

Percorsi nella *Ariostkritik* della prima metà del Novecento tra Wölfflin e Croce

Diego Stefanelli (Mainz/Germersheim)

RIASSUNTO: Il contributo indaga la posizione di Ariosto nella *Romanistik* della prima metà del Novecento adottando due punti di vista differenti e inediti: da una parte, si analizza il volume di Theophil Spoerri *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso* (1922)¹ nel quale la tradizionale dicotomia Ariosto vs Tasso veniva affrontata ricorrendo alle teorie artistiche di Heinrich Wölfflin; dall'altra, ci si interroga sul posto tenuto dal Ferrarese nella critica di Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius e Leo Spitzer e sui loro rapporti con l'interpretazione crociana, rintracciando così alcuni punti fermi della critica ariostesca della prima metà del Novecento.

SCHLAGWÖRTER: Ariosto, Ludovico; Tasso, Torquato; Woelfflin, Heinrich; Croce, Benedetto; Spoerri, Theophil; Auerbach, Erich; Curtius, Ernst Robert; Spitzer, Leo; Romanistik; Literaturwissenschaft; Geschichte der Romanistik

1. Ariosto e Tasso fra arte e letteratura: *Renaissance und Barock* di Theophil Spoerri

Theophil Spoerri, figura di primo piano della cultura e della politica svizzera a cavallo tra primo e secondo Novecento, professore di *Romanistik* all'Università di Zurigo dal 1922 al 1956, fondatore con Emil Staiger della rivista "Triivium" (1942–1951), viene generalmente considerato un esponente *sui generis* della *Stilkritik*,² in virtù della problematicità filosofica con cui affrontava l'interpretazione dei testi. Come ha mostrato Paolo Paolini in un interessante articolo del 1966,³ la fortuna di Spoerri in Italia è strettamente legata a quella dello storico dell'arte Heinrich Wölfflin, o meglio ai tentativi di applicazione delle sue categorie al campo letterario. A parte la prima opera del filologo romano (lo *Studio sul dialetto della Valsesia* del 1918), fu quindi soprattutto il

¹ Theophil Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso: Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung* (Bern: Haupt, 1922).

² Per una più approfondita indagine sulla storia della stilistica primonovecentesca fra Italia e Germania sia lecito rimandare a Diego Stefanelli, *Il problema dello stile fra linguistica e critica letteraria: positivismo e idealismo in Italia e in Germania* (Berlin: Frank & Timme, 2017).

³ Paolo Paolini, "Le teorie critico-figurative di Heinrich Woelfflin e la storiografia letteraria italiana", *Aevum* 40, 1/2 (1966): 75–101.

libro del 1922, *Renaissance und Barock*, a essere letto in Italia, limitatamente però alla prima metà del secolo: la recensione di Giulio Bertoni del 1923⁴ si colloca nel momento di massimo interesse degli studiosi di letteratura per l'opera di Wölfflin, esprimendo però anche il giudizio negativo di Croce e dei crociani.⁵

Il volume di Spuerri su Ariosto e Tasso uscì quando lo studioso, dopo essere stato una decina di anni *Gymnasiallehrer* a Berna, divenne professore a Zurigo: il libro inaugurava così la lunga carriera accademica di Spuerri nella città svizzera. I debiti nei confronti di Wölfflin erano dichiarati già dal sottotitolo: *Tentativo di un'applicazione dell'analisi artistica wölffliniana* ("Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung"). Nella prefazione poi egli si richiamava a quello che era al vero precedente del suo lavoro: la dissertazione di dottorato di Wölfflin, dedicata al tema *Renaissance und Barock* (1888).⁶ Già in quella le differenze spirituali delle due epoche erano riscontrate, oltretutto nel linguaggio artistico, in quello letterario, nella coppia oppositiva Ariosto vs Tasso. Spuerri intendeva quindi riprendere quanto già fatto da Wölfflin, concentrandosi però sull'aspetto propriamente letterario. Si trattava, come notato da Paolini, di applicare gli schemi wölffliniani all'analisi di testi poetici, "adattandone però la sostanziale natura di categorie figurative alle esigenze di una analisi letteraria e giungendo alla formulazione di nuovi schemi interpretativi".⁷ Prima di passare al libro di Spuerri, conviene richiamare le categorie wölffliniane esposte in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915),⁸ la sua "opera-base" (come l'ha definita Giusta Nicco Fasola presentando la traduzione italiana del 1994),⁹ il culmine e la sistematizzazione della sua ricerca

⁴ Venne pubblicata sul *Giornale storico della letteratura italiana* 81 (1923): 178–80; nello stesso anno, in un articolo apparso su *Arte e vita* 4 (1923): 3–7 (*Gli schemi di Heinrich Wölfflin e l'esame critico delle opere letterarie*), come ha scritto Paolini, "rifuse le idee già espresse nella recensione modificando la prospettiva di quegli schemi ed esaminando ora le loro possibilità in un discorso critico sulle opere letterarie", Paolini, "Le teorie critico-figurative", 38.

⁵ Sulla ricezione in Italia di Spuerri e in generale della critica di ispirazione wölffliniana, si rimanda a Paolini, "Le teorie critico-figurative", 86–101.

⁶ L'opera venne tradotta in italiano nel 1928 da Luigi Filippi (Firenze: Vallecchi, 1928).

⁷ Paolini, "Le categorie critico-figurative", 84.

⁸ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (München: Bruckmann, 2^a 1917), 243. Si cita per comodità di reperimento dalla seconda edizione, che non presenta sostanziali modifiche rispetto alla prima del 1915, come si legge nella prefazione.

⁹ Giusta Nicco Fasola, "Presentazione" in Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. di Rodolfo Paoli (Milano: TEA, 1994).

di leggi sulle quali, come ha scritto ancora Fasola, “fondare la validità delle forme artistiche e della loro critica valutazione”.¹⁰

È il caso di ricordare le cinque coppie oppositive individuate da Wölfflin, nelle quali il primo elemento di ogni diade caratterizza l'arte rinascimentale, il secondo invece quella barocca: 1) *Das Lineare und das Malerische*; 2) *Fläche und Tiefe*; 3) *geschlossene Form und offene Form*; 4) *Vielheit und Einheit*; 5) *Klarheit und Unklarheit*.¹¹ Non ci addentreremo nella spiegazione di ognuna delle cinque categorie. Basti segnalarne un carattere che appare scontato, ma su cui conviene riportare l'attenzione: esse implicavano l'idea di una “evoluzione stilistica” (il sottotitolo del libro era *Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*) intesa a spiegare quella che, già a partire dalla dissertazione del 1888, era per Wölfflin la questione ineludibile della storia dell'arte moderna: il passaggio dal Rinascimento al Barocco. Erano quindi coppie dinamiche che avevano una funzione senza dubbio interpretativa (consentendo di leggere, o meglio vedere, un'opera d'arte), ma insieme anche propriamente storiografica. Nella conclusione del libro, non a caso, Wölfflin definiva l'oggetto del proprio lavoro in questi termini: “[der] Wechsel der Anschauungsform im Kontrast des klassischen und des barocken Typs”;¹² definizione nella quale va notata la centralità del “cambiamento” (in linea con il concetto di *Stilentwicklung* del sottotitolo) delle forme della visibilità, in riferimento a un ben preciso momento della storia dell'arte.

Richiamati i dati essenziali della teoria wölffliniana, possiamo ora tornare al libro di Sporerri. Gli schemi di Wölfflin si rivelarono, ha scritto Paolini, “suscettibili di più di una applicazione in campo letterario, attesa quella sostanziale unità delle diverse espressioni artistiche di un periodo storico in cui W. aveva mostrato di credere”.¹³ L'opera stessa dello studioso svizzero legittimava quindi l'applicazione degli schemi individuati nel campo dell'arte ad altri settori, dall'architettura alla letteratura.¹⁴ “Wölfflin's brilliant formal

¹⁰ Fasola, *Presentazione*, 9.

¹¹ Per comodità riporto le categorie nella versione italiana fornita da Paoli nella sua citata traduzione: 1) “il lineare e il pittorico”; 2) “superficie e profondità”; 3) “forma chiusa e forma aperta”; 4) “molteplicità e unità”; 5) “chiarezza e non-chiarezza”. Tutte le traduzioni dal tedesco, ove non diversamente indicato, sono di chi scrive. Non ho invece ritenuto necessario tradurre le citazioni dall'inglese.

¹² “[I]l mutamento nelle forme visive che costituisce il contrasto fra il tipo classico e il tipo barocco”; trad. it. in Wölfflin, *Concetti fondamentali*, 233.

¹³ Paolini, “Le teorie critico-figurative”, 79.

¹⁴ Si veda tra gli altri Walther Rehm, *Heinrich Wölfflin als Literaturhistoriker: mit einem Anhang ungedruckter Briefe von Michael Bernays, Eduard und Heinrich Wölfflin* (München: Bayerische

analyses of pictures” ha scritto René Wellek, in un importante saggio del 1941 riguardante *The Parallelism between Literature and the Arts* “soon excited the envy and competition of literary historians”.¹⁵ Non pochi provarono a estendere le categorie wölffliniane al campo letterario. Si pensi allo studioso austriaco Oskar Walzel. Quest’ultimo, come scriveva ancora Wellek, “fresh from the reading of Wölfflin’s *Principles of Art History*”, applicò in un articolo del 1916 la coppia “forma chiusa – forma aperta” a Shakespeare,¹⁶ per cui il grande drammaturgo inglese, infrangendo le regole di simmetria compositiva che per Wölfflin caratterizzavano l’arte rinascimentale, era da riportare al Barocco. “Thus, on the basis of a single criterion, transferred from painting to drama, Shakespeare and Racine exchanged places” scriveva Wellek, aggiungendo che “actually we have learned only what we knew long before, that is, that Shakespeare violated the unities”.¹⁷ Come notato dallo stesso Wellek, peraltro, la riflessione metodologica di Walzel sull’applicabilità delle categorie wölffliniane alla letteratura non si limitava all’articolo shakespeariano (vi tornò nel 1917 in *Wechselseitige Erhellung der Künste* e nel 1925 nel volume *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*).

Un altro studioso che provò ad adattare i concetti fondamentali di Wölfflin alla letteratura fu il germanista Fritz Strich: nel 1922 egli pubblicò *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*,¹⁸ nel quale le categorie wölffliniane venivano applicate a un altro snodo storiografico di fondamentale importanza, il rapporto tra classicismo e romanticismo. Il libro ebbe una certa eco anche in Italia: nel 1922 Karl Vossler lo recensì su “La Cultura”¹⁹ e l’anno dopo Croce ne parlò su “La Critica”, in termini negativi. Se infatti la “illogica si aggroviglia [...] in tutta la teoria del Wölfflin, dualistica, eclettica e contraddittoria”; se quindi già di per sé le categorie dello studioso svizzero non erano per Croce sostenibili, tanto più “illogico” era a suo dire “il passag-

Akademie der Wissenschaften, 1960); Heinrich Dilly, “Heinrich Wölfflin: histoire de l’art et germanistique entre 1910 et 1925”, *Revue germanique internationale* 2 (1994): 107–22.

¹⁵ René Wellek, “The Parallelism between Literature and the Arts”, in *Literary Criticism: Idea and Act. The English Institute, 1939–1972. Selected Essays*, ed. with an Introduction by William Kurtz Wimsatt (Berkeley: University of California Press, 1974), 47.

¹⁶ Oskar Walzel, “Shakespeares dramatische Baukunst”, *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*, LII (1916): 3–35. L’articolo venne poi raccolto in Oskar Walzel, *Das Wortkunstwerk: Mittel seiner Erforschung* (Leipzig: Quelle & Meyer, 1926), 302–25.

¹⁷ Wellek, *The Parallelism*, 47.

¹⁸ Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit: ein Vergleich* (München: Meyer und Jessen, 1922).

¹⁹ Karl Vossler, “Un nuovo metodo di stilistica”, *La Cultura* 1 (15 agosto 1922): 433–8.

gio dalla trattazione di arte figurativa del Wölfflin a quella di arte letteraria dello Strich”.²⁰ Croce ribadiva l'inconciliabilità tra la propria estetica e la teoria dello storico dell'arte e di tutte le sue applicazioni nel campo letterario: giudizio che fu determinante per la scarsa fortuna del volume di Spoerri in Italia. Come notato da Wellek, però, l'elemento più interessante del libro di Strich era l'adattamento delle categorie di “forma chiusa – forma aperta”:

“Closed” form means to him complete, perfect classical form, which expresses a longing for timeless values; while the “open,” unfinished, fragmentary or blurred form of romantic poetry expresses man's longing for the infinite, for eternity. Thus, by a simple equivocation between finished and finite, unfinished and infinite, an elaborate structure of metaphysical implication is erected and much opportunity for clever juxtapositions is gained.²¹

L'applicazione al campo letterario della coppia wölffliniana passava quindi per una sua reinterpretazione. Fu questa la strada seguita anche da Spoerri. Nelle prime pagine di *Renaissance und Barock*, egli interpretava le cinque coppie di Wölfflin secondo tre “concetti filosofici fondamentali”: I. *Strömung – Starrheit (Bestimmtheit)*; II. *Einheit – Mannigfaltigkeit (Vielheit)*; III. *Freiheit – Gesetzmäßigkeit (Maß)*.²² Quindi, le riformulava tenendo come riferimento “il processo poetico”: I. *Auflösung – Begrenzung*; II. *Verschmelzung – Gliederung*; III. *Steigerung – Mäßigung*. Aggiungeva poi altre due coppie, una di tipo “estetico” e l'altra “psicologico”: IV. *Musikalisch – Plastisch* e V. *Sentimental – Sachlich*.²³ Spoerri utilizzava le cinque coppie di opposti, come ha scritto Paolini, in quanto “ipotesi di lavoro [...] utilmente estensibili al periodizzamento letterario”.²⁴ Esse consentivano allo studioso di affrontare i testi da un punto di vista sia formale che contenutistico. Si consideri per esempio il secondo paragrafo su *Fusione e Articolazione*. Dapprima Spoerri le utilizzava come categorie stilistico-grammaticali, soffermandosi sulle ottave incipitarie dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme Liberata*. Nell'ottava ariostesca

²⁰ Benedetto Croce, rec. a Strich, *Deutsche Klassik und Romantik, La Critica* 21 (1923): 99–101.

²¹ Wellek, *The Parallelism*, 53.

²² Trad. it: “I. corrente – rigidezza (determinatezza); II. unità – molteplicità (pluralità); III. libertà – normatività (misura)”.

²³ Riporto la traduzione compiuta da Paolini nell'articolo citato: “I. scioglimento – delineazione; II. fusione – articolazione; III. tensione – moderazione; IV musicale – plastico; V sentimentale – oggettivo” (Paolini, “Le teorie critico-figurative”, 84). Preferisco però mantenere l'ordine dei componenti delle diverse coppie come si legge in Spoerri, *Renaissance und Barock*, 8, senza invertirli come invece fa Paolini.

²⁴ Paolini, “Le teorie critico-figurative”, 86.

la varietà era organizzata attraverso la gerarchia del periodo che accostava ordinatamente le varie componenti:

wir gehen wieder von der ersten Strophe aus und müssen zunächst feststellen, das Ariost's Stanze grammatikalisch viel geschlossener ist. Wir haben es zu tun mit einem Hauptsatz und einem angehängten Relativsatz. Sachlich gibt uns aber Ariost eine Aufzählung von verschiedenen Dingen, die einfach nebeneinander stehen. Sie werden nicht einmal in einen festen Zusammenhang gebracht mit der Haupthandlung. Es heißt einfach: all diese Dinge waren zur Zeit, als der afrikanische König herüberkam.²⁵

La disposizione sintattica della prima ottava della *Liberata* rivelava invece un ordine di tipo diverso: “in dieser ersten Strophe finden wir” scriveva Spoerri “abgesehen von der grammatikalisch-logischen Zusammenhanglosigkeit, eine innere Einheit von unübertrefflicher Wirkung”.²⁶ Nella prima strofa era possibile ritrovare “l'intera azione” (*die ganze Handlung*) del poema. Inoltre, la collocazione dei singoli elementi produceva l'impressione di una “progressione drammatica” (*dramatischer Fortgang*), scandita dallo “sviluppo” (*Entwicklung*) dei primi due versi, dalla successiva “complicazione” (*Verwicklung*) e dallo “scioglimento” (*Auflösung*) del distico finale. L'unità, o meglio il “sentimento dell'unità”, era dato in Tasso attraverso modi diversi da quelli di Ariosto:

wir haben [...] die wesentlichen Punkte gefunden, in denen sich das Einheitsgefühl äussert: in der Sprache, durch Gegenüberstellung von zwei gleichen oder gegensätzlichen Gliedern; im Ton, durch Gleichklang (molto-molto) und im Aufbau, durch Einheit der Handlung.²⁷

È questa una delle non poche osservazioni stilistiche che si possono ritrovare nel libro di Spoerri, e che ne costituiscono senza dubbio uno dei pregi

²⁵ Spoerri, *Renaissance und Barock*, 16. (Trad. it.: “Prendendo nuovamente le mosse dalla prima strofa, dobbiamo innanzitutto osservare che la stanza di Ariosto è, dal punto di vista grammaticale, molto più compatta. Abbiamo a che fare con una proposizione principale e una frase relativa ad essa agganciata. Obiettivamente, però, Ariosto ci dà un'enumerazione di cose differenti, che stanno semplicemente l'una accanto all'altra. Non sono neppure messe in stretta relazione con la trama principale. Si dice semplicemente che c'erano tutte queste cose nel momento in cui il re africano venne di qua”).

²⁶ Spoerri, *Renaissance und Barock*, 17. (Trad. it.: “In questa prima strofa troviamo, a prescindere dall'assenza di coesione logico-grammaticale, un'unità interna di insuperabile efficacia”).

²⁷ Spoerri, *Renaissance und Barock*, 17. (Trad. it.: “Abbiamo trovato i punti essenziali nei quali si esprime il sentimento dell'unità: nella lingua, attraverso la contrapposizione di due elementi uguali o contrari; nel tono, attraverso l'assonanza (molto-molto) e nella struttura attraverso l'unità dell'azione”).

più durevoli. Non sarà un caso che in una nota del suo *Ariosto e Tasso*, Lanfranco Caretti, citando di sfuggita l'opera di Spoerri, sottolineasse proprio questo aspetto ("sull'uso dell'*enjambement*, sarà da ricordare il 'pioniere' T. Spoerri").²⁸ A noi qui preme soprattutto notare che le coppie di Spoerri, se consentivano raffinate ed acute analisi stilistiche, erano facilmente estendibili anche a considerazioni contenutistiche. La "fusione" tassiana così come l'"articolazione" di Ariosto (per limitarci al secondo paragrafo, utilizzato qui come campione per l'intero libro) non erano in effetti soltanto categorie stilistico-linguistiche. Laddove Ariosto alla "netta delimitazione delle forme" ("die klare Begrenzung der Formen") univa la "chiara divisione delle singole parti" ("die deutliche Scheidung der einzelnen Teile"), in Tasso vari elementi concorrevano allo "svanire delle forme individuali" ("das Verschwinden der Einzelformen"), in particolare la notte e l'oscurità, che caratterizzavano la *Gerusalemme Liberata* in opposizione alle albe del *Furioso*:

Überhaupt ist bemerkenswert, wie häufig im Dunkel gearbeitet und gekämpft wird. Und die Beschreibung der Nacht mit ihrer allauflösenden, allumfassenden Ruhe gehört zu den größten Schönheiten des Befreiten Jerusalems, im Gegensatz zum Rasenden Roland, wo vor allem das Erwachen des Tages mit immer neuen Wendungen besungen wird.²⁹

Ancora più rilevante era, nelle descrizioni di Tasso, "il gioco di luci e ombre, il luccicare, scintillare e brillare" ("das Spiel von Licht und Schatten, das Funkeln, Flimmern und Leuchten"). Spoerri ricercava insomma nelle descrizioni di Ariosto e Tasso quello stesso dileguarsi dei contorni delle figure, quell'imporsi dello sfumato, che per Wölfflin era una delle differenze principali dell'arte barocca rispetto a quella rinascimentale. Proprio di "contorno" (*Umriss*) Spoerri parlava più volte nel corso del suo lavoro. All'inizio del primo paragrafo (su *Scioglimento – delineazione*), a proposito del primo verso dei due poemi, egli aveva stabilito, sulla linea di Wölfflin, un parallelo tra la melodia ariostesca e "i contorni del contenuto", in opposizione alla particolare "armonia" del verso tassesco:

wir gehen von der 1. Strophe aus. Wölfflin hat schon auf den Unterschied im Ton aufmerksam gemacht. Ariosts Strophe ist mehr *melodisch*, die andere

²⁸ Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso* (Torino: Einaudi, 2001), 38.

²⁹ Spoerri, *Renaissance und Barock*, 20. (Trad. it.: "È soprattutto degno di nota quanto frequentemente si lavora e combatte nell'oscurità. E la descrizione della notte che scioglie e abbraccia ogni cosa appartiene alle più notevoli bellezze della *Gerusalemme liberata*, in contrasto con l'*Orlando furioso*, dove si canta soprattutto il risveglio del giorno con sempre nuovi cambiamenti").

mehr *harmonisch*. Die Linie der Melodie zeichnet gleichsam die Umrisse des Inhalts nach.

Le donne, i cavalier [sic], l'arme, gli amori....

Man höre dagegen Tassos Strophe:

Canto l'arme pietose e 'l Capitano....

Der Ton ist viel tiefer und dunkler, als Träger der Stimmung beherrscht er alles, die Dinge schwimmen gleichsam in einem Strom von Empfindung. Das erste Wort ist *canto*: das Singen ist wichtiger als das Besungene, die Stimmung wichtiger als die Anschauung.³⁰

Commentando la descrizione d'Armida nella *Gerusalemme liberata* (IV, 29), Spoerri faceva eco a certe pagine di Wölfflin sul trattamento delle linee nello stile pittorico contrapposto a quello lineare:

man achte darauf wie die Bewegung, das Leben des Lichtes die Hauptrolle spielt. Wir sehen keine Linien, keine bestimmten Farben. Schleier, Wolken verdecken die Umrisse, alles löst sich in ein Flimmern und Leuchten auf.³¹

Il dileguo dei contorni era quindi una delle caratteristiche del "pittorico" Tasso, in contrapposizione al "lineare" Ariosto. Era un tipo di bellezza diversa: come Wölfflin aveva voluto mostrare il valore e la dignità dell'arte barocca (intesa come arte nuova contrapposta a quella rinascimentale), così Spoerri indagava la nuova bellezza dell'arte tassiana. Essa poteva essere intesa solo se si faceva a meno dei criteri dell'arte rinascimentale, che aveva in Ariosto il suo poeta per eccellenza. Le *Considerazioni* di Galileo (spesso citate da Spoerri) esprimevano al meglio quei criteri, difendendo una bellezza all'insegna della chiarezza e dei contorni precisi, non comprendendo così la novità dell'arte tassiana. Dai giudizi di Galileo su Tasso traspariva

³⁰ Spoerri, *Renaissance und Barock*, 9. (Trad. it.: "Prendiamo le mosse dalla prima strofa. Wölfflin ha già richiamato l'attenzione sulla differenza di tono. La strofa di Ariosto è più *melodica*, l'altra più *armonica*. La linea della melodia riproduce, per così dire, i contorni del contenuto: *Le donne, i cavalier [sic], l'arme, gli amori...* Si ascolti invece la strofa di Tasso: *Canto l'arme pietose e 'l Capitano....* Il tono è più profondo e scuro, in quanto detentore dello stato d'animo [*Stimmung*] egli domina tutto, le cose nuotano, per così dire, in una corrente di sentimento. La prima parola è 'canto': il cantare è più importante del cantato, lo stato d'animo più importante della visione [*Anschauung*]").

³¹ Spoerri, *Renaissance und Barock*, 11. (Trad. it.: "Si faccia attenzione a come il movimento, la vita della luce giochi il ruolo principale. Non vediamo nessuna linea, nessun distinto colore. Veli, nuvole coprono i contorni, tutto si dissolve in un tremolare e luccicare").

wie fein er [Galileo] die Schönheit der klaren Anschauung, des bestimmten Umrisses empfindet, wie wenig ihm aber bewusst ist, dass es auch eine Schönheit der auflösenden Strömung, der verschwommenen Gefühlswirkung gibt.³²

Ancora, alla fine del secondo paragrafo:

er [Galileo] hat ein feines Gefühl für die Schönheit der klaren Darstellung, der deutlichen Gliederung und Scheidung, er ist aber völlig verschlossen für die Schönheit der verschmelzenden Stimmung, der dunklen Harmonie.³³

Tornava il termine “armonia” applicato a Tasso, sia pure una “dunkle Harmonie”. Nel capitolo su *Forma chiusa e forma aperta*, Wölfflin aveva parlato, per l’architettura barocca, di una “armonia più recondita dei vari elementi” (“versteckteren Harmonie der Teile”),³⁴ rispetto all’armonia rinascimentale basata sulla proporzione. Più avanti, nel capitolo su *Molteplicità e unità*, a proposito dei colori, aveva parlato, per la pittura cinquecentesca, di “eine Harmonie, wo sich die Farben gegenseitig in reinen Kontrasten balancieren”.³⁵ Anche per il Barocco si poteva parlare di una “armonia del tutto”, anche se (scriveva ancora Wölfflin a proposito dell’architettura nello stesso capitolo) “der Begriff Einheit hat in der klassischen Kunst eine andere Bedeutung als im Barock”³⁶. Spoerri trovava quindi nello storico svizzero l’idea di un’armonia barocca diversa da quella rinascimentale: l’utilizzo del termine per Tasso, contrapposto ad Ariosto, non può non far pensare, sia pure per suggestione, alla formula crociana di Ariosto “poeta dell’armonia”.

Può essere interessante, a questo punto, citare un passo del saggio crociano sull’autore del *Furioso*. Nel capitolo sulla *Attuazione dell’armonia*, per descrivere l’opera di “svalutazione e distruzione” che l’ironia ariostesca compiva sulla propria materia, Croce ricorreva a un paragone tratto dalla pittura:

³² Spoerri, *Renaissance und Barock*, 16. (Trad. it.: “quanto finemente egli [Galileo] senta la bellezza dell’idea chiara, del contorno definito, quanto poco però egli sia consapevole dell’esistenza di una bellezza anche nella corrente che scioglie, nell’affetto emotivo sfumato”).

³³ Spoerri, *Renaissance und Barock*, 22. (Trad. it.: “Egli [Galileo] ha un senso fine per la bellezza della limpida rappresentazione, della chiara articolazione e divisione, è del tutto chiuso, però, alla bellezza dello stato d’animo che fonde ogni cosa, della scura armonia”).

³⁴ Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 163 (p. 166 della trad. italiana).

³⁵ Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 177 (“un’armonia nella quale i colori si equilibrano vicendevolmente in netti contrasti,” trad. it. in Wölfflin, *Concetti fondamentali*, 177).

³⁶ Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 199 (“il concetto di unità ha un significato diverso nell’arte classica e nell’arte barocca”, trad. it. in Wölfflin, *Concetti fondamentali*, 194)

il processo della “distruzione”, eseguita della materia, si potrebbe forse rendere chiaro [...] mercé il paragone con ciò che nella tecnica della pittura si chiama “velare 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 fisionomia, ma le reciproche proporzioni e rapporti.³⁷

Alla luce dell’opera di Spoerri, nella quale la poesia ariostesca era affrontata avendo come costante riferimento la pittura, la similitudine scelta da Croce richiama la nostra attenzione. Se per Wölfflin (seguito in questo da Spoerri), la caratteristica dello stile pittorico era proprio lo sfumare i contorni che lo stile lineare manteneva ben saldi, Croce ritrovava in Ariosto l’espedito della “velatura”. Due concetti della critica artistica erano quindi utilizzati nel campo letterario in modo affatto differente. Del resto, la poesia di Ariosto implicava quasi inevitabilmente un confronto con l’arte rinascimentale. Come ha scritto Christian Rivoletti (in riferimento a un passo del *Gespräch über die Poesie* di Friedrich Schlegel nel quale si contrapponeva il “musikalisch” Tasso al “Pittoreske” di Ariosto) era “un luogo comune della critica” il riconoscere “nella scrittura ariostesca una forte parentela con le arti figurative”, ed esso aveva lasciato “una traccia importante” nella stessa ricezione tedesca di Ariosto.³⁸ Proprio il libro di Spoerri dimostrava la vitalità dell’accostamento tra Ariosto e la pittura, anche se *Renaissance und Barock* era, come il modello wölffliniano, incentrato sul barocco di Tasso: Ariosto fungeva da primo elemento di una coppia oppositiva, sbilanciata però sul secondo.

2. Tracce di Ariosto in Auerbach, Curtius e Spitzer: continuità con la critica romantica e accostamenti crociani

Come noto, il saggio crociano su Ariosto (apparso nel 1918 su “La Critica” e pubblicato due anni dopo in *Ariosto, Shakespeare e Corneille*) fu una delle interpretazioni della poesia ariostesca più influenti della prima metà del Novecento: “un punto fermo di eccezionale importanza, nella critica ariostesca” come lo ha definito Caretti.³⁹ In effetti, il confronto con la definizione crociana dell’“armonia” ariostesca era ineludibile per chiunque volesse affrontare la poesia del Ferrarese (si pensi, fra tutti, all’articolo continiano *Come lavorava*

³⁷ Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (Bari: Laterza, ²1929), 55.

³⁸ Christian Rivoletti, *Ariosto e l’ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell’Orlando Furioso in Francia, Germania e Italia* (Venezia: Marsilio, 2014), 280.

³⁹ Caretti, *Ariosto e Tasso*, 72.

l'Ariosto).⁴⁰ Se l'influenza del saggio di Croce nel contesto italiano non stupisce, può essere interessante chiederci quanto e se esso influì anche sul giudizio che la *Romanistik* di metà Novecento diede su Ariosto. Più che concentrarci sulla *Ariostkritik* vera e propria, sceglieremo un punto di vista finora poco considerato: l'opera di tre dei più importanti filologi romanzi del Novecento (Leo Spitzer, Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius). L'assenza del Ferrarese (o meglio la sua minima presenza) nella loro opera offre indiretti indizi sulla posizione di Ariosto nella critica tedesca dei primi decenni del secolo scorso.

Cominciamo quindi da Auerbach:⁴¹ a considerare nel suo insieme l'opera del grande filologo romanzo, la presenza di Ariosto è minima; se però restringiamo lo sguardo a *Mimesis*,⁴² proprio la sostanziale assenza del poeta ferrarese diventa un dato significativo. La prima volta in cui compare il nome di Ariosto è nel sesto capitolo, *La partenza del cavaliere cortese*, a proposito del distacco dalla realtà operato dall'epica cortese:

es sind ihrer nur zwei, die eines Ritters würdig erachtet werden: Waffentaten und Liebe. Ariost, der aus dieser Scheinwelt eine Welt des heiteren Scheines aufbaute, hat es in seinen ersten Versen vollkommen ausgedrückt [...]. Anderes als Waffentaten und Liebe kann in der höfischen Welt gar nicht gesehen [...]. Wieder ist es die heitere Wendung oder die Parodie, Ariost oder Cervantes, die diese fiktive Lebensform am deutlichsten interpretieren.⁴³

Ariosto appare qui il creatore di “un mondo di lieta finzione”, costituito, a livello contenutistico, da due sole tematiche: “gesta d'armi e amore”. In linea

⁴⁰ Apparso sul *Meridiano di Roma* il 18 luglio 1937 in occasione dell'edizione di Santorre De Benedetti dei *Frammenti autografi dell'Orlando Furioso* (Torino: Chiantore, 1937) venne poi raccolto negli *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei* (Firenze: Parenti, 1939).

⁴¹ Sul posto tenuto dalla tradizione cavalleresca italiana in *Mimesis* si rimanda a Marco Praloran, “La tradizione cavalleresca in Italia e ‘Mimesis’” in *Mimesis: l'eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, a cura di Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (Padova: Esedra, 2009), 309-23.

⁴² Erich Auerbach, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage (Bern: Francke Verlag, 1959). Per quel che riguarda la traduzione italiana, si cita da Erich Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura italiana*. Trad. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia (Torino: Einaudi, 2000 [1956]).

⁴³ Auerbach, *Mimesis*, 136. (“Due [argomenti] soltanto sono considerati degni di un cavaliere: gesta d'armi e amore. L'Ariosto, che da questo mondo fittizio trasse un mondo di lieta finzione, lo esprime perfettamente nei suoi primi versi [...]. Nulla, all'infuori delle gesta d'armi e dell'amore, ha diritto di esistenza nel mondo cortese [...]. Ancora una volta è l'espressione lieta o parodistica, l'Ariosto o Cervantes, che interpretano con maggior chiarezza questa forma di vita fittizia”, trad. it. in Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, I, 154-5).

con un *topos* che affondava le radici nelle *Vorlesungen über die Ästhetik* di Hegel,⁴⁴ Ariosto e Cervantes erano posti l'uno accanto all'altro, come coloro che meglio avevano interpretato la “forma di vita fittizia” dell'epica cortese: il primo attraverso l'“espressione lieta”, il secondo attraverso la parodia. Non ci stupiremo quindi di ritrovare il nome del Ferrarese nel quattordicesimo capitolo di *Mimesis, Dulcinea incantata*, dedicato al capolavoro di Cervantes: un capitolo che, come è noto, fu scritto nel 1949, per la traduzione messicana del 1950. Non intendiamo affrontare qui il problema, già molto dibattuto,⁴⁵ del posto del *Don Quijote* in *Mimesis* e del giudizio di Auerbach su Cervantes. Basti a noi notare che la presenza di Ariosto nel libro era strettamente legata a quella del grande autore spagnolo. Nel suo complesso il *Don Quijote* appariva ad Auerbach un “gioco sereno” (“ein heiteres Spiel”) veramente privo di “Tragik und Problematik”. Gli elementi realistici, che pure si trovavano nel libro, non erano però presi sul serio da Cervantes: costituivano soltanto un aspetto in più di un'opera che rimaneva sostanzialmente “ein Spiel”.

Come pietra di paragone, Auerbach sceglieva allora proprio l'*Orlando Furioso*:

er scheint mir ein heiteres Spiel, in vielen Höhenlagen, insbesondere auch in der Höhenlage des alltäglich Realistischen, und dadurch unterschieden etwa von der gleichermaßen problemlosen Heiterkeit Ariosts; aber eben doch ein Spiel.⁴⁶

Come scriveva poco più avanti, Cervantes aveva inserito elementi di “genuina realtà quotidiana” nel filone del romanzo cavalleresco: il richiamo alla “tradizione del romanzo d'avventure” serviva quindi per meglio intendere proprio il *Don Quijote*, che su quello sfondo andava valutato.

⁴⁴ Sull'interpretazione hegeliana del *Furioso* e sul suo accostamento al *Don Quijote* (nella comune “Auflösung des Rittertums”) si rimanda a Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, 311–21.

⁴⁵ Cfr. tra gli altri: Adone Brandalise, “Il canone di Don Chisciotte”, in *Mimesis: l'eredità di Auerbach*, a c. di Ivano Paccagnella, Elisa Gregori, 355–63; Maria Luisa Meneghetti, “Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes”, in Mario Domenichelli, Maria Luisa Meneghetti (a c. di), *Erich Auerbach*, in *Moderna* 11 (2009): 165–7; Lorenzo Renzi, Donatella Pini, “*Mimesis*, il realismo e il *Chisciotte*. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola”, *Orillas* 2 (2013): 1–53.

⁴⁶ Auerbach, *Mimesis*, 338. (“A me sembra un giuoco sereno condotto su molti livelli stilistici e specialmente su quello del realismo quotidiano, e perciò distinto, ad esempio, dalla serenità, altrettanto priva di problemi, dell'Ariosto; ma tuttavia sempre un giuoco”, trad. it. in Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, II, 110).

Ebenso sinnlich ist seine Fähigkeit, fortwährend neue Kombinationen von Menschen und Ereignissen sich auszudenken oder einfallen zu lassen – hier gibt es zwar die alte Tradition der Abenteuerromane und ihre Erneuerung durch Bojardo und Ariost – aber niemand hatte vordem in dies glanzvoll und absichtslos kombinatorische Spiel die echte alltägliche Wirklichkeit hineinspielen lassen.⁴⁷

Auerbach offriva così una definizione indiretta del *Furioso*, che permette in parte di comprendere la scarsa importanza che il poema ha in *Mimesis*: la “serenità priva di problemi”, che a detta del grande studioso caratterizzava la poesia ariostesca, non poteva trovare posto in un libro che si prefiggeva di indagare la rappresentazione seria della dimensione quotidiana.

In tale giudizio su Ariosto, Auerbach non si discostava sostanzialmente dalla critica romantica. Si sarebbe tentati di avvicinare tale “serenità” alla “armonia” crociana: la consonanza però è dovuta, più che ad una improbabile influenza di Croce, alla comune origine romantica delle due posizioni su Ariosto. Peraltro, l’impegno con cui veniva affrontata la poesia ariostesca da parte dei due non è paragonabile: se Ariosto può essere considerato il poeta per eccellenza per Croce, colui che quasi incarnava l’idea stessa di poesia del filosofo, altrettanto non potrebbe dirsi per l’autore di *Mimesis*.

Passando poi a Curtius, e in particolare a *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*,⁴⁸ non ci stupiremo di incontrare più frequentemente il nome di Ariosto. Non a caso, all’inizio del quarto paragrafo dell’*Epilogo*, incentrato sul concetto di *Kontinuität*, si facevano cominciare proprio con Ariosto le letterature moderne:

man muß den ganzen Bestand zusammennemen: erst dann greift man die Kontinuität der europäischen Literatur. Erst dann kann man die Antike unbefangen sehen und das Mittelalter neu würdigen. Dann erst kann man auch beurteilen, wie die neueren Literaturen die Tradition fortsetzen und sich gegen sie absetzen, und wie sie in den drei Jahrhunderten zwischen Ariost (†

⁴⁷ Auerbach, *Mimesis*, 339. (“Altrettanto sensuosa è la sua capacità d’introdurre e rinnovare continuamente uomini e vicende – qui in verità abbiamo l’antica tradizione del romanzo d’avventure e il suo rinnovamento per opera del Boiardo e dell’Ariosto, ma prima di lui nessuno aveva inserito la genuina realtà quotidiana in questo giuoco brillante e innocente di combinazioni”, trad. it. in Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, 111).

⁴⁸ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern/München: Francke Verlag, 1969). Le citazioni in italiano sono tratte da Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli (Scandicci: La Nuova Italia, 1992).

1533) und Goethe die Funktionen der Übermittlung untereinander aufgeteilt haben.⁴⁹

L'indice del volume può facilmente fornire un elenco delle presenze ariostesche: se quasi scontate appaiono le citazioni di versi del *Furioso* in riferimento a particolari elementi tematici, ve ne sono alcune su cui vale la pena riflettere con più attenzione. Per quel che riguarda la storia della letteratura, la funzione di Ariosto (e di Boiardo) era, in linea con un tradizionale giudizio critico, quella di aver portato alla massima perfezione le “epopee ed i romanzi francesi”:

die französische Epen- und Romanliteratur flutet in breitem Strom nach Italien hinüber, um dort von Boiardo und Ariosto in die glanzvolle Kunstform der Renaissance umgegossen zu werden.⁵⁰

Più interessante era però quanto Curtius scriveva, nel tredicesimo capitolo (*Le muse*), a proposito del contributo che Ariosto aveva apportato ai cicli di Orlando e di Artù: si era trattato di un rinnovamento poetico, che aveva anticipato di secoli quello operato da Wagner con la materia dei *Nibelungen* o del *Parzival*.

aber schon lange vorher war der Roland- und der Artusstoff dichterisch glanzvoll erneuert worden: in Ariostos *Orlando Furioso* (1516).

Dieses Werk stellt durch seine Formvollendung, seinen Reichtum, seinen Wohlklang, seine Laune die epischen Dichtungen Petrarca's und Boccaccio's in den Schatten. Es ist das einzige Werk italienischer Poesie, das sich der großen Malerei des Cinquecento gegenüberstellen lässt. Aber abgesehen von seiner Schönheit ist es auch historisch bedeutsam, weil es von der antiken epischen Theorie unberührt ist – ebenso unberührt wie von der geistigen Problematik der Zeit. Ariost kennt und liebt die lateinische Dichtung und hat ihr zahlreiche Motive entnommen. Aber er will kein virgilisches Epos mit Musenanruf und mythologischer Maschinerie schaffen. Er setzt den *Orlando Innamorato* des Boiardo fort und übernimmt von ihm die zum Hofton erhobene

⁴⁹ Curtius, *Europäische Literatur*, 395 (“Occorre assumere il patrimonio nel suo complesso; soltanto allora si riuscirà ad afferrare la continuità della letteratura europea; soltanto allora si potrà acquistare una visione obiettiva dell'Antichità ed apprezzare in modo nuovo il Medio Evo; solo allora si potrà capire come le letterature moderne continuino la tradizione e come se ne distaccino, e anche come esse si siano suddivise il compito di trasmettere i valori culturali nei tre secoli compresi fra Ariosto (m. 1533) e Goethe”, trad. it. in Curtius, *Letteratura europea*, 434).

⁵⁰ Curtius, *Europäische Literatur*, 44. (“Le epopee ed i romanzi francesi sono diffusissimi in Italia, dove il Boiardo e l'Ariosto daranno poi ad essi la splendida forma artistica del Rinascimento”, trad. it. in Curtius, *Letteratura europea*, 42).

Form des spielmännischen Ritterromans. In diesem waren gegensätzliche Tendenzen verschlungen: der religiöse Ernst des Glaubenskampfes; das ritterliche Standesideal (dem aber auch der edle Heide gerecht werden konnte); die hohe und die niedere Minne; die Freude an festlicher Unterhaltung. Ariost konnte diese Spannungen in dem Medium ausgleichen, welches das Privileg seiner dichterischen Persönlichkeit war: dem Zauber der Ironie. Bei einer unharmonischen Natur dagegen konnten sie als Resonanzboden sittlich-religiöse Konflikte verstärken, in denen die von Luther aufgerissene Problematik, aber auch die Antinomie altheidnischer und altchristlicher Tradition sich auswirkte. Das veranschaulicht Ariosts Zeitgenosse Teofilo Folengo. Seine innere Zerrissenheit spiegelt sich in der sprachlichen Form, die er für die epische Parodie seines *Baldus* [...] wählte, dem makkaronischen Latein.⁵¹

Si noti l'accento alla pittura del Cinquecento alla quale il *Furioso* era accostabile; accenno che conferma ancora una volta la fortuna del paragone tra Ariosto e la pittura cinquecentesca, che non riguardava solo studi specifici come quelli di tipo wölffliniano, ma, come si è visto, era una prassi critica comune. Curtius dava poi per scontato quello che per Croce era invece il problema critico principale del *Furioso*: definirne la bellezza, il "particolare incanto".⁵² Del resto, gli elementi che lo studioso tedesco elencava fuggacemente come costi-

⁵¹ Curtius, *Europäische Literatur*, 248–9. ("Assai prima, però, i cicli di Orlando e di Artù avevano splendidamente riavuto un nuovo alito di vita poetica nell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto (1516). Questo poema, grazie alla perfezione formale, alla ricchezza di immagini, alla musicalità, alla fantasia, lascia nell'ombra le composizioni epiche di Petrarca e di Boccaccio; è l'unica opera poetica italiana che corrisponda in pieno alla smagliante pittura del Cinquecento. Anche se prescindiamo dai suoi pregi estetici, dobbiamo annettere al poema un'importanza storica, poiché non segue affatto gli schemi tradizionali del genere epico e si discosta altresì dalla problematica spirituale del tempo. L'Ariosto conosce ed ammira la poesia latina, dalla quale trae numerosi motivi, ma non intende comporre un poema di tipo virgiliano, con invocazioni alle Muse ed apparati mitologici; egli si riallaccia all'*Orlando Innamorato* del Boiardo, assumendone la forma, che è la versione cortese del romanzo giullesco di cavalleria. Nel romanzo cavalleresco confluiscono tendenze contrastanti: la serietà religiosa della lotta per la fede, l'ideale sociale della cavalleria (che poteva incarnarsi anche in un pagano purché di nobili ideali), l'amore comune e l'amore più elevato, il piacere degli svaghi e delle feste. L'Ariosto riuscì ad equilibrare questi diversi elementi muovendosi nell'atmosfera che fu pregio caratteristico della sua personalità poetica: l'incantesimo dell'ironia. I medesimi elementi contrastanti potevano invece, in altri poeti non dotati di natura altrettanto armonica, fungere da amplificatori di quei conflitti morali e religiosi nei quali sfociava non solo la problematica di Lutero, ma anche l'antinomia fra l'antica tradizione pagana e l'antica tradizione cristiana; ricordiamo specialmente Teofilo Folengo, contemporaneo dell'Ariosto: la sua indole disarmonica si manifesta nella forma linguistica – il latino maccheronico – che egli adotta per il *Baldus*", trad. it. in Curtius, *Letteratura europea*, 268–9).

⁵² Croce, *Ariosto*, 4.

tutivi della bellezza del poema (“perfezione formale”, “ricchezza di immagini”, “musicalità”, “fantasia”) non erano incompatibili con l’“armonia” crociana. Lo stesso aggettivo “unharmonisch” (impiegato per definire, in via oppostiva, Folengo) rimanda indirettamente a Croce: anche in questo caso, come per Auerbach, non si tratterà di una filiazione diretta (dato anche lo scarso interesse con cui Curtius aveva sempre guardato alla estetica crociana),⁵³ ma di somiglianze dovute a un’origine comune, la critica romantica (da cui deriva anche l’accenno di Curtius alla *Ironie* ariostesca).⁵⁴

Come Auerbach e Curtius, anche Spitzer si occupò solo saltuariamente della poesia del *Furioso*. Più che passare in rassegna le singole opere dello studioso viennese in cerca di presenze ariostesche, appare più proficuo (almeno per il momento) soffermarci su una sola citazione di Ariosto in Spitzer, che risulta particolarmente interessante per il nostro discorso. Si fa riferimento al noto saggio spitzeriano, *The “Récit de Théràmène”* (in *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, del 1948).⁵⁵ Nel corso della sua analisi, Spitzer non poté fare a meno di affrontare un problema di non poco conto: definire “the baroque element in Racine’s art”.⁵⁶ Un po’ come Spoerri aveva fatto con Tasso, Spitzer difendeva la “novità” dell’arte di Racine: se non doveva stupire l’incomprensione da parte dei suoi contemporanei, quella dei “modern historians” non era accettabile, soprattutto a seguito delle “investigations into the baroque carried on by Wölfflin, Weisbach, Walzel et al.”. Proprio ricollegandosi a tali ricerche di inizio Novecento (nelle quali Wölfflin aveva avuto un ruolo di indubbio capofila) finalizzate a rivalutare l’arte barocca nella sua contrapposizione a quella rinascimentale, Spitzer così definiva il barocco:

⁵³ Lo stesso Croce non apprezzava l’opera di Curtius: si veda l’accenno negativo che fece a *Europäische Literatur* nel 1950, in “Dei filologi che ‘hanno idee’”, *Quaderni della Critica* 16 (1950): 118–21.

⁵⁴ Sul tema della definizione e della ricezione critica della ironia ariostesca si rimanda ancora a Rivoletti, *Ariosto e l’ironia della finzione*.

⁵⁵ Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (Princeton: Princeton UP, 1948).

⁵⁶ Per comodità di reperimento si citerà dalla raccolta inglese di saggi spitzeriani curata nel 1983 (e ristampata nel 2009) da David Bellos, Leo Spitzer, *Essays on Seventeenth-Century French Literature*, translated, edited and with an introduction by David Bellos (Cambridge: Cambridge UP, 2009), in cui il saggio sul *Récit* è alle pp. 211–51. Si tenga presente che esso fu tradotto e raccolto anche nell’antologia italiana del 1954 curata e introdotta da Alfredo Schiaffini, *Critica stilistica e storia del linguaggio* (Bari: Laterza, 1954); quindi, nel 1966, presso lo stesso editore, col titolo *Critica stilistica e semantica storica*.

the baroque phenomenon in seventeenth-century art and literature must be considered in contradistinction to the (purely) classical art which preceded it: while this follows the path of the golden mean between two extremes, in an atmosphere of calm and of an equipoise easily and inevitably reached, baroque art reveals the conflict of polarities which is so acute that the final equilibrium is achieved only by a violent effort and at the expense of our tranquility.⁵⁷

A Spitzer interessava soprattutto definire il barocco francese (che egli ritrovava nella poesia di Racine); definizione che, rispetto al contesto italiano e spagnolo, presentava, a suo dire, difficoltà maggiori:

in Italy, Ariosto and Tasso, in Spain, Garcilaso and Góngora represent classic and baroque poetry respectively; among the artists, Raphael represents renaissance art as opposed to the baroque of the later Michelangelo. In France, the baroque factor, whether in art or in literature, was much less conspicuous: what a tame variant of it is offered by the preciousity and the grotesque of Théophile de Viau! Nevertheless, there are baroque elements in Corneille and Racine as well as in Molière – and most of all, in Pascal and Bossuet (the same is true of Poussin, who appears to Gide as a mitigated Rubens).⁵⁸

Non importa ora entrare nel merito dell'operazione spitzeriana. Basti notare che Spitzer ripeteva, come un dato di fatto, la contrapposizione tra Ariosto (Rinascimento) e Tasso (Barocco). L'identificazione non era così scontata come egli la presentava: essa aveva costituito, come si è visto, l'oggetto di uno dei dibattiti più interessanti della *Ariostkritik* di primo Novecento, al confine tra critica artistica e critica letteraria. La citazione spitzeriana, unitamente ai pochi riscontri qui segnalati in Auerbach e Curtius, conferma la persistenza di alcune costanti critiche nel giudizio su Ariosto da parte della *Romanistik* della prima metà del Novecento, quali in particolare il legame perdurante con l'interpretazione romantica del *Furioso* e il suo accostamento alla pittura cinquecentesca. Proprio le teorie artistiche di Wölfflin e la loro applicazione alla letteratura italiana rinascimentale operata da Spoerri rinnovarono significativamente le potenzialità interpretative del tradizionale parallelo tra letteratura e pittura nel campo della *Ariostkritik*.

⁵⁷ Spitzer, *Essays*, 244.

⁵⁸ Spitzer, *Essays*, 244–5.

