

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 52 (1983)
Heft: 2

Artikel: Sul paesaggio ariostesco
Autor: Fontana, Pio
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-40684>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sul paesaggio ariostesco

Il paesaggio ariostesco, come tutto il mondo del poeta, si realizza nella sua complessità nell'immenso poema, che riprende gli spunti paesistici della giovanile poesia latina (il « *procul negotiis* » dell'ode *Ad Philiroen*, « *sub arbuto / iacentem aquae ad murmur cadentis* »), delle satire (« a me piace abitar la mia contrada. / Visto ho la Toscana, Lombardia, Romagna, / quel monte che divide e quel che serra / Italia, e un mare e l'altro che la bagna ») ¹⁾, e anche delle commedie ²⁾, per trasvalutarli, facendoli molla e passaggio obbligato per una conquista dell'infinito. Esso è quindi termine di paragone e misura costante allo spaziare della fantasia: particolare e vastissimo, circoscritto e continuamente aperto; termine fisso della contemplazione distaccata del demiurgo che è il poeta, e caleidoscopico, instancabile variare, mobilissimo spettacolo. Tra questi due aspetti del paesaggio e del mondo ariostesco esiste un rapporto dialettico: e la poetica del *Furioso* è scandita dal ritmo pendolare di questo ritrovare occasione nel quotidiano per muovere alla conquista dell'universale e del meraviglioso.

L'Ariosto non ubbidisce qui semplicemente a un suggerimento delle poetiche umanistiche e cinquecentesche, che consigliavano la varietà (partendo dall'imitazione, dalla necessità di non ripetere, ma di variare un modello: e sappiamo che la variazione stessa diventa principio fondamentale della poetica ariostesca), ma mira a darci, come ha osservato Caretti ³⁾, il senso stesso della vita, dell'esistere nella sua molteplicità e nel suo perenne fluire. C'è insomma, oltre l'occasione pratica del narrare a uso di una corte, del condurre avanti il romanzo boiardo o del compiacere i signori d'Este, e prima della catarsi poetica, del conseguimento di quella che Croce chiamò Armonia, un risultato gnoseologico cui il poeta mira, come ha riconosciuto la critica più recente, insistendo sulla serietà dell'Ariosto. Ciò va tenuto presente anche nel parlare del paesaggio del *Furioso*.

Esso si apre con lo scenario delle « selve spaventose e scure », dei « lochi inabitati, ermi e selvaggi » attraverso i quali Angelica fugge, reci-

1) Si citano le *Opere minori* secondo l'edizione a c. di C. Segre, Milano-Napoli 1954; *L'Orlando Furioso*, con le varianti del 1516 e del 1521, secondo l'edizione di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, 1960.

2) Sulla precisa topografia ferrarese, carattere originale e genuino del teatro ariostesco, cfr. A. Casella, *Presentazione delle Commedie*, a c. di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi, Milano 1974, pp. XLIII-XLIV.

3) Cfr. *Introduzione*, in *Opere minori* cit., pp. XVI ss.

tando il rito della schermaglia amorosa, del perpetuo sottrarsi per darsi. Il tema della selva è antichissimo. Largamente diffuso nel romanzo cavalleresco, anzitutto francese, nell'accezione della foresta selvaggia, esso si ritrova in Dante, dove si carica di significato allegorico, riallacciandosi alla lezione di Virgilio, che, come osserva Curtius⁴), nell'idealizzazione classica della natura faceva entrare il proprio destino, la figura di Cesare, Roma e un presentimento del Cristianesimo. Nell'Ariosto la selva è insieme luogo di avventura e metafora della vita nella sua labirintica complessità, nella sua sempre nuova possibilità di sorprese, di coincidenze, di inganni. Ma per la stessa esigenza della poetica ariostesca di non offrirci mai una soluzione chiusa, di evitare con la continua apertura del racconto ogni catarsi che non sia quella della resa poetica, l'immagine della selva tenebrosa in cui il poeta ci introduce, come quella della paura di Angelica, non può non essere contrappuntata subito da quella del « boschetto adorno / che lievemente la fresca aura muove », in cui la donzella trova finalmente riposo, e ritrova se stessa, la femminile malizia che la aiuterà a ingannare Sacripante, come Orlando e Rinaldo e quanti la inseguono. Anche qui il poeta ubbidisce a una tradizione classica: quella del « locus amoenus », riassunto del paeaggio ideale, che risale fino a Omero e a Esiodo. Fermiamoci ad analizzare l'interpretazione che il *Furioso* ci dà di questa tradizione poetica e retorica.

Esaminiamo i versi 3 - 4 dell'ottava 33 del canto:

*Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi...*

Nelle due prime edizioni, del 1516 e del '21, il testo diceva:

*El mover de le frondi e di verdure [verzure],
di cerri, d'olmi, abeti, pini e faggi.*

Correggendo, il poeta ha rinunciato alla profusione enumerativa, prescritta dalla retorica classica (Curtius considera gli elenchi di piante che compongono una foresta come casi particolari di « catalogo », forma poetica che risale fino a Omero⁵); e la poesia classica, medievale e rinascimentale ci dà sempre una flora che non ha nulla di realistico: ulivi, piante esotiche, cedri ecc.); su questa profusione enumerativa che non manca certo nel poema, finisce però per prevalere, come dimostra l'esempio che abbiamo citato, l'esigenza simmetrica e musicale:

Che di cerri sentia, d'olmi e di faggi.

4) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1969, 7. ed., p. 197. Per il tema della foresta nella poesia del Medioevo (e del Rinascimento), cfr. M. Stauffer, *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Bern 1959.

5) *Op. cit.*, pp. 191 ss.

Il verso è bitembrato; la coppia del secondo emistichio risponde a quella del verso precedente (« Il mover de le frondi e di verzure »). La complementarità del tema della foresta selvaggia e di quello del « locus amoenus » risponde pure nell'Ariosto al suo tendere a superare il dramma in serena visione, per un'istanza di intelligenza di tutto il reale, come dicevamo (e la contemplazione, il distacco è una premessa dell'armonia rappresentativa). Il paesaggio può quindi avere nel poema, talora, una certa genericità, che è una faccia dell'universalità, un attributo della perfezione (come i personaggi ariosteschi possono sembrare e sono sembrati dotati di scarsa coerenza psicologica, perché tendenti a una psicologia tipica, a riuscire un catalogo dell'umanità). Nelle correzioni che hanno portato all'edizione definitiva sono infatti evidenti le rinunce a quelli che sono stati i pretesti, le occasioni particolari, reali o fittizie ma indispensabili alla sua invenzione.

Ecco Ruggiero rapito in aria dall'ippogrifo, nella prima edizione:

*Va l'ippogrifo al cielo, e rifrenarlo
Ruggiero non può. Vede la eccelsa cima
di sotto rimanersi umile e bassa
del Pireneo, che gli altri giochi passa. (IV, 49, 5-8)*

Nella seconda redazione e in quella definitiva, eliminata la concretezza e la limitatezza di un'esperienza reale e di un attento sperimentare, il risultato è una stupenda dissolvenza di forme, a rendere il velocissimo ascendere:

*Poggia l'augel, né può Ruggier frenarlo:
di sotto rimaner vede ogni cima
et abbassarsi in guisa, che non scorge
dove è piano il terren né dove sorge. (ibidem)*

Bradamante non fa che seguirlo con l'animo, quando più non possono gli occhi: il tema dell'abbandono della donna, altrove dallo stesso Ariosto sviluppato con presentimenti melodrammatici (si ricordi specialmente Olimpia tradita e abbandonata da Bireno, X, 25, 3-6: « Dove fuggi crudel, così veloce? / Non ha il tuo legno la debita salma: / fa che lievi me ancor; poco gli nuoce / che porti il corpo, poi che porta l'alma »), non è che accennato, per l'imporsi appunto del tema dell'esplorazione del cosmo, dell'avventura non più in chiave cavalleresca, ma ulissistica: avventura che è anche avventura della fantasia, senza appoggio di esperienza possibile.

Ma prima di seguire Ruggiero e poi Astolfo nel loro viaggiare, e di scoprire con loro, dall'alto dell'ippogrifo, lo sconfinato paesaggio che si apre al poeta, torniamo allo spettacolo della natura e al significato che essa assume nell'Ariosto.

« Locus amoenus » è anche l'isola di Alcina, ma dilatato a paradiso di

delizie, terra promessa e sogno poetico di un'età dell'oro, di una natura perfetta: motivo che ritroveremo nel Tasso, nel giardino di Armida. Nell'*Orlando innamorato* il giardino della maga era descritto con esilità fresca, ingenua e dispersa, nell'incanto di una stagione che aveva ispirato nel Quattrocento la lirica di un Poliziano, raccogliendo l'eco dei rispetti, delle maggiolate toscane:

*Egli era aponto del mese di maggio,
sì che per tutto intorno era fiorito,
e rendeva quel loco un tanto odore,
che sol di questo se allegrava il core.*

*Dolce pianure e lieti monticelli
con bei boschetti de pini e d'abeti,
e sopr'a verdi rami erano occelli,
cantando in voce viva e versi quieti... (II, IV, 22-23) ⁶⁾*

Nel *Furioso* alla bella natura è imposto un ordine, secondo un principio che il poeta ha appreso dai classici, dall'esperienza umanistica:

*colte pianure e delicati colli,
chiare acque, ombrose ripe e prati molli.
Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri et aranci ch'avean frutti e fiori
contesti in varie forme e tutte belle,
facean riparo ai fervidi calori
de' giorni estivi con lor spesse ombrelle... (VI, 20-21)*

La bellezza della natura è proclamata nella sua piena, matura esplosione, ancor prima che nella sua assolutezza edenica. Come ha osservato il Getto ⁷⁾, studiando il tema della rosa nel Boiardo, nell'Ariosto e nel Tasso, l'opera di Ludovico è l'estate di una fioritura di civiltà che vede in quella del Boiardo la sua primavera, e in quella del Tasso il suo autunno. Non parleremmo quindi di esteriorità nel sentimento ariostesco della natura, come dietro una notazione desanctisiana la critica è venuta troppo spesso ripetendo, né di materialità. Ma al poeta interessa poi anche la natura in sé, come motivo e realtà, non nella sua occasionalità o nella sua suggestività; ancora per quell'ansia conoscitiva che dicevamo. E oltre l'isola di Alcina, ecco quella dove è abbandonata Olimpia, o quella di Ebuda, dove il mondo perfetto e incantato del primo *Furioso*, che è così facile chiudere nella cifra della cortesia, dell'idillio, si apre all'interrogativo di una forza occulta che lo insidia, di una natura misteriosa e paurosa sim-

⁶⁾ Cit. dall'ed. Zottoli, Milano 1944 ?

⁷⁾ Cfr. *La corte estense di Ferrara come luogo d'incontro di una civiltà letteraria*, in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954.

boleggiata dall'orca. Essa è ancora vinta e domata dalla volontà ordinatrice di Orlando, come la pazzia che in lui esplode troverà conclusione e riscatto nella sua guarigione per opera di Astolfo.

E quest'ultima vittoria inarca il cielo sul paradiso terrestre ariostesco, teso al limite di un mondo che sta per dissolversi.

* * *

Abbiamo visto Ruggiero ascendere al cielo sulle spalle dell'ippogrifo, mentre Bradamante lo segue finché può con lo sguardo (ed è, il suo lamento, subito interrotto per lo spostarsi dell'attenzione del poeta a quel navigare alto, nell'incanto di un'avventura che è ormai quella dell'esplorazione del cosmo):

*Poi che sì alto vien, ch'un picciol punto
lo può stimar chi da la terra il mira,
prende la via verso ove cade a punto
il sole, quando col Granchio si raggira:
e per l'aria ne va come legno unto
a cui nel mar propizio vento spira. (IV, 50, 1-6)*

Il viaggio di Ruggiero, come osserva nel suo commento il Papini⁸⁾, segue il cammino di Colombo; e il suo andare si fa agevolmente riposato, sembra rallentarsi nell'immensità che con implicita metafora è mare. L'esplorazione del cosmo è tema che già prelude, nel pieno Rinascimento, all'età barocca: dall'insaziata meraviglia delle scoperte — tanto più larghe quanto più circoscritto è il dominio dell'esperienza reale del poeta: la sua contrada, la sua casetta, Toscana Lombardia Romagna, come dice nella III Satira — si passerà al meraviglioso. Ma per l'Ariosto, se ne togliamo qualche immagine dei *Cinque Canti* (non a caso abbandonati, perché non riducibili all'armonia del poema), si dovrà piuttosto parlare, movendo da intuizioni settecentesche ed ottocentesche, dal Conti e dal Foscolo, di « naturale meraviglioso ». Egli ritrova infatti nell'universale il particolare, e rende credibile la vastissima geografia che dispiega dinanzi al lettore proprio nella misura in cui si avverte che è continuamente riguadagnata al quotidiano, e che egli può a ogni passo ricondurci in terra, come Ruggiero che pur volando con l'ippogrifo ridiscende a dormire all'albergo la notte. Così il linguaggio ariostesco è sempre emblematico: ogni realtà diventa colore, forma, acquista concretezza. Che non è — si noti — difetto di vita spirituale profonda, come qualche critico ha creduto: ma ricchezza di vita poetica: un far confluire tutto in poesia, un trasferire e tradur tutto in verso.

8) Rist., Firenze 1957, p. 45.

L'approdo è una sorta di surrealismo, ottenuto nel dominio assoluto sulla realtà fatta materia di narrazione: l'esattezza topografica e geografica dell'Ariosto non è quindi limitatezza documentaria, ma esigenza fantastica; non vincolo o testimonianza di un costume, o non solo questo: ma entusiasmo gioioso d'invenzione. (Quel tono di gioia che il Leopardi riconosceva a Lodovico, come gli antichi, diversamente dal tono malinconico della poesia moderna)⁹⁾. L'ipoteticità del suo inventare, il calcolo che comporta, di trasvalutazione e trasposizione di un'esperienza circoscritta, da « geografo da tavolino » (come lo definisce Remo Ceserani)¹⁰⁾, si traducono in una inesaurita capacità di confidenza con le cose: il poeta e il lettore sono a proprio agio immediatamente nella foresta come nell'isola di Alcina, in quella di Olimpia o a Ebuda; a Parigi dove infuria Rodomonte, come a Damasco dove si prepara la giostra di Norandino. E ognuno di questi scenari, ognuna di queste località è insieme reale, credibile, e luogo ideale, palcoscenico provvisorio del gran teatro del mondo che è il poema. Così, senza rinunciare alle caratteristiche proprie di ciascuna avviene delle città ariostesche (per il Tasso l'unica città è Gerusalemme, terra promessa e già simbolo di una città celeste). Parigi è il centro epico del poema, ricostruita rapidamente come in una pianta, in base a pochi elementi:

*Siede Parigi in una gran pianura,
ne l'ombilico a Francia, anzi nel core;
gli passa la riviera entro le mura,
e corre et esce in altra parte fuore;
ma fa un'isola prima, e v'assicura
de la città una parte, e la migliore;
l'altre due (ch'in tre parti è la gran terra)
di fuor la fossa, e dentro il fiume serra. (XIV, 104)*

Damasco è centro avventuroso, ricco della vita fantastica e voluttuosa dell'Oriente, il centro narrativo del poema, potremmo dire. L'ordine che vi si dipinge non è quello riassuntivo, schematico, esatto come in un piano di battaglia con cui è disegnata Parigi, ma ancora quello di una presenza civile dell'uomo a castigare la natura e a sfruttarla, in un clima sereno e cortese:

*Per la città duo fiumi cristallini
vanno inaffiando per diversi rivi
un numero infinito di giardini,
non mai di fior, non mai di fronde privi:
dicesi ancor, che macinar molini
potrian far l'acque lanfe che son quivi;*

⁹⁾ Cfr. Zibaldone, ed. Flora, Milano 1945?, II, p. 808.

¹⁰⁾ Introduzione all'*Orlando Furioso*, a c. di R. Ceserani, Torino 1962, p. 13.

*e chi va per le vie vi sente, fuore
di tutte quelle case, uscire odore.*

*Tutta coperta è la strada maestra
di panni di diversi color lieti;
e d'odorifera erba, e di silvestra
fronda la terra, e tutte le pareti:
adorna era ogni porta, ogni finestra
di finissimi drappi, e di tapeti;
ma più di belle e ben ornate donne
di ricche gemme, e di superbe gonne. (XVII, 19-20)*

L'incanto diventa festa di popolo, cui tutti i ceti partecipano, come in Ferrara, che resta il cuore del mondo ariostesco. Essa sta al principio e alla fine del poema, si può dire: con la corte cui si rivolge il poeta e con quella che lo accoglie al termine della sua fortunosa navigazione, nel porto che aveva ormai disperato di vedere. Ma è soprattutto presente nel XLIII canto, lunghissimo e importantissimo per intendere il passaggio dal *Furioso* delle avventure a quello epico-religioso della conversione di Ruggiero e del duello di Lipadusa; e dalla corte alla fondazione di un ordine oltre gli schemi e in un riacquisto del limite. I primi due tempi, novellistici (la novella del nappo e la novella di Anselmo, Adonio e Argia) sono cronaca ferrarese e mantovana, narrata a popolare di fantasie il riposato andare di Rinaldo, che trascorre sul Po in barca (che è pure metafora dell'immobile viaggiare di Lodovico con Tolomeo).

Ma, per ritornare a quanto dicevamo prima, come dalla corte ferrarese si muove alla fondazione di una comunione di spiriti che è quella che circonda Ruggiero dopo la conversione e quella della società che Lodovico ritrova alla conclusione dell'opera (tanto più significativa quanto più il poeta si trova ormai a vivere in un mondo che crolla: specie se la pensiamo riproposta negli ultimi anni, con l'edizione definitiva), così dallo spettacolo della campagna ferrarese si muove all'esplorazione del cosmo. In questo l'Ariosto attinge a un universalismo che si fa veramente riassunto della poesia medievale e classica, e inizio di quella moderna, come ha dimostrato acutamente il Frenzel, indagando la fortuna dell'*Orlando* nel romanticismo tedesco¹¹): le vicende del poema ci portano dalla Francia alla Spagna, all'Inghilterra, all'Irlanda, alla Scozia, alle isole Ebridi, all'Islanda, all'Olanda, alla Frisia, alla Germania, all'Austria, ai Balcani, a Bisanzio, all'Africa, all'Asia minore, all'Oriente. Ed estensione geografica significa acquisto culturale, di nuovi mondi e di nuove tradizioni: dall'epica francese a quella classica, fino alle saghe nordiche e alla poesia degli umanisti tedeschi, come nuovi studi sulle fonti, che vengono a integrare quelli del Rajna, hanno messo in luce in questi ultimi anni. Per

11) Cfr. *Ariost und die romantische Dichtung*, Köln-Graz 1962.

opera dell'Ariosto, nel vivo del suo immaginare, Ferrara è veramente quel « carrefour » culturale importantissimo di cui parlava il Getto.

Ma oltre l'universo fisico e l'universo culturale, è l'universo morale, in cui rientra la stessa esperienza del male, che il poeta si avvia a farci contemplare: e questo già nell'episodio di Alcina, dove le « spallaccie grosse » (VI, 37,4) della balena su cui sale Astolfo non possono non ricordare le « spallacce » del dantesco Gerione¹²⁾, e anticipare il viaggio che Astolfo a cavallo dell'ippogrifo è destinato a compiere nei regni dell'oltretomba.

Inferno, paradiso, mondo della luna rappresentano in effetti una sorta di cornice del mondo ariostesco, ma anche di chiave di volta di quella trasvalutazione poetica e spirituale che è di tutta l'opera: non quindi un'aggiunta superflua o decorativa, suggerita solo da un confronto d'obbligo col poema dantesco; né tanto meno, nei confronti di questo, una parodia, un intenzionale rovesciamento, che significherebbe non-intelligenza. Il *Furioso* è insomma una sorta di « comédie humaine », ma proprio per questo non esclude il mistero, alle cui porte non può non bussare con l'audacia di un'umanità che si fa misura di tutte le cose. Il personaggio cui è affidata questa esplorazione, che è un riacquisto del divino proprio laddove affermando se stesso l'uomo sembra negarlo (e, sia detto per inciso, il problema della religiosità ariostesca nel quadro di quella rinascimentale andrebbe riesaminato attentamente, in rapporto con la storia della poetica), è Astolfo, che giustamente il De Sanctis vedeva da un lato come « organo dell'immaginazione » nel poema, dall'altro come « braccio di Dio », mentr'era « buffone » nel Pulci e « damerino » nel Boiardo¹³⁾. Riprendendo qualche spunto boiardesco, l'Ariosto ha soprattutto, per il personaggio e più per il viaggio di Astolfo, accettato i suggerimenti di Luciano di Samosata, specie della *Storia vera*, che racconta di un viaggio sulla luna, poi all'isola dei beati e a quella dei dannati, e dell'*Icaromenippo*; nonché del Pulci, che ci mostra Astolfo vittima di Gano novello Giuda, schernito come Cristo, nella scena dell'impiccagione del paladino nel *Morgante*, XI, 46 ss., che ha molti punti di contatto con quella della Crocifissione. Precorrimento del personaggio di Astolfo in questa sua delicata funzione e nel suo stesso volo è l'arcangelo Michele del canto XIV, mandato in aiuto dei Cristiani. Proprio nel canto seguente, Astolfo parte dall'isola di Logistilla col libro degl'incantesimi e il corno magico: il suo viaggio si svolge tra misteriose presenze, leoni, « draghi pien di toscò » (38,5), attraverso l'Arabia, « che per suo albergo l'unica Fenice / eletto s'ha di tutto il mondo immenso » (39,3-4). Cavalca un destriero « che tanto leggiemente e corre e valca, / che ne l'arena l'orma non n'appare » (40,3-4). E già sembra, sospeso tra realtà e incanto, pronto

¹²⁾ « I' m'assettai in su quelle spallacce » (*Inf.*, XVII, 91).

¹³⁾ *La poesia cavalleresca e scritti vari*, Bari 1954, p. 124.

a spiccare il volo. Distrutto, dopo altre avventure, il palazzo di Atlante, Astolfo monta in groppa all'ippogrifo (per il quale l'Ariosto è risalito a fonti classiche, specie a Virgilio, ma anche agli « ippogipi » — abitatori della luna che cavalcano enormi avvoltoi — della *Storia vera*, a confermare l'ispirazione lucianesca, ricca di fermenti critici, e quindi l'interesse gnoseologico-filosofico), e dopo aver viaggiato per Francia, Africa, Spagna, eccolo in Etiopia, alla corte del Senàpo o prete Janni (personaggio di cui parlano le leggende medievali, signore di una ricca regione dell'Asia, secondo Marco Polo, e dell'Abissinia per l'Ariosto):

*Quivi il balsamo nasce; e poca parte
n'ebbe appo questi mai Ierusalemme.
Il muschio ch'a noi vien, quindi si parte;
quindi vien l'ambra, e cerca altre maremme:
vengon le cose insomma da quel canto,
che nei paesi nostri vaglion tanto. (XXXIII, 105, 3-8)*

C'è, in questo regno del Senàpo, un fervere segreto dello spirito di scoperta e del genio economico del Rinascimento, già nel riacquisto delle indicazioni di Marco Polo. Ma il peccato del Senàpo, che aveva tentato di dar la scalata al Paradiso terrestre, adombra un sorriso, se non un'irrisione, del poeta per l'ingenua illusione del secolo di voler tutto ridurre alla cifra del potere inteso come dominio politico. Astolfo, come angelo o Messia, porrà in fuga le Arpie ricorrendo al magico corno, dopo aver fatto turare le orecchie « di calda cera » (124,2), come Ulisse ai compagni, ai baroni e al Senàpo, perché non fuggano. Riaffiora la segreta vena ulisside, ma contraddetta e corretta: non è per abbandonarsi alla tentazione delle sirene, che l'Astolfo-Ariosto continua nella sua impresa, ma per restituire misura alle cose, pace nel limite al tempo, come senno ad Orlando, più tardi.

* * *

Vediamo dunque il paesaggio infernale che s'apre dinanzi agli occhi del volenteroso paladino.

Astolfo procede, si potrebbe dire, « sperimentando »: tende le orecchie intento allo spiraglio del monte dove sono penetrate le Arpie; sente pianti, urla, lamenti, che sono per lui « segno evidente quivi esser lo 'nferno' » (XXXIV,4,8). Ma il poeta restituisce un limite alla sua avventura ulissistica, mostrandocelo nel suo procedere imperterrita, nonostante il fumo e la puzza, armato del corno magico di Logistilla al cui suono nessuno può resistere. Il contrasto tra il mistero e la prudenza umana, tra il finito e l'infinito, rinnova una tematica altissima, anche se la trascrive in una tonalità certo diversa da quella dantesca: e non fa meraviglia che Dante

sia qui presente; non parodiato, come dicevamo, ma variato. La novella di Lidia, che s'inserisce a questo punto, condannata all'inferno perché corrisponde con ingratitudine all'amore, riesce non solo rimpianto di un tempo storico che per il poeta è quello della giovinezza, di un passato recuperabile solo con la fantasia; ma conferma di valori morali terreni da cui non si può prescindere, pietra di paragone e porta di ogni esperienza nel mistero. Così l'inferno ariostesco non è che una sorta di capovolgimento della vita in quanto ha di lieto, di cortese. Astolfo è subito respinto dalla spessa caligine, e di corsa, come era penetrato nella voragine, ne esce:

*Il mutar spesso de le piante ha vista
di corso, e non di chi passeggia o trotta. (XXXIV, 45, 1-2)*

La discesa nel regno dei morti sembrava suggerita da semplice curiosità, per non dire da sventatezza, da troppo di terreno vigore, al paladino; ma si è tradotta in una riaffermazione del valore religioso del limite, funzionale nella poetica ariostesca.

Astolfo sale poi al paradiso terrestre, un giardino di delizie che è variazione di quello di Alcina e di altri, e in cui il poeta colloca, riprendendo una fantasia popolare, San Giovanni Evangelista, in compagnia di Enoch e di Elia, che non sarebbero ancora morti (ed è chiaro quanto ciò sia rivelatore — anche se elemento forse di derivazione dantesca — della poetica ariostesca, del suo ritrovare la vita terrena nell'oltretomba, come la realtà nel sopramondo della fantasia). Nel paradiso terrestre è offerta ospitalità con vitto e alloggio ad Astolfo e al suo cavallo, che è rifornito di « buona biada » (XXXIV,60,4): i particolari quotidiani e il sorriso ariostesco consentono la conquista di uno spazio infinito. Quanto più si discende verso uno spazio finito, tanto più si guadagna e ci si allarga, si potrebbe dire (così anche lo schema cortese del giardino studiosamente coltivato è superato proprio da questo fare del paradiso terrestre una sorta di locanda). Il soprannaturale è riscattato quanto più si aderisce alla naturalezza: e la stessa lettura in chiave spirituale del poema, che si propone a un certo punto per bocca di San Giovanni (Orlando punito con la pazzia come Nabucodonosor: 65,5-8), potrà essere intesa come un appiglio per quel processo di spiritualizzazione che i lettori del testo ariostesco andranno operando, con eccessi e svisamenti (anche se non senza qualche giustificazione), alla fine del secolo, sia come l'indiretta e preziosa conferma di una condizione del linguaggio ariostesco che, se è più scoperta qui, è però comune a tutto il poema: condizione che come dicevamo è emblematica di una ricerca di concretezza poetica che non è materialità, ma riacquisto alla poesia di un'ansia e di un guadagno conoscitivo, e anche religioso. Così il carro di Elia con cui San Giovanni conduce Astolfo sulla luna, se non è qualcosa di sostanzialmente diverso

dall'ippogrifo, è pure l'offrire la giustificazione del miracolo al meraviglioso (una soluzione che il Tasso formulerà esplicitamente nei suoi *Discorsi del poema eroico*).

Il paesaggio che si offre agli occhi di Astolfo sulla luna non è che una trasposizione in chiave diversa di quello terrestre, comprese le case, i segni di presenza umana:

*Altri fiumi, altri laghi, altre montagne
sono là su, che non son qui tra noi;
altri piani, altre valli, altre campagne,
c'han la cittadi, hanno i castelli suoi,
con case de le quai mai le più magne
non vide il paladin prima nè poi:
e vi son ample e solitarie selve,
ove le Ninfe ognor cacciano belve. (XXXIV, 72)*

Diversa solo la luce, lassù: una luminosità che non proviene da fonte esterna, perché il luogo è « come un acciar che non ha macchia alcuna » (70,4). La considerazione sulla grandezza del pianeta, « il quale a un picciol tondo rassomiglia / a noi che lo miriam da queste bande » (71,4), ricorda l'apologo del popolo che abita nella « val ima », nella Satira III,213, e vuol salire il monte per pigliare la luna, e la conclusione che il poeta ne trae:

*Questo monte è la ruota di Fortuna,
ne la cui cima il volgo ignaro pensa
ch'ogni quiete sia, nè ve n'è alcuna. (229-231)*

Il sopramondo lunare è però una non-realtà, come il mondo infero: vi si ritrova quindi anche ciò che supera i limiti dell'umana condizione, come il senno di Orlando che Astolfo è salito a riprendere. Di come sia possibile l'acquisto del mistero e di una realtà superiore e spirituale, invece, proprio nell'accettazione del limite, trasvalutando la propria terrestrità in fede — e rendendo così cosciente filosofia le intuizioni della propria poetica — l'Ariosto sarà pienamente consapevole solo dopo aver condotto Ruggiero alla conversione ed essere pervenuto a un senso della corte più profondo, nel suo valore introduttorio alla vita dello spirito, come comunità di viventi.

Qui la stessa sommarietà del paesaggio (« Non stette il duca a ricercare il tutto; / che là non era asceto a quello effetto » XXXIV,73,1-2), come già nell'inferno, e la rassegna delle cose perdute, sulle orme di Luciano, rivelano ancora il procedimento di ipoteticità e per analogia del poeta nel dar vita a questo mondo: cui si aggiunge (ed è caso limite) un tanto di astratto pur nella concretezza e appunto in essa, se è lecito il giuoco

di parole. Ciò che ha fatto parlare di irreligiosità al Leo ¹⁴), che ha un po' frettolosamente esteso i risultati dell'esame di questo episodio a tutta l'opera e a tutta la produzione dell'Ariosto. (Basterebbe osservare che la « recherche » di Ludovico si risolve in una restituzione di ordine al reale, che è conforme alla mentalità ordinatrice del Rinascimento, ma è pure un misurarne il segreto valore morale, nel contrappunto del disordine vinto e domato).

Quanto segue, l'allegoria del tempo che rapisce la fama e del poeta che la salva, che edifica l'intelligenza della realtà, a noi sembra non tanto servile adulazione dei potenti (come interpretava l'Alfieri), quanto piuttosto celebrazione della poesia nella sua capacità di inventare la storia stessa, di là dalla cronaca: è il culmine del volo ulisside di Astolfo e dell'Ariosto. l'averlo affidato all'Evangelista (che anche in quanto scrittore ritrova Cristo come signore e l'unico giusto), è la testimonianza di come questo volo sia supremo, al limite e implicante un'esperienza religiosa.

* * *

Un nuovo e diverso paesaggio non poteva nascere però per l'Ariosto che dall'infedeltà alla poetica del *Furioso*, a quella che possiamo ancora con Croce definire politica dell'armonia, purché storicizziamo il termine. Dalla rottura di quest'armonia, quindi: come avviene nei *Cinque Canti* ¹⁵), lungo frammento nato probabilmente già intorno al 1519, ma che dovette poi essere rielaborato prima che il poeta si rivolgesse ai *Frammenti autografi*, tra il 1526 e il 1528 circa: prima che trovasse cioè modo di contemperare la nuova ispirazione, più problematica e tormentata, nel precipitare dei tempi, con quella che era alla base della prima e della seconda redazione del poema, dando nuovo significato alla poetica che l'aveva informata nel riconfermarla valida nonostante tutto.

I *Cinque Canti*, che non trovarono sistemazione nel poema, sono testimonianza delle tentazioni dell'Ariosto, dell'evoluzione che avrebbe potuto essere della sua arte.

In essi, alla selva labirintica delle avventure meravigliose in cui s'era smarrita Angelica in fuga, si sostituisce quella degl'incantesimi e degli esorcismi, frequentata dagli spiriti infernali, di Medea:

*Nè mai Diana, nè mai Ninfa alcuna,
nè Pane mai, nè Satir, nè Sileno
si venne a ricercar all'ombra bruna*

¹⁴) Petrarca, *Ariost und die Unsterblichkeit. Ein Beitrag zur Motivgeschichte*, « Romanische Forschungen », vol. LXIII, 3-4, pp. 268 ss.

¹⁵) Cfr. P. Fontana, *I « Cinque Canti » e la storia della poetica del « Furioso »*, Milano 1962, p. 38 e passim.

*di questo bosco di spavento pieno;
ma scelerati spiriti et importuna
religion quivi dominio avieno,
dove di sangue uman a Dei non noti
si facean empi sacrifici e voti. (II, 102)*

E nella selva infernale si riduce, come a luogo di piacere, lo stesso « locus amoenus », il boschetto adorno. La abatterà re Carlo, chiamato a esorcizzare il demonismo, che pervade il frammento sin dall'inizio, dal concilio delle fate che lo apre; in uno sforzo che riuscirà tuttavia inane, perché il sovrano, nella decadenza della cortesia che lo travolge, non sa opporsi con il suo machiavellismo evangelico al precipitare degli eventi. Domina su tutto un cielo austero, nordico e selvaggio, desolato, che s'è sostituito a quello quasi sempre sereno e mediterraneo del poema: lo scenario che apre il primo dei *Cinque Canti* è quello dell'Imavo,

*un monte che col ciel quasi confina,
e tanto sopra gli altri il giogo estolle,
ch'alla sua nulla altezza s'avicina... (I, 1, 2-4)*

Qui ecco (ben diversamente credibile che tra le fiorite e voluttuose contrade tropicali dove Astolfo aveva cacciato le Arpie) aprirsi l'imboccatura della voragine infernale:

*fra le perpetue nevi e 'l ghiaccio ignavo
discende una profonda e oscura valle;
dove da un antro orribilmente cavo
all'Inferno si va per dritta calle. (I, 38, 3-6)*

E qui si afferma tra inganni e raggiri la psicologia furfantesca sopra quella eroica; l'intrico delle passioni sopra l'amore cortese. Non diversamente nella storia di Marganorre o in quella di Olimpia, perfino (ambedue appartenenti ai *Frammenti autografi* e accolti nella redazione definitiva): ma in esse la legge dell'onore, sotto forma di una femminista rivalsa sull'esplosione delle passioni per la prima, di una rasserenante e consolante vittoria per la seconda (Olimpia « di contessa » fatta « gran regina », XI, 80, 2, da Oberto, che la piglia in moglie), riporta a orizzonti più tollerabili e miti lo sguardo del poeta, e non lascia, alla luminosità della sua invenzione che l'ombra necessaria a renderla più complessa e inafferrabile.