(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,

al momento di introdurre la figura di Rugiero, la situazione muta radicalmente e il narratore diventa il cortigiano aggraziato che canta la sua storia davanti a un uditorio di dame e di cavalieri in un'atmosfera nobile e cortese. Fra le innovazioni del Boiardo il Marinelli ricorda innanzi tutto l'innamoramento del protagonista nel primo canto, dove emergono già tutte le caratteristiche essenziali del poema (stilizzazione, rovesciamento della tradizione, scontro dei due cicli cavallereschi); nel monologo di Orlando è riconoscibile la fusione di motivi letterari classici e umanistici, derivati da Ovidio, da Boccaccio e da Petrarca, con altri cavallereschi, e in particolare il "freno" di Li.31 riporta al tema platonico di un amore profano e lussurioso destinato al fallimento. Questa situazione iniziale perdura per tutto l'*Innamorato*: il Boiardo sottolinea spesso il contrasto fra la forza eccezionale e la limitata intelligenza o l'ingenuità in materia amorosa da parte del protagonista, che diventerebbe così una parodia dell'amante arturiano, come parodia dei miti classici sarebbero le prime avventure di Orlando, nelle quali egli trionfa con la sua forza e non con la sua intelligenza; e in generale ci sembra che il Marinelli insista forse troppo sugli aspetti comici più che su quelli favolosi dell'*Innamorato*, tralasciando altri momenti di più aperta pensosità e di disilluso approfondimento umano—basti ricordare, se non altro, le ottave del colloquio notturno di Orlando e Agricane e della morte di quest'ultimo.

Nonostante la presenza continua di motivi lirici ovidiani, il poema del Boiardo procede spesso sotto lo stimolo dell'epica virgiliana, in particolare dalla fine del primo libro in poi con l'introduzione di Rugiero e con l'evidente innalzamento di tono. Nel secondo libro la storia di 'amore umano' di Rugiero e Bradamante, contrapposto all'"amore insano" di Orlando, costituisce un'innovazione destinata ad avere un influsso determinante nella storia del poema cavalleresco, per l'introduzione del tema encomiastico di origine virgiliana nel tessuto del racconto (ma in tutto questo sicuramente si dovrebbe tener conto anche del ruolo svolto dal Poliziano); e da Virgilio derivano anche il tono e la tecnica pseudoprofetica. In particolar modo il Marinelli si sofferma sullo scontro-incontro di Rodamonte, Bradamante e Rugiero, dandone una lettura attenta e pregnante, alla quale per altro si potrebbe obiettare un certo sforzo di rintracciare valori emblematici ed allusivi assoluti (l'eterna lotta fra il bene e il male, il cammino umano verso la perfezione, e via dicendo). E pur riconoscendo con l'autore l'importanza fondamentale che hanno l'esempio di Virgilio e il modello dell'*Encide* nella creazione del Boiardo, non bisogna trascurare il livello sostanzialmente diverso che caratterizza il poema classico e quello dello Scandianese: ché il viaggio di Enea verso l'Italia, il futuro destino di Roma e della gente Giulia, la funzione provvidenziale che lega il passato mitico alla storia dei tempi dell'autore hanno una portata completamente differente dal racconto dell'innamoramento dei due giovani destinati ad essere i progenitori della stirpe degli Estensi, né il ruolo di Ferrara alla fine del Quattrocento viene certo assimilato dal Boiardo a quello di Roma ai tempi di Virgilio. Si ricordi se non altro che per quest'ultimo non c'è contrasto fra la grandezza di Enea e di Troia e i futuri destini della città nel periodo di Augusto, mentre per il Boiardo, come molto bene ricorda anche il Marinelli, esistono delle differenze fondamentali fra il mondo ideale dei grandi personaggi della storia come Cesare e Alessandro Magno, quello da lui celebrato, pieno di "antichi amori" e di "battaglie de' giganti," e quello contemporaneo, dove "perso è il camino" di salire su Parnaso (II.xxii.1-3: si sottolinei che tale proemio si legge molto avanti nel poema, in un momento in cui da vari canti è iniziata la celebrazione di Rugiero).

L'Ariosto riprenderà la situazione del rapporto fra i progenitori degli Estensi come la trovava nell'*Innamorato*, accogliendone alcuni tratti caratteristici: la separazione dei giovani, che avviene subito dopo il primo incontro e l'innamoramento, diventerà una costante della loro vicenda nel *Furioso*. Il discorso del Marinelli sul Boiardo si conclude con una esatta messa a punto di un aspetto caratteristico dei due poemi che merita di essere sottolineato: l'*Innamorato* nel suo complesso ha l'aria di una serie di improvvisazioni costruite su alcuni motivi fondamentali ricorrenti, più che di un tutto elaborato intorno ad un obiettivo centrale, e compito dell'Ariosto sarà invece quello di legare insieme le vicende approfondendole ed arricchendole di valori desunti dalla lunga tradizione dell'Umanesimo.

Nella seconda parte del volume, dedicata specificamente al *Furioso*, vengono ripresi ed ampliati molti spunti e molte idee già accennati nella prima. Innanzi tutto il Marinelli si sofferma sull'abilità del poeta nell'incorporare gli eventi della storia dei suoi tempi alle leggende della tradizione carolingia e al tessuto del poema che esalta la dinastia degli Estensi, mettendo in evidenza la sua tecnica, ignota all'*Innamorato*, di prefigurare esplicitamente o implicitamente i casi del presente in quelli del passato (sia quello storico che quello fantastico della sua stessa narrazione). Successivamente, dopo aver rilevato il contrasto fra l'inizio tempestoso del poema, con la rotta dei Cristiani e la fuga di Angelica per la selva, e la conclusione serena, con la celebrazione delle nozze e la festa, Parigi tornata in pace (una situazione dalla quale invece il Boiardo partiva), il Marinelli sottolinea il ruolo svolto in questo senso da Bradamante, contrapposta alla protagonista dell'*Innamorato* con la quale ha solo un contatto fugace ed anonimo nel primo canto: mentre quest'ultima porta l'innamorato alla pazzia, la prima contribuisce direttamente al disegno provvidenziale che vuole la salvezza di Ruggiero, e lo guida all'amore razionale che si conclude con il matrimonio. Riconosciuto quindi che preoccupazione immediata del *Furioso* è appunto l'amore nella varietà delle sue manifestazioni e delle esperienze cui conduce, l'autore si sofferma su una precisa analisi del pensiero neoplatonico contemporaneo e della sua presenza in scrittori ed artisti vicini, sia per ideali culturali che per amicizia personale, all'Ariosto nel corso della sua vita, allo scopo di dimostrare che nelle opposte vicende dei due protagonisti, Orlando e Ruggiero, il poeta rappresenta i primi due tipi di amor platonico, quello bestiale e quello umano, secondo i principi enunciati esplicitamente in particolar modo dal Bembo negli *Asolani*.

A proposito del progenitore degli Estensi, l'autore dimostra come egli sia modellato fondamentalmente su Enea, secondo l'interpretazione con cui il Medioevo e il Rinascimento leggevano il poema di Virgilio, (interpretazione di cui viene accuratamente tracciata la storia fino al Cinquecento), che rappresenterebbe una lotta impegnativa in mezzo a vari ostacoli, piena di errori, difficile da sostenere, e insieme un viaggio attraverso diversi amori e diversi modi di vivere. Da questo punto di vista il *Furioso* si stacca nettamente dai poemi carolingi che l'hanno preceduto e si avvicina all'epica classica; l'Ariosto non si sofferma sull'infanzia e sulla giovinezza di Ruggiero, che il Boiardo aveva ideato sulla base di quelle di Achille, e insiste invece sui problemi della giovinezza, combattuta fra gli stimoli della sensualità e il desiderio della gloria, come avviene anche per Enea. La differenza fondamentale che separa i due personaggi è da vedersi in relazione alla capacità di ridere da parte del poeta del *Furioso*, per cui mentre il progenitore della gente Giulia acquista un carattere sempre più serio nel corso dello svolgimento della sua vicenda, quello degli Estensi si caratterizza per le comiche ricadute in una serie di errori. Le somiglianze

e gli accostamenti messi in risalto dal Marinelli sono senza dubbio puntuali e convincenti; vorremmo solo aggiungere che, almeno per quanto riguarda l'ultima fase delle esperienze di Ruggiero, contenute nell'edizione del '32, tale ripresa di motivi classici marca un progressivo allontanamento dal Boiardo e dal mondo dell'*Innamorato*, ai quali l'Ariosto pensa nella prima assai più che nella terza redazione del *Furioso*.

Dopo il personaggio di Ruggiero, viene esaminato quello di Astolfo, il cui ruolo nel poema è una prova ulteriore dell'originalità del genio dell'Ariosto, dato che nulla nell'*Innamorato* o nella tradizione carolingia italiana che l'aveva preceduto giustifica l'importanza delle funzioni attribuitegli dal poeta. L'autore si sofferma infine sul tono 'lucianesco' di alcuni momenti comici e satirici del *Furioso*, quali la visione della terra da parte di Astolfo dall'alto del mondo della luna, dove il paladino trova quanto si può facilmente identificare con le mete trasfigurate dei desideri e delle brame degli uomini già presenti nell'*Innamorato*. Con l'occhio sempre vigile a cogliere i significati simbolici e figurativi non solo nei vari episodi, ma anche nei rapporti che l'Ariosto stabilisce fra questi ultimi e fra i vari personaggi, il Marinelli indica un evidente parallelismo fra questo momento del poema, nel corso del quale Astolfo vede le cose che si perdono sulla terra, e soprattutto la ragione, e il palazzo di Atlante, dove i personaggi corrono dietro a quello che agognano e che qualcuno ha portato via loro, finendo in questo inseguimento con lo smarrire il senno senza per altro raggiungere gli oggetti cui aspirano.

Nell'importante conclusione, riprendendo temi e spunti già accennati nelle pagine precedenti, il Marinelli indica prima di tutto le tre diverse personalità assunte nel corso del poema dall'Ariosto come narratore: l'innamorato sfortunato simile a Orlando, il quale teme per la sorte del suo ingegno e per la sua capacità di giungere alla fine della storia, il celebratore delle glorie degli Estensi, simile a Virgilio nell'*Eneide*, e una terza persona superiore alle prime due, che controlla lo svolgersi degli avvenimenti nel corso del poema, e costituisce il comico sostituto della Provvidenza nel mondo della poesia epica. La trama complessa delle vicende del *Furioso* è assai più vasta di tutti i personaggi che le vivono, ciascuno ignaro di quello che succede al di fuori e al di sopra di lui; una forza superiore controlla i movimenti e mette a frutto gli errori degli uomini. Da qui la dimensione epica del poema, del tutto assente nell'*Innamorato*, e da qui il magistrale uso dell'*entrelacement*, ripreso sì dal Boiardo, ma modificato in maniera sostanziale: mentre nell'*Innamorato* c'è il gusto di seguire le vicende dei personaggi da una parte all'altra del mondo, senza che quelle vicende, concatenate fra loro, giungano mai ad allacciarsi e a sincronizzarsi in un complesso organico, nel *Furioso* il poeta guida dall'alto con sicurezza assoluta il lettore attraverso i movimenti e le azioni di cui né lui né i personaggi coinvolti vedono il fine che è chiaro solo all'autore, come è solo la Divina Provvidenza a sapere il piano e il corso della storia. La conseguenza più rilevante di tale impiego dell'*entrelacement* consiste nel confondere il senso e la progressione lineare del tempo: il lettore riceve spesso delle anticipazioni su un futuro ancora lontano e sconosciuto sia a lui che al personaggio, mentre il tutto è noto e controllato dall'autore. Analogamente a volte il lettore si aspetta che episodi e situazioni si sviluppino in un determinato modo, come il personaggio è certo che una sua azione porterà a specifiche conseguenze, ma molto spesso entrambi si ingannano, a causa del fallace giudizio umano e dell'incapacità di captare o di ricordare i messaggi e gli insegnamenti dell'autore, come l'uomo ra-

ramente comprende quelli della Divina Provvidenza. L'ironia dell'Ariosto avvolge tutti i progetti umani di fronte alle molteplici confusioni della vita: ma si tratta di confusioni solo apparenti, reali solo per l'uomo che ignora i disegni, i piani, la sincronia delle cose stabilite dalla Provvidenza. Nel momento in cui Rodomonte sembra sul punto di distruggere Parigi, il Cristianesimo e l'Impero, in Oriente Astolfo porta avanti la sua missione che si concluderà con la sconfitta dei Mussulmani ed ascolta le lodi di Carlo V, un imperatore che reggerà quell'Impero molti anni più tardi, estendendolo fino all'America sconosciuta ai tempi di Carlomagno. In tal modo l'Ariosto avvicina tre momenti fondamentali della storia dell'Impero, quello delle sue origini con Enea, quello carolingio e quello contemporaneo, riaffermando la natura provvidenziale dell'antica istituzione destinata a mantenere l'ordine e la civiltà nel mondo: conferma emblematica, questo avvicinamento, degli impulsi storici e sociali che alimentano l'arte dell'Ariosto e la poesia del *Furioso*.

Certo molte cose si potrebbero aggiungere all'indagine del Marinelli, come anche alcune altre non risultano del tutto convincenti o dovrebbero almeno essere approfondite e chiarite. Ma a parte tali riserve di scarsa importanza, non c'è dubbio che questo volume rappresenti un punto di partenza fondamentale per l'esame dei rapporti fra i due poemi e meriti la massima attenzione per gli stimoli e gli spunti che offre ad ulteriori ricerche in questo campo.

ANTONIO FRANCESCHETTI

University of Toronto, Scarborough Campus

Bernardino Ochino. *Seven Dialogues*. Translated with an introduction and notes by Rita Belladonna. Ottawa: Dovehouse, 1988 (Centre for Reformation and Renaissance Studies, University of Toronto, Translation Series 3). Pp. xlviii + 96.

The *Dialogi Sette* of Bernardino Ochino (1487–1564) occupy a special place in his writings. They were completed in the fateful year 1542, when he fled Italy in face of the Inquisition to become Protestant and protester, a “hunted heretic” (Roland Bainton). Few of his pre-exilic works are extant, giving the *Dialogues* import as bearers of his early thought, as he learned to preach “Christ in a mask” and finally to drop the pretence completely.

Ochino was a successful and prestigious member of the Franciscan Order, becoming Definitor General of the Observants in 1532, and in 1538 General of the new Capuchins. He was regarded as the greatest preacher of his generation, dear to nobility and papacy as well as common folk. The influence of Franciscan ascetics, mystics and Spirituals, emphasizing christocentrism and meditation on the cross, was reinforced by that of Juan de Valdés whom he met while preaching in Naples in 1536. His friend and companion in exile, Pietro Martire Vermigli, also belonged to the Valdesian circle, and wrestled with the question of Nicodemism before the necessity of flight seized them both.

Belladonna's finely tuned Introduction notes this wealth of background and influence. She is particularly helpful in her sensitivity to “the fluctuating ambiguity of Italian Evangelism” (vii). The hopeful years of the reforming Cardinals who produced