Dennis Looney. *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*. Detroit: Wayne State University Press, 1996. Pp. 244.

L'elegante lavoro di Dennis Looney si organizza intorno alle nozioni di imitazione e compromesso. Nel primo capitolo, *Compromising Criticism*, l'autore riconosce i suoi debiti nei confronti di recenti lettori del *Furioso*, tra cui Baldassarri, Beer, Ascoli, Javitch e Zatti, nonché più in generale della critica positivista (primo tra tutti Rajna), strutturalista (attraverso la riflessione di Segre) e psicanalitica. Al tempo stesso, il critico individua l'originalità del proprio lavoro in un'attenzione particolare verso gli aspetti teorici dell'imitazione, intesa come ripresa non tanto di motivi o di scelte stilistiche, quanto piuttosto di organizzazione narrativa dei materiali. In altri termini, l'attenzione di Looney si concentra non tanto sulla *inventio* e l'*elocutio*, quanto sulla *dispositio*, portando così il concetto di imitazione al cuore del processo creativo, se è vero che, come sostiene Torquato Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica*, l'originalità del poeta consiste non nella scelta del materiale (cioè nell'*inventio*), ma "nella novità del nodo e dello scioglimento della favola", cioè appunto nella *dispositio*. Il critico si richiama al concetto di "vischiosità" elaborato da Segre per indicare l'importanza della fonte non in quanto influenza esterna, ma come elemento interno che coinvolge e contamina gli elementi e il significato dell'opera poetica.

Per quel che riguarda la nozione di compromesso, essa è messa in evidenza fin dal sottotitolo del lavoro, che audacemente combina due termini, epica e romanzo, tenuti distinti dalla riflessione critica rinascimentale: assunto del critico è che Boiardo, Ariosto e Tasso "understood and then to some extent overcame the distinction between classical and medieval, especially in the construction of their respective narratives" (6). Più ancora delle tre corone estensi, è Bernardo Tasso a cercare di elaborare una posizione critica che permetta di sfuggire alla dicotomia romanzo-epica propugnata in termini quanto mai rigidi da aristotelici quali Girolamo Vida. L'epistolario dell'autore dell'*Amadigi*, e in particolare il suo carteggio con Giraldo Cinzio, rivela il desiderio di trovare un modello classico – ma non aristotelico – per il romanzo.

Uno degli aspetti più pregevoli del lavoro di Looney risiede nell'attenzione portata al classicismo dell'autore dell'*Innamorato*, in particolare alla sua attività di traduttore di Erodoto. La versione boiardesca delle *Storie*, più breve non solo dell'originale ma anche della precedente traduzione di Valla, tendeva a facilitare la ricezione del classico nell'ambiente ferrarese: l'inserzione di formule di transizione (del tipo "Ma lasciando tale narratione tornerò a dire le altre cose[...] [71]) e, in un caso, di un aiuto mnemonico, corrispondevano alla necessità di rendere il testo greco accessibile e familiare ad un pubblico abituato alle convenzioni romanzesche. Una simile preoccupazione sottende la ripresa di *Eneide* 10.606-88 (episodio di Turno attratto dal fantasma di un falso Enea su una nave che lo trascina lontano dalla battaglia) in *Innamorato* 1.5.13-56, in cui Rinaldo è ingannato in maniera simile dal simulacro di Gradasso. È questo un capitolo che ben si inserisce nell'ambito del nuovo interesse per l'opera boiardesca in Nord America, testimoniato, in particolare, dalla traduzione del poema ad opera di Charles Stanley Ross.

L'analisi del classicismo del *Furioso* parte da un episodio preciso, quello dell'eremita la cui sorte il lettore viene chiamato a scegliere tra tre possibili (29.5-7), secondo un procedimento caro ad Ovidio. Ricche in temi, trame e personaggi, le *Metamorfosi*

fornivano ad Ariosto l'esempio di un'opera classica non corrispondente alle regole oraziane e aristoteliche, e che in quanto tale poteva venire eletta a modello narrativo. I paralleli riscontrati da Looney sono molti, dalla metafora del tessere per indicare la narrazione alla (vera o presunta) mancanza di logica transizione tra i vari episodi, alla funzione unificante del narratore in entrambi i poemi. Ma è nel momento in cui dalla prospettiva più generale si passa all'esame di un episodio preciso che Looney si rivela lettore attento e sottile, capace di cogliere tra testi corrispondenze innegabili eppure tutt'altro che banali e scontate. Persuasivi risultano l'analisi del motivo del centauro in *Metamorfosi* 12 e *Furioso* 21, e il fitto gioco intertestuale stabilito tra Ovidio, Ariosto e il Dante delle trasformazioni (*Inferno* 25).

Il capitolo sulle fonti tassiane è organizzato intorno ad una fonte letterale, quella che, avvelenata da Aladino, rende insopportabile ai Cristiani la siccità della regione, provocando indirettamente la ribellione di Tatino. L'episodio costituisce la seconda metà del tredicesimo canto ed è stato tradizionalmente trascurato dai critici. Looney ne dimostra l'importanza attraverso l'esame delle allusioni intratestuali e intertestuali in esso contenute, dal riferimento all'*incipit* della stessa *Liberata* alle fonti storiche, bibliche e dantesche, ed avanza ipotesi convincenti sui motivi che provocarono la sua esclusione dalla *Conquistata*.

Queste brevi note non possono rendere completa giustizia al lavoro di Looney, complesso e al tempo stesso chiaro e lineare, rivelatore di una profonda conoscenza delle opere e di grande intuito critico nello stabilire tra di esse un fitto dialogo. È un peccato che talvolta queste stesse qualità formino la mano al critico, che sembra compiacersi di riscontrare tra le sue fonti legami tanto inediti quanto improbabili. Così, di fronte ad un'oscura ma non impenetrabile espressione tassiana ("ma il suo [di Ariosto] peccato gli sarà perdonato dal giudice il più severo se fosse ancora un Dracone perché ha partorito tante maravigliose e divine bellezze"), Looney, pur menzionando l'interpretazione più ovvia (che persino Dracone, inflessibile legislatore ateniese, avrebbe perdonato Ariosto), sembra propendere poi per una più elaborata spiegazione, per cui Dracone, cioè dragone, sarebbe Ariosto stesso; questo gli permette a sua volta di concludere il capitolo sulla "serpentine narrative" del *Furioso* affermando che "for the creator of the *Gerusalemme liberata*, Ariosto, the *Furioso*, and the snake had become unbearably indistinguishable" (140-41). Francamente, non vedo il bisogno di avanzare interpretazioni tanto lambiccate, prendendo tra l'altro come nome comune quello che è chiaramente indicato come nome proprio. La stessa tendenza si riscontra anche a livello intratestuale: dal fatto che il "pastore ignudo" cui si accenna in *Furioso* 23.101 combini – in maniera peraltro imperfetta – due precedenti riferimenti al "villan ignudo" e alla "timida pastorella" si deduce niente di meno che una "troubled confusion of the sexes" (135), ignorando la possibilità di un'innocua *variatio*. Ma si tratta di peccati veniali, che persino Dracone perdonerebbe all'autore di un contributo tanto pregevole, che dimostra tra l'altro quali risultati possa ancora dare la critica delle fonti qualora applicata in maniera intelligente e sensibile alla complessità del dialogo testuale.

LAURA BENEDETTI
Harvard University