Christopher Kleinhenz. *The Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)*. Lecce: Milella, 1986 (Collezione di studi e testi, n.s. 2). Pp. 251.

"The sonnet is, of course, an ideal metrical form with which to work: its compactness allows the critic ease in both presentation and analysis." Nel lettore che ha percorso per intero lo stimolante ultimo lavoro di Christopher Kleinhenz, questa sentenza, colta in fondo al volume (223), suscita un moto di convinta adesione: non tanto per una oggettiva e generale facilità di trattazione dell'argomento, quanto per la personale profonda competenza dell'autore. Il quale ha dunque lavorato a suo agio, in un'area di ricerca a lungo coltivata. Come ha notato Mario Marti nel corsivo d'apertura, questo libro rappresenta l'*opus magnum* dello studioso americano, il consolidamento di ricerche pazienti ed estese. Il minimo che possiamo quindi aspettarci è una logica presentazione degli argomenti e un coerente picchettaggio del territorio indagato. È di ciò che conviene subito parlare, avvertendo comunque che ci troviamo di fronte a molto di più: un utilissimo strumento critico per lo studio della letteratura delle origini, di cui il sonetto è la più chiara e comune espressione.

Alla promessa di chiarezza espositiva, annunciata nella "Introduction," Kleinhenz tiene fede innanzitutto nella distribuzione dei sette capitoli componenti il volume. I quali sono così intitolati: 1. "The Sonnet: Theories of origin"; 2. "The Sonnets of the *Scuola Siciliana*"; 3. "The later 'Sicilians' and Guittone d'Arezzo: imitation and experimentation"; 4. "Guittonianism and the poetry of transition"; 5. "The poets of the *Dolce Stil Nuovo*"; 6. "The other face of the later thirteenth-century lyric: realism, comedy, and the bourgeoisie"; 7. "Dante and the art of the sonnet." E questo schema, mentre ci chiarisce i termini temporali indicati nel titolo (1220, invenzione del sonetto; 1321, morte di Dante), serve a definire, o a categorizzare se si vuole, i momenti essenziali della vita del sonetto prepetrarchesco.

Nell'affrontare, nel primo capitolo, la *vexata quaestio* dell'origine del sonetto, Kleinhenz prende posizione optando per la *canso* provenzale, invece che per lo strambotto siciliano, quale forma prima di riferimento. Egli giustifica tale posizione mettendo in rilievo la straordinaria integrità della forma metrica nelle sue prime espressioni: Jacopo da Lentini, ritenuto l'ideatore del sonetto, avrebbe avuto come modello la stanza unica della *canso* provenzale che prevede una doppia articolazione metrica, maturabile quindi in doppia quartina e doppia terzina. Lo strambotto, invece, con i suoi otto endecasillabi a rima alternata può sì aver ispirato la doppia quartina (che infatti si presenta anticamente con la forma ABAB ABAB), ma non la doppia terzina, che infatti è ritenuta, da chi opta per la seconda ipotesi, una pura innovazione.

La posizione di Kleinhenz è basata, dicevo, sull'integrità originaria del sonetto, e quindi sullo stretto legame che tiene insieme il blocco delle quartine con quello delle terzine. Attraverso un esame puntiglioso di numerosi sonetti, questo vincolo risulta nettissimo in termini di assonanze, consonanze, libere connessioni foniche e semantiche; molto più netto, argomenta il critico, di quanto venisse a mostrarsi in seguito, quando la forma del sonetto poté ormai considerarsi ben consolidata. Questo fatto spiegherebbe (il condizionale è d'obbligo) che la questione non è tale da potersi con

assoluta certezza definire) la volontà del primo o dei primi rimatori a voler aderire a una forma che prevedeva una diretta connessione fra due diverse, ma complementari, entità metriche, e cioè alla *canso* provenzale.

Nel secondo capitolo, sul sonetto della scuola siciliana, la discussione critica è impostata su un'ampia verifica della compattezza della struttura del sonetto. Si parla soprattutto, con ampia esemplificazione, di Jacopo da Lentini. Oltre trenta sonetti sono riportati e individualmente analizzati. Il capitolo si conclude con una tavola riepilogativa in cui sono espresse, in percentuale, le caratteristiche evidenziate nel sonetto siciliano in rapporto alle corrispondenti caratteristiche rinvenute nei poeti successivi fino a Petrarca incluso. Dalla tavola risulta la preoccupazione di Jacopo da Lentini e dei suoi compagni di tessere il sonetto con legami fonici tra quartine e terzine, oltre che con richiami verbali diretti tra il verso otto e il successivo.

Nel terzo e quarto capitolo si discute il sonetto dell'età di transizione, o meglio del periodo che sta tra l'esperienza siciliana e quella stilnovista. Campeggia qui, con il suo ricco canzoniere contenente oltre duecentocinquanta sonetti, Guittone d'Arezzo che, infatti, considerato individualmente oppure come termine di riferimento di altri poeti, è presente in entrambi i capitoli. Viste la qualità e la quantità dei poeti nuovi, delle riprese e delle dirette imitazioni stilistiche e tematiche, si pongono in questo ambito difficili problemi di classificazione. Ne è ben conscio il Kleinhenz che, con palese buon senso, insiste nell'analisi testuale indicando così, con i debiti siciliani di Guittone, la sua apertura tematica e la sua assidua sperimentazione formale. Nel quarto capitolo gli esempi servono a definire il virtuosismo tecnico e, in generale, la varietà delle forme prestilnoviste dei vari Panuccio del Bagno, Monte Andrea, Chiaro Davanzati, Dante da Maiano.

Il capitolo sul dolce stil nuovo, il quinto, esclude praticamente Dante Alighieri, cui va riservato l'intero settimo e conclusivo. I sonetti dei poeti "minori" più frequentati della letteratura italiana delle origini, riuniti come sono tutti in un solo capitolo, sembrerebbero offrire poche possibilità critiche, almeno in termini di novità esegetiche, ma Kleinhenz, insistendo sulla forma lirica, presenta qui stimolanti osservazioni. Su Guinizzelli, per esempio: "Despite the fact that Guinizzelli is responsible for changing the course of lyric poetry in the last quarter of the thirteenth century, his innovations are restricted almost entirely to the subject matter and the manner of expression" (134). Nessuna novità, quindi, sul piano della tecnica versificatoria. Cavalcanti, invece, è presentato come fortemente innovativo, fino alla parodia dello stesso dolce stil nuovo. Difficile risulta una chiara collocazione di Cino da Pistoia, i cui 150 sonetti furono scritti lungo un arco di quasi mezzo secolo (1290-1337) di profonde trasformazioni culturali.

Il capitolo sesto è sui poeti giocosi, anch'essi difficili da collocare individualmente. Kleinhenz fa riferimento alla ubiquità, addirittura europea, della poesia burlesca e alla diffusione popolare di una cultura lirica che si offre come oggetto di reinterpretazione e ironia. Il sostrato culturale di cui la poesia burlesca è verace espressione è da collegarsi direttamente, osserva il critico, con il tanto scoperto dantesco realismo di rappresentazione.

Come già il capitolo sul dolce stil nuovo, quello conclusivo su Dante offre più lo spunto per osservazioni relative alla forma del sonetto che l'opportunità di un discorso globale di poetica. Si parte da "his adverse opinion of the sonnet as expressed in *De vulgari eloquentia*" e, per raddoppiare la dose di negatività, si ricorda una frase di T.S. Eliot: "All of Dante's 'minor works' are important, because they are works of Dante"

(204). Kleinhenz giustifica ipoteticamente il giudizio di Dante: "The immense proliferation (some 1500 extant examples) of the sonnet by 1300 and its great popularity among the *poeti comico-realistici* may have shaped—or clouded—Dante's judgment in these matters, and thus because of his essentially elitist position, he chose to relegate this 'democratic' form to the inferior rank of poetry" (208). Ma conclude che il modo più opportuno per affrontare il problema è quello di immergersi nell'analisi dei testi: 291 sonetti (inclusendo i 232 del *Fiore*). Una prima osservazione riguarda l'impiego del sonetto: nella stragrande maggioranza dei casi la forma ha per Dante una funzione narrativa o, comunque, asservita alla struttura di un'opera con una sua peculiare unità (*Vita nuova*). Resta solo un manipolo di rime, da cui vanno per altro escluse quelle delle "tenzoni," per una considerazione del sonetto come forma totalmente indipendente, a sé stante. C'è da aggiungere, infine, che il sonetto in Dante è praticamente limitato al periodo giovanile. Una analisi, necessariamente limitata a pochi campioni, porta Kleinhenz a concludere che per Dante "the sonnet represented an ideal, initial proving ground" (219).

Tornando ora alle osservazioni iniziali si può ben costatare come questo impegnativo lavoro di Kleinhenz, per le intuizioni e le soluzioni critiche proposte, per il definire dettagliatamente le questioni più significative della lirica in volgare nel suo primo secolo di vita, per la ricchissima e aggiornata sezione bibliografica, rappresenti un *vademecum* indispensabile per lo studente e per lo studioso della letteratura italiana delle origini.

FRANCESCO GUARDIANI

University of Toronto

Peter V. Marinelli. *Ariosto and Boiardo. The Origins of Orlando Furioso*. Columbia: University of Missouri Press, 1987. Pp. 247.

Questo ottimo volume del Marinelli risponde a un appello che si incontra spesso nella critica più recente del Boiardo e dell'Ariosto: l'importanza di riesaminare il *Furioso* partendo dall'*Innamorato*, secondo una prospettiva che è andata perdendosi con la fine del Cinquecento, quando il poema dell'Ariosto ha cominciato ad essere visto e considerato soprattutto in rapporto al Tasso e ai principi della *Poetica* di Aristotele. Intento dell'autore è cercar di stabilire un sistema nel metodo di composizione del poeta sulla base del suo modo di rielaborare il racconto del Boiardo; e su questa linea egli prende in esame i grandi temi e le grandi strutture presenti nei due poemi, piuttosto che soffermarsi sui momenti frammentari, sulle riprese specifiche di situazioni, di personaggi e di episodi, sugli echi che l'Ariosto stesso suggerisce modificando tutta una serie di particolari e di dettagli minuti (i quali per altro potrebbero essere altrettanto importanti proprio come conferma e riprova della trasformazione subita da quei temi e da quelle strutture).

Il volume è diviso quindi in due parti, la prima dedicata al 'palinsesto,' la seconda alla 'riscrittura,' come il Marinelli stesso definisce suggestivamente l'*Innamorato* e il *Furioso*. L'analisi del poema del Boiardo inizia con il ruolo assunto da quest'ultimo come narratore: mentre nel primo libro, pur rivolgendosi al pubblico della corte di Ferrara, egli adotta gli stessi toni di un canterino di piazza, con un rapido saluto agli ascoltatori e un passaggio immediato al racconto, nel secondo,