si è esercitato lo sforzo di molti interpreti) è da considerarsi *in re*: non satira di un mondo e di un ideale di vita superati, ma, assieme al comico, componente necessaria di una visione organica dell'uomo e del mondo in cui vive. «Occhio di Dio», diceva il Croce: noi diremmo ancora leonardianamente, l'occhio del pittore. Del poeta.

Questa immagine essenziale del *Furioso* potrà essere sperimentata attraverso la ricognizione di quell'eccezionale autobiografia ariostesca (autobiografia spirituale, s'intenda) fornitaci dall'Ariosto «minore» in genere, e in particolare dalle *Rime*, dalle commedie e dalle sette satire.

Neppure i numerosissimi richiami petrarcheschi (spesso fra i più facili) potranno valere a confinare le *Rime* ariostesche in una semplicistica accezione del petrarchismo; e sarà anche, alla fine, ingiusto e criticamente poco utile tornare ad osservare che l'unica composizione delle *Rime* che in sé si salvi è il celebre sonetto della tempesta (*Chiuso era il sol*), la cui validità è del resto comprovata da un'ottava del poema (XVIII, 142). Rileggiamo la prima canzone, per l'incontro fiorentino con Alessandra, e ci accorgeremo come, al di là dei numerosi luoghi comuni, il «realismo» ariostesco (che è — s'è visto — capacità di mettere in movimento la fantasia su fondamenti di analisi del reale) domini la scena: con quelle «porte, finestre, vie, templi, teatri... piene di donne, A giuochi, a pompe, a sacrifici intente, E mature ed acerbe, e figlie e matri Ornate in varie gonne», con la petrarchesca immagine degli «aurei nodi» seguita e quasi corretta da quella del «serico abito nero», che completa, in modi di dipinto, la figura; con quegli «spettacoli solenni» per le feste del Battista, che fissano in una realtà di questo mondo la fantasia innamorata. Ripensiamo a come quell'Amore che il poeta «dentro ha già da ciascun osso» (canz. III) si pone quasi tormento fisico di passione, quale ritornerà motivo dominante nel giuoco sentimentale delle *Satire*; riflettiamo, dinanzi a due canzoni-luogo comune come quelle per Filiberta di Savoia e Giuliano II de' Medici, alla lucida immagine della ruota della Fortuna o alla

immagine, tutta terrestre, della vedovanza della donna. E nel sonetto della « cameretta cara » (III) quell'aperta visione del « vento e il mar » non riconduce il motivo petrarchesco fuori di ogni metafisica? E i « risi, vezzi e giochi » del sonetto XIII? E l'amplificazione del bianco del volto di Madonna (madrigale VIII) nella immagine della luna sulle acque,

*E bianca è sì come n'appare quando
nel bel seren più limpido la luna
sovra l'onda tranquilla
coi bei tremanti suoi raggi scintilla,*

in un paesaggio tutto reale che gioverà a distanza al Leopardi ad intonare il suo *Tramonto della luna*? Il sentimento della natura, non trasposto in simboli metafisici, è dunque il significato fondamentale anche della lirica ariostesca. A questo sentimento, crediamo, si può ricondurre lo stesso complesso « mondo morale » dell'Ariosto, quale risulta dalle *Satire*.

Gioverà, di questa autobiografia in versi, cogliere anzitutto i motivi di fondo, che son motivi « seri », non certo ancorati ad una volgare concezione del « buon senso » che talora alcuni critici vollero fissare per l'Ariosto. L'amore per la sua donna, anzitutto: amore serio e totale e terreno, fatto di sicurezza e di lancinante nostalgia, sentimentale e fisica, e ad ogni momento messo avanti vittoriosamente come ultima, e non certo labile, ragione che spiega quel suo rifiuto ai viaggi e alle complesse avventure, che gli amici suoi dovevano attribuire a pigrizia. Un amore terreno e terrestre, per il quale la lontananza è insopportabile; ma anche un amore che non gli chiude gli occhi della mente sulla fragilità della donna e sull'influsso dell'ambiente sociale su di essa: la satira quinta ad Annibale Malaguzzi non è soltanto un arguto quadro di costume, sulla moda femminile e sulle occasioni dell'adulterio, ma è, in fondo, una analisi spregiudicata della delicatezza dei rapporti coniugali e della difficoltà di « amministrare » l'amore nella realtà. Forse che ciò significa proporre un grafico del « buon senso », in opposizione al grafico degli amori del poema? L'Ariosto stesso risponde negativamente a questo dubbio (« Ogni virtude è in lei, s'ella ti piace »). Anche in questo caso, come nel poema, l'indagine sulla realtà è totale, nessun elemento di fondo è trascurato.

Altro motivo di fondo delle *Satire* è quello della « libertà ». Certamente qui il punto di partenza è oraziano: l'epistola a Mecenate (*Quinque dies tibi pollicitus*) non è soltanto la « fonte » della prima satira, ma penetra diffusamente, come motivo ossessionante, per tutto l'organismo delle *Satire*. Attorno a questo motivo gira e si svolge un mondo; ma reale, nei limiti della realtà. L'Ariosto è ben lontano da una concezione metafisica o romantica della libertà: non nasconde, è vero, la naturale aspirazione a poter vivere da sé e per sé, senza dover mai render conto a nessuno; ma sa bene che ciò non è possibile, che i condizionamenti premono da ogni parte, e pretende perciò e difende quel poco di libertà che gli par possibile

raggiungere, quel tanto di indipendenza che gli dovrebb'esser consentita: come Astolfo, egli ha coscienza che il suo agire può essere disinteressato, non mediato, libero. Non può agire come il suo eroe, ma non si sente di impicciarsi nelle beghe dei grandi, nei rischi della porpora e del cappello.

Terzo motivo di fondo è la fedeltà alla poesia. La satira indirizzata al Bembo è, in questo senso, commovente. Anche qui ci sono i limiti posti dalla realtà (il suo non sapere il greco, ad esempio) e il rimpianto, insieme, per l'esistenza di tali limiti; ma c'è vivo, pur nelle proteste legittime, il senso della perfetta gratuità del suo lavoro di poeta, dal quale mai ha tratto e mai trarrà possibilità di vita.

Su questi fondamenti, si rende possibile, nelle *Satire*, la rappresentazione di un quadro della società del tempo, paragonabile soltanto a quello fornitoci dal Machiavelli: è un mondo avventuroso, spesso cattivo e infido, dominato dalla Fortuna, ma in cui vive tuttavia il fiore prezioso dell'amicizia. In questo mondo l'Ariosto si dipinge come l'uomo dai modesti desideri, che aspira soprattutto alla tranquillità; colui cui piace passeggiare sulla piazza del Duomo di Ferrara e che, di fronte all'ordine di seguire il cardinale Ippolito in Ungheria, replica di amare i viaggi fatti con Tolomeo.

È curioso come tutta una tradizione di lettori, innamoratisi all'eccesso di questa immagine, abbia puntato sul contrasto fra un Ariosto ridotto a una vita mediocre e paesana e il poeta che evade in una fantasia senza limiti. Il problema invero è un altro: e consiste nella possibilità — dimostrata in pieno anche nelle *Satire* — del vedere e dominare una realtà dai vasti confini (che genera a sua volta l'economia fantastica del poema) esclusivamente per capacità di intendere ed interpretare. C'è dunque, a segno di quella eccezionale autobiografia che sono le *Satire*, una ferma coscienza della natura e della missione del poeta.

Portata l'indagine sul « mondo » delle *Commedie*, si vedrà meglio il concretarsi di una figura dell'Ariosto che guarda alla realtà senza preconcezioni e pregiudizi, riuscendo, almeno nelle due grandi commedie la *Lena* e *Il negromante*, a muoversi con disinvoltura nella società del suo tempo. Il fatto stesso dell'impegno che l'Ariosto pose nella elaborazione delle commedie è cosa da far riflettere e da farci mettere in secondo piano l'elemento della imitazione plautina o delle fonti terenziane (noi possiamo, alla fine, affermare che Boiardo per il poema — oltre alle altre varie « fonti » individuate dal Rajna —, Petrarca per le *Rime*, Orazio per le *Satire*, Plauto e Terenzio per le *Commedie*, non si debbano, in modo assoluto, considerare « fonti », sì bene elementi importanti della cultura ariostesca). La società reale del *Negromante*, per fare un esempio tipico, non offre un grafico molto diverso da quello che ci offre la inventata società del *Furioso*; l'elemento « fantasia » entra, del resto, anche nella commedia, al suo punto giusto e nel suo giusto valore, come invenzione di una psicologia dei singoli personaggi e di un continuo rapporto fra di essi. L'« invenzione », insomma, penetra anche nella realtà dell'Ariosto « minore ». La differenza è, crediamo, soprattutto

differenza di linguaggio: nelle *Rime* si hanno, di fronte ai luoghi comuni del petrarchismo, le invenzioni realistiche che si son prima accennate; il lessico delle *Satire* (come ha giustamente osservato il Segre) presenta, nella sua complessità, non trascurabili modi danteschi; e le commedie, sia quelle in prosa che quelle in versi, non vanno esenti dai luoghi comuni del « comico » contemporaneo (il nome del Bibiena non è citazione solo sporadica). L'unità tipica del linguaggio poetico del *Furioso*, l'invenzione assoluta di quel linguaggio, resterà per l'Ariosto « minore » irraggiungibile. Ma il « mondo » è lo stesso mondo reale-fantastico: nelle *Satire* specialmente l'« occhio del poeta » è evidente, è all'erta.

Sarebbe, se mai, per le *Satire* in particolare, da ritornare sull'elemento « pessimismo ariostesco », per il quale non mancano, nella critica al Nostro, indagini fruttuose. Effettivamente, non si può negare che la visione della vita quale si configura nelle *Satire* sia piuttosto volta al pessimismo (l'ultima satira specialmente, con le terzine sulla sorte di Leone X e dei suoi parenti, ne appare impregnata). Ma non si dimentichi quel che già notavamo, esservi cioè anche nelle *Satire* alcuni punti fermi, ed uno particolarmente evidente: la sicurezza del poeta in se stesso come umanista, la certezza che, nel mutare delle umane vicende, la sua opera, misconosciuta, forse disprezzata dal cardinale Ippolito, resterà come un valore assoluto. Valida come la grandezza del secolo. Si tratta, dunque, di un pessimismo relativo, non di un presentimento di decadenza o di fine: un pessimismo, cioè, che non rompe mai il centro del mondo ariostesco, e mai rischia di provocare lo sfaldamento della sua opera. Quando questo rischio si affaccerà, quando un presentimento di dissoluzione entrerà assolutamente nel campo reale della poesia (si tratterà, per ciò, dei *Cinque canti*), interverrà allora l'intelligenza vigile dell'artista, che saprà metter da parte le tentazioni, pericolosissime, dell'elegia.