

Studi di lingua e letteratura italiana
del Dipartimento di italianistica dell'Università di Kyoto

1



SOMMARIO

ARTICOLI

IDA DURETTO,

Un atlante di luoghi perduti: paesaggio ligure, poesia e memoria nell'ultimo Montale

1

KOSUKE KUNISHI,

Benedetto Croce and the History of Italian Literature (secondary publication)

21

KENICHI UCHIDA,

Metamorfosi nella prima delle «Quattro canzoni d'Amaranta» di G. d'Annunzio: l'interpretazione attraverso «Canto novo», «Sogno d'un mattino di primavera» e «Alcyone»

43

YUJI MURASE,

Studio statistico dei discorsi diretti nella «Gerusalemme liberata»

65

MAYUKO FUKAKUSA,

Edizione del «Decameron» di Girolamo Ruscelli

89

MAMI TANAKA,

Un'analisi dei caratteri e della finalità narrativa del sogno del «Corbaccio»

111

UN ATLANTE DI LUOGHI PERDUTI: PAESAGGIO LIGURE, POESIA E MEMORIA NELL'ULTIMO MONTALE¹

IDA DURETTO

Introduzione

Ancora privi di un commento integrale,² «*corpus* tutto da indagare» – secondo la definizione di Rosanna Bettarini, tra i primi critici a occuparsene –,³ gli *Altri versi* rivestono una funzione riepilogativa e conclusiva dell'intera produzione

¹ Questo articolo nasce dalla riflessione avviata nel corso della giornata di studio: *Dialoghi: ambiente, natura, paesaggio. Dal mondo antico alla transizione ecologica*, organizzata dall'Istituto italiano per gli studi storici (Napoli) il 23 maggio 2022, alla quale sono stata invitata a presentare una relazione su Montale.

² Gli *Altri versi* sono rimasti del tutto esclusi dal progetto di pubblicazione delle raccolte montaliane annotate negli «Oscar poesia» di Mondadori e restano ad oggi privi di commento, a eccezione dei testi inseriti nella *plaque* da me curata: Duretto (2017b), che sarà qui ripresa per alcuni riferimenti. Sto attualmente lavorando all'edizione del commento completo, in prossima uscita.

³ Bettarini (2009): si vedano soprattutto: *Un altro lapillo*, 57-63; *Piccola cronistoria di "Altri versi"*, 65-73; «*Carissima signora (non però Signora) ...*», 103-27; *Interazioni*, 97-101; *Piccola indagine sul lessico*, 129-35; *Clizia e la vita che fugge*, 155-63; *Retrosce* di «Altri versi», 175-244; sulla settima raccolta montaliana cfr. anche De Rosa (2000), Duretto (2017a, 2020), Luperini (2012), Marini (2019), Villa (2016). Per quanto riguarda il tema del paesaggio nella poesia di Montale, vedi in particolare Polito, Zollino (2009), Verdino (2011). Interessanti indicazioni metodologiche sul commento ai testi di Montale sono fornite da Blasucci (2002: 203-227); esemplare, sempre di Blasucci, ma con specifico riferimento all'ultimo Montale, la lettura della poesia incipitaria del *Quaderno di quattro anni*: Blasucci (2006). Tra le numerose monografie su Montale si segnalano in particolare: Testa (2000); Ioli (2002); Casadei (2018); Marini, Scaffai (2019): saggi che contengono importanti indicazioni generali di cui si terrà conto nel presente studio. I testi montaliani si citano da Montale (1980, 2006, PR, SM₁, SM₂). Altre sigle utilizzate sono: OS=*Ossi di seppia*; OC=*Le occasioni*; BU=*La bufera e altro*; SA=*Satura*; DI=*Diario del '71 e del '72*; QQ=*Quaderno di quattro anni*; AV=*Altri versi*; PD=*Poesie disperse*. Oltre ai commenti integrali alle raccolte, per gli *Altri versi*, si sono tenute in considerazione le analisi di *Alunna delle Muse, Tergi gli occhiali appannati...*, *Ho tanta fede in te...*, di Angelo Marchese, cfr. Marchese (1991: 294-298) e quella di *...cupole di fogliame da cui sprizza...* di Giorgio Orelli, cfr. Orelli (1984: 125-136). Le notizie sulla trasmissione dei testi, la datazione e le varianti sono ricavate da Bettarini (2009).

di Eugenio Montale; in questa ultima raccolta il poeta ha saputo «riproporre i suoi temi fondamentali»⁴ in un processo di riscrittura che non risulta mai ridondante, ma che, conservando l'essenziale, introduce interessanti elementi di novità. È il caso, ad esempio, della particolare rilevanza dell'ambientazione ligure. Ritornano i luoghi dell'infanzia ormai familiari al lettore, come l'orto con il canneto (*I nascondigli II*), già descritto negli *Ossi di seppia (Il canneto rispunta i suoi cimelli...)*, o il balcone della casa di Monterosso (*Cara agli Dei*), reso celebre dalla poesia che apre le *Occasioni (Il balcone)*, e insieme a essi rivivono anche i simboli e le immagini della più sublime poesia montaliana, talvolta associati a nuovi significati o ripensati alla luce di una più matura consapevolezza.

Se è vero che «il ricordo non è gerarchico» (*I pressepapiers, QQ*) ed è senza un preciso motivo che alcune figure restano 'incrostate' nel «cavo della memoria» (*Realismo non magico, SA*), così negli *Altri versi* riemergono nuclei autobiografici antichi, più volte rielaborati e riscritti, che riescono a trovare qui la loro definitiva sistemazione: vengono rievocati luoghi e persone ormai scomparsi, vivi soltanto nel ricordo dell'autore e presto destinati a svanire dalla memoria collettiva. Depositati all'interno del testo poetico e fissati in immagini estremamente vivide, i frammenti di questo mondo perduto assumono densità di significato e divengono capaci di resistere all'azione distruttrice del tempo. Questo contributo intende analizzare il ruolo del paesaggio ligure nella settima raccolta poetica di Montale: un ruolo che, come si avrà modo di notare, appare tanto centrale quanto peculiare, in corrispondenza con l'«insolito» statuto testuale e la funzione di assoluto rilievo che questa opera senile riveste all'interno della produzione montaliana.

1. La settima raccolta: «a mezza strada tra un libro nuovo e un commento ai libri precedenti»

Gli *Altri versi* sono stati pubblicati per la prima volta nel 1980, a conclusione dell'edizione critica delle opere poetiche di Montale, un ultimo tassello a suggellare l'*Opera in versi*. Talvolta indebitamente accostato al

⁴ Casadei (2018: 111).

Diario postumo, questo libro è stato considerato una creazione in cui l'autore ha avuto una parte del tutto marginale; eppure, la raccolta fu pubblicata quando Montale era non soltanto ancora in vita, ma soprattutto pienamente consapevole di questa operazione letteraria. La genesi è legata all'invio ai curatori dell'*Opera in versi*, Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, di vari testi poetici, estratti da Montale dal proprio 'magazzino di inediti' e considerati non adatti a essere inclusi nelle *Poesie disperse*; tuttavia, all'inizio del 1979, il poeta decide di dare vita a un ultimo libro, lasciando da parte i vecchi 'lapilli', per tornare a comporre. Gli *Altri versi* si vanno così formando 'per strati', accorpando testi di varia datazione, dai più antichi: *Nixon a Roma* e *Càffaro*, che risalgono rispettivamente al 1969 e al 1972, ai più recenti, scritti a ridosso del 1980. Mentre dunque appare evidente come la raccolta nasca dalla feconda collaborazione dell'autore con i suoi curatori, allo stesso tempo non si può negare che Montale esercitò un vigile e costante controllo su questa iniziativa editoriale, come testimoniato dalla fitta corrispondenza epistolare di questi anni con Bettarini e dalle minute indicazioni fornite circa la disposizione delle liriche.⁵

Il poeta stesso definì gli *Altri versi*, ultima raccolta del suo canzoniere, come «qualcosa che sta a mezza strada tra un libro nuovo e un commento ai libri

⁵ Le lettere alla curatrice, che contengono indicazioni atte a chiarire alcuni dei riferimenti presenti nelle poesie, a discutere eventuali modifiche e a stabilire la collocazione dei testi nella raccolta, sono riportate in Bettarini (2009). È interessante notare come il progetto di libro prenda gradualmente forma, via via che le liriche vengono composte e inviate; nel novembre del '78 Montale raccomanda, ad esempio, di non separare le due poesie più antiche: *Càffaro* e *Nixon a Roma* («dovrebbero figurare come appaiate») e aggiunge: «Ultima del libro dovrebbe essere Ah! che credo la poesia più bella» (108), mentre nel gennaio del 1980, nell'inviare un nuovo testo dedicato a Clizia, «*Poiché la vita fugge...*», propone di assegnare a questo la posizione conclusiva, retrocedendo *Ah!* («I personaggi e il tempo sono troppo diversi») (119), indicazione che verrà ribadita in una lettera del mese successivo (120). Infine, con l'aggiunta di *All'alba* e *Monologo*, Montale torna all'idea di terminare il suo canzoniere con *Ah!*, preceduta dalle due nuove poesie (123). La conclusione nel segno di Annetta, invece di Clizia, trova concordi autore e editori; cfr. ancora Bettarini (2009: 162): «Annetta, mito infantile, delicato e paziente di tutta una vita, sembrava più 'conclusiva' e stilisticamente più tranquillizzante della nuova Clizia, ancora tutta in movimento nelle sue varianti di posizione e di lezione».

precedenti»;⁶ in questo quadro il paesaggio assume una funzione importante: il ritorno dei luoghi antichi – e della musa abitatrice di quei luoghi – con autocitazioni, talora vistose, dalle prime raccolte, si accompagna all'affiorare di temi inediti. Montale ricombina continuamente le tessere memoriali, alla ricerca di accostamenti sempre diversi, finché giunge a cristallizzarle in immagini sublimi, nella consapevolezza che soltanto alla poesia spetta la prerogativa di salvare dall'oblio persone e luoghi cari, destinati, altrimenti, a perire con l'autore. Quello che è in gioco è la sopravvivenza del ricordo – e quindi dell'identità – di quel paesaggio, ma anche e soprattutto di chi l'ha vissuto, dell'autore stesso. Non si tratta insomma di rimpiangere il passato, che non è oggetto di nostalgia da parte di Montale, ma di raccontarlo, affidando al lettore un ricco patrimonio di profumi, musiche, colori, sensazioni di intensa bellezza. La lirica che inaugura gli *Altri versi*, ...*cupole di foglie da cui sprizza...*, appare emblematica in tal senso: una fugace quanto indimenticabile istantanea ligure, che evoca due dei simboli fondamentali della poetica montaliana.

2. «Tra un tunnel e l'altro...»: il paesaggio del Levante ligure osservato dal treno

Verso Tellaro

...cupole di foglie da cui sprizza
una polifonia di limoni e di arance
e il velo evanescente di una spuma,
di una cipria di mare che nessun piede
d'uomo ha toccato o sembra, ma purtroppo
il treno accelera...

5

Come specificato dall'epigrafe, il poeta si trova su un treno diretto verso Tellaro, località ligure nei pressi delle Cinque Terre, e si sofferma a osservare il paesaggio fuori dal finestrino. Quella che gli si offre è una visione effimera e sublime: una spiaggia di sabbia fine quanto la cipria e intatta, accarezzata

⁶ In una lettera a Rosanna Bettarini del 31 marzo 1980, cfr. Bettarini (2009: 122).

dalla spuma marina; il tutto incorniciato dalle fronde degli alberi di agrumi, le *'domes of leaves'* del poeta gallese Dylan Thomas (*In Country Sleep*, v. 28), o i «domi verdicupi» già descritti nelle *Occasioni (Nel parco di Caserta)* o, ancora, «i d'omi arruffati degli olivi» della *Lettera levantina* (PD), che sembrano fondere i loro colori in un concerto delizioso («una polifonia di limoni e di arance», v. 2). Questo rapido squarcio sul paesaggio ligure, in apertura dell'ultima raccolta, e la sinestesia che trasforma il colore in musica richiamano la poetica degli *Ossi di seppia*, con il ritorno della pianta-simbolo del primo manifesto montaliano: i limoni, che inebriano di vitalità i sensi con la loro musica solare: «e in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità» (*I limoni*, vv. 47-49). In questo modo il componimento liminare dell'ultima raccolta stabilisce un collegamento con la prima, a consolidare l'organismo dell'*Opera in versi*.

La condizione di senilità del poeta non sembra precludergli la gioia estatica di questa visione, che, schiudendosi davanti ai suoi occhi, genera la stessa meraviglia di sempre. I puntini che incorniciano la breve lirica aumentano la sensazione di sospensione quasi onirica che accompagna la manifestazione della natura nella sua lussureggiante potenza. In questo *locus amoenus* è impensabile la presenza dell'uomo: la spiaggia è intatta, o almeno così pare: «e il velo evanescente di una spuma, / di una cipria di mare che nessun piede / d'uomo ha toccato o sembra» (vv. 3-5). Si tratta di uno spazio quasi sacro, che può essere soltanto contemplato, con reverenza. La sabbia finissima viene paragonata alla 'polvere di Venere', quasi evocando una presenza femminile invisibile, divina. La cipria è, come i limoni, un richiamo simbolico importante nella poesia di Montale, questa volta della *Buferà*: «Solo quest'iride posso / lasciarti a testimonianza / di una fede che fu combattuta, / d'una speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare. / Conservane la cipria nello specchietto» (vv. 8-13), scriveva Montale in *Piccolo testamento*, dove la cipria rimanda all'immagine polifonica di pluralità indistinta, di certezze ridotte a nulla («ma una storia non dura che nella cenere / e persistenza è solo l'estinzione» vv. 23-24).

La possibilità di godere a lungo dello spettacolo è negata bruscamente alla fine della lirica: il treno non arresta la sua corsa, anzi accelera. Il tempo fugge e, con esso, la possibilità di riscatto che sembra offrirsi agli occhi ancora incantati del passeggero. La situazione è simile a quella descritta in molte prose montaliane. In uno degli *Scritti sull'arte*, datato 1970 e intitolato *La riviera di Ciceri (e la mia)*, ad esempio, si legge: «Il treno che portava a Monterosso fermava a tutti i caselli, impiegava alcune ore. [...] dopo Sestri Levante le lunghe gallerie non permettevano che visioni fulminee della parte più rocciosa del paesaggio» (SM₂, 1455-1456). Rispetto alle prose, nella poesia l'immagine del treno si carica di un significato ulteriore, introducendo l'idea del tempo e del suo incontrollabile, rapinoso corso, tema centrale di tutti gli *Altri versi*. La stessa struttura metrica del componimento, con l'ultimo verso più breve: un quinario sdrucchiolo – clausola frequente dell'ultimo Montale – rafforza la percezione di accelerazione del tempo in fuga («ma purtroppo / il treno accelera...», vv. 5-6).⁷

Se già con la prima lirica della nuova raccolta si assiste dunque a un ritorno al passato, è soprattutto la seconda sezione di *Altri versi*, ricca di poesie di ambientazione ligure, a costituirsi come vero e proprio 'libro della memoria'. Alla ricomparsa dei luoghi familiari si associa un riemergere di nuclei autobiografici antichi, che talvolta si saldano a temi nuovi, caratteristici dell'ultimo Montale. È così, ad esempio, in *Tergi gli occhiali appannati*, dove ritroviamo, significativamente, l'immagine del treno in chiusura:

Tergi gli occhiali appannati
 se c'è nebbia e fumo nell'aldilà,
 e guarda in giro e laggiù se mai accada
 ciò che nei tuoi anni scolari fu detto vita.
 Anche per noi viventi o sedicenti tali
 è difficile credere che siamo intrappolati

5

⁷ Per l'immagine del treno in corsa nella poesia montaliana cfr. anche *L'Arno a Rovezzano* (SA): «La tua casa era un lampo visto dal treno» (v. 12) e *Accelerato* (OC). Su questo testo cfr. anche Villa (2016).

Un atlante di luoghi perduti: paesaggio ligure, poesia e memoria nell'ultimo Montale

in attesa che scatti qualche serratura
che metta a nostro libito l'accesso
a una più spaventevole felicità.
È mezzogiorno, qualcuno col fazzoletto
ci dirà di affrettarci perché la cena è pronta,
la cena o l'antipasto o qualsivoglia mangime,
ma il treno non rallenta per ora la sua corsa.

10

Qui l'ambientazione monterossina e il riaffiorare di una antica reminiscenza autobiografica, legata a una consuetudine di famiglia più volte narrata in prosa, si connettono al ricordo della moglie morta di cui si immagina un avventuroso viaggio nell'aldilà. Per interpretare la poesia, e soprattutto il finale così criptico, è necessario infatti tornare al viaggio in treno a Monterosso. La lirica è dedicata a Drusilla Tanzi, morta nel 1963, di cui gli occhiali costituiscono un attributo evocativo.⁸ La donna è esortata a compiere un gesto spontaneo, come se fosse ancora in vita: detergere le lenti annebiate dal fumo, per poter meglio osservare i misteri di un luogo precluso allo sguardo umano. L'immagine degli occhiali offuscati dalla fuliggine si ritrova nel già citato *La riviera di Ciceri (e la mia)*: «Il treno che portava a Monterosso fermava a tutti i caselli, impiegava alcune ore. Era un treno più fumogeno degli altri per via delle molte gallerie. Bisognava indossare un plaid e portare occhiali scuri» (SM₂, 1455-1456). Il riferimento diviene più chiaro e interessante per l'interpretazione della poesia, se lo si accosta a un altro appunto autobiografico, narrato nel racconto *La casa delle due palme*:

Il treno stava per giungere. Tra un tunnel e l'altro, in un breve squarcio – un batter d'occhio se il treno era un diretto e un'eternità se si trattava di un omnibus o di un trenino operaio – appariva e spariva la villa, una pagoda giallognola e un

⁸ Conosciuta da Montale a Firenze alla fine degli anni Venti e sposata il 23 luglio 1962, già vedova del critico d'arte Matteo Marangoni: a lei, 'Mosca', sono dedicati, tra gli altri testi, gli *Xenia in Satura*. Per l'immagine degli occhiali, cfr. i «grossi / occhiali di tartaruga» nella *Ballata scritta in una clinica* (BU) o i «tre o quattro occhiali» de *I nascondigli* (DI). La difficoltà di vista sembra affliggere Drusilla anche nell'«oltrevita», uno spazio denso di fumo.

po' stinta, vista di sbieco, con due palme davanti, simmetriche ma non proprio eguali. [...] Sul lato di ponente, in cima a una scaletta mascherata da una siepe di pitòsfori era d'uso che qualcuno (madre o zia o cugina o nepote) agitatesse un asciugamani per salutare chi giungeva e soprattutto (se dal treno si rispondeva agitando il fazzoletto) per affrettarsi a mettere in pentola gli gnocchi di patate (PR, 37).

Le lenti appannate di Mosca altro non sono che la trasfigurazione ultraterrena degli occhiali scuri, indispensabili a chi affrontasse la litoranea ferroviaria per Monterosso. In questo modo trovano giustificazione l'immagine finale del treno in corsa e, soprattutto, il riferimento al fazzoletto sventolato per chiamare a tavola i commensali. Il frammento memoriale del viaggio verso le Cinque Terre ritorna insistentemente alla mente del poeta, citato in interviste e conversazioni, rievocato all'inizio della prosa narrativa per andare infine a saldarsi, grazie alla sintesi poetica, al ricordo della moglie morta, di cui ora si descrive l'avventurosa esplorazione dell'«oltrevita». La tradizionale metafora della vita come viaggio si personalizza, in Montale, attraverso il ricordo delle gite estive a Monterosso: l'esperienza esistenziale, ineffabile e inconfondibile, è così raffigurata attraverso le immagini familiari, ripescate dalla memoria d'infanzia. Alla nebbia ultraterrena, in cui è immersa Mosca, corrisponde il fumo della locomotiva nelle gallerie. L'appressarsi della fine del percorso e, fuor di metafora, della morte è descritto con un rimando al noto segnale. Gli 'gnocchi' del ricordo si trasformano in un difficilmente identificabile 'mangime': una delle tante poltiglie organiche degli *Altri versi*, come il 'caciucco' della *Prosa per A. M.* (v. 14), la 'buridda' di *Si può essere a destra...* (v. 7), o ancora gli 'antipasti' e i 'cocktails di veleni' di *Nell'attesa* (v. 10). Se Mosca è libera di dedicarsi a un'esplorazione dell'Etere, i vivi o «sedicenti tali»⁹ sono ancora in una condizione sospesa, simile alla prigionia – descritta anche nella già citata *Nell'attesa*: «Stiamo attendendo che si apra / la

⁹ In Montale il vocabolo 'sedicenti' è frequente, accompagnato dal sostantivo 'vivi' o 'viventi': cfr. *Annetta* (DI, v. 2), *Dormiveglia* (QQ, v. 5), *Alunna delle Muse* (AV, v. 16).

Un atlante di luoghi perduti: paesaggio ligure, poesia e memoria nell'ultimo Montale

prima delle sette porte» (vv. 1-2) – preda di dubbi e incertezze.¹⁰ Il percorso è quasi giunto al termine, già il poeta sembra scorgere i segnali che annunciano la meta: un fazzoletto sventola a indicare che tutto è ormai pronto, «ma il treno non rallenta per ora la sua corsa», il passeggero dovrà ancora attendere.

3. La Punta del Mesco e il canneto di Monterosso: paesaggio e identità

In questo libro della memoria, sono molte le località legate a un passato ormai perduto, attingibile solo dall'autore attraverso il ricordo e conservate nella raccolta-reliquiario, *Altri versi*. È il caso, ad esempio, della serra ricordata ne *Le piante grasse* («Oggi non esistono più / le serre le piante grasse e i visitatori / e nemmeno il giardino dove si vedevano / simili mirabilia»),¹¹ o del caffè letterario in cui è ambientata *Al Giardino d'Italia* («Ci incontrammo al Giardino d'Italia / un caffè da gran tempo scomparso»).¹² Così accade anche, per restare nell'ambito dei ricordi più antichi e del paradiso dell'infanzia: il Levante ligure, nel caso di *Ottobre di sangue*:

Nei primi giorni d'ottobre
sulla punta del Mesco
giungevano sfiniti dal lungo viaggio
i colombacci; e fermi al loro posto
con i vecchi fucili ad avancarica
imbottiti di pallettoni
uomini delle mine e pescatori
davano inizio alla strage di pennuti.
Quasi tutti morivano ma il giorno che ricordo

5

¹⁰ La metafora dell'indugio di fronte a una porta serrata ricorda il racconto di Kafka, *Davanti alla legge*, parabola narrata nel *Processo*.

¹¹ In questo testo le piante grasse divengono il simbolo di un mondo perduto, ormai lontano, accessibile soltanto attraverso la memoria di chi, come Montale, ancora resiste, ma destinato, presto, a dissolversi del tutto. Il cugino, che con la propria straordinaria collezione attirava visitatori importanti da ogni parte d'Italia, dopo la morte «è come non sia esistito mai». Soltanto il poeta ne ricorda ancora le abitudini bizzarre, i vezzi e qualche frase, ripetuta molte volte e rimasta impressa nella mente.

¹² Cfr. Duretto (2017b: 30-34).

uno se ne salvò che già ferito	10
fu poi portato nel nostro orto.	
Poteva forse morire sullo spiedo	
come accade a chi lotta con onore	
ma un brutto gatto rognoso	
si arrampicò fino a lui e ne restò	15
solo un grumo di sangue becco e artigli.	
Passione e sacrificio anche per un uccello?	
Me lo chiedevo allora e anche oggi nel ricordo.	
Quanto al Mesco e alla Punta non ne è traccia	
Nel mio atlante scolastico di sessant'anni fa.	20

Questa poesia è ambientata a Punta del Mesco, promontorio di Monterosso, nei pressi del quale si trova la villa dove il poeta, da ragazzo, era solito trascorrere le estati: sito evocativo, che compare frequentemente nelle liriche montaliane, dalle *Occasioni* con l'omonima *Punta del Mesco*, alla *Buferà* con *A mia madre* e *L'orto*. Alla memoria del luogo è legato il tema della caccia, assai ricorrente in Montale, come già in *Punta del Mesco*, dove la conclusione è accompagnata dal suono degli spari. È autunno, stagione del passaggio degli uccelli migratori, qui non le auliche «coturnici» di *A mia madre* («rotta / felice schiera in fuga verso i clivi / vendemmiati del Mesco», vv. 2-4), ma ben più prosaici «colombacci», la cui uccisione da parte dei cacciatori è rappresentata come una «strage», che tinge di rosso il ricordo del mese di ottobre.

Nella rievocazione, l'interesse si sposta dall'eccidio degli uccelli di passo alla figura isolata di un colombo ferito, che rimanda immediatamente all'antenato, più nobile, *Il gallo cedrone*. Diversamente da quanto accade nella poesia della *Buferà* («sento nel petto la tua piaga» v. 9), ora non c'è identificazione tra il poeta e l'animale: lo slancio patetico risulta notevolmente ridotto. Come il gallo anche il colombaccio evoca la passione e il sacrificio di Cristo, divenendo una figura quasi sacra e nobilitandosi nella sofferenza. Il colombo assurge quindi a simbolo di una lotta che si concretizza, nella memoria, in quell'unica parola, probabilmente 'sproporzionata' se riferita a un uccello, ma mai causa di vergogna, destinata a

concludere, forse troppo enfaticamente, il testo.¹³ Ecco infatti come si presentava, nella prima stesura, la parte conclusiva della lirica (vv. 17-20):

Non assistei al sacrificio; ma quando lo ricordo
una parola sola forse sproporzionata
mi viene alla memoria in lettere capitali
e non me ne vergogno; ed è
LA PASSIONE.¹⁴

Il primo finale, magniloquente, metteva in evidenza il tema della poesia e il significato simbolico attribuito all'episodio, che, nella versione definitiva, è affidato all'interrogativa: «Passione e sacrificio anche per un uccello?», mentre, con effetto di sordina, i versi finali sono dedicati a una precisazione geografica. Nell'ultima redazione, infatti, una modifica interviene a stemperare i toni e la poesia termina con una indicazione riguardo alla Punta del Mesco, che assume le caratteristiche mitiche di un luogo fuori dallo spazio, impossibile da ritrovare nei vecchi atlanti scolastici, ma vividamente impresso nella memoria («Quanto al Mesco e alla Punta non ne è traccia / nel mio atlante scolastico di sessant'anni fa»).

L'immagine dell'atlante ricorre già in *Satura*, nell'*Eufrate*: «Lui stesso non ne sa nulla, / le vie che segue sono tante e a volte / per darsi ancora un nome si cerca sull'atlante» (vv. 11-13), dove rappresenta lo strumento di una ricerca finalizzata a non smarrire quanto resta della propria identità. Ecco che iscrivere questi luoghi all'interno del proprio personale atlante poetico significa innanzitutto preservare, dare consistenza a un'identità, quella del poeta, che appare costantemente minacciata, sempre a rischio di essere smentita.

¹³ Il titolo scelto per la poesia evoca il nome di altra più celebre strage, che coinvolse decine di partigiani varesini, i primi di ottobre del 1944, denominata appunto «Ottobre di sangue». In questo senso, la «passione» e il «sacrificio» possono forse essere letti non soltanto in chiave cristologica, ma anche politica, sotto la guida del riferimento implicito nel titolo. I due termini, tratti dalla sfera religiosa e cristiana, entrano, infatti, a far parte a pieno titolo della retorica delle celebrazioni partigiane, a significare l'abnegazione e la disponibilità a donare la vita in nome degli ideali antifascisti.

¹⁴ Cfr. Bettarini (2009: 224-225).

In questo senso particolarmente significativo appare il ritorno di un altro luogo ‘perduto’, dove alla memoria del paesaggio si associa quella della prima musa di Montale, Annetta. Siamo ancora nella seconda sezione di *Altri versi*, nella poesia intitolata *I nascondigli II*:

I
Il canneto dove andavo a nascondermi
era lambito dal mare quando le onde erano lunghe
e solo la spuma entrava a spruzzi e sprazzi
in quella prova di prima e dopo il diluvio.
Larve girini insetti scatole scoperchiate 5
e persino la visita frequente (una stagione intera)
di una gallina con una sola zampa.
Le canne inastavano nella stagione giusta
i loro rossi pennacchi; oltre il muro dell’orto
si udiva qualche volta il canto flautato 10
del passero solitario come disse il poeta
ma era la variante color cenere
di un merlo che non ha mai (così pensavo)
il becco giallo ma in compenso esprime
un tema che più tardi riascoltai 15
dalle labbra gentili di una Manon in fuga.
Non era il flauto di una gallina zoppa
o di altro uccello ferito da un cacciatore?
Neppure allora mi posi la domanda
anche se una rastrelliera di casa mia 20
esibiva un fucile così detto a bacchetta,
un’arma ormai disusata che apparteneva
in altri tempi a uno zio demente.
Solo la voce di Manon, la voce
emergente da un coro di ruffiani, 25
dopo molti anni poté riportarmi
al canneto sul mare, alla gallina zoppa
e mi fece comprendere che il mondo era mutato
naturalmente in peggio anche se fosse assurdo
rimpiangere o anche solo ricordare 30
la zampa che mancava a chi nemmeno
se ne accorse e morì nel suo giuncheto

Un atlante di luoghi perduti: paesaggio ligure, poesia e memoria nell'ultimo Montale

mentre il merlo acquaiolo ripeteva quel canto
che ora si ascolta forse nelle discoteche.

II

Una luna un po' ingobbita 35
incendia le rocce di Corniglia.
Il solito uccellino color lavagna
ripete il suo omaggio a Massenet.
Sono le otto, non è l'ora
di andare a letto, bambini? 40

In questo testo ritroviamo il canneto di Monterosso, già oggetto di una lirica degli *Ossi di seppia*, *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*, con i suoi abitanti; la stessa gallina zoppa è menzionata anche in una poesia de *La casa di Olgiate*, composta nell'ottobre 1978¹⁵, che presenta forti affinità tematiche con *I nascondigli II*: «Cammino in gallozoppo / come si dice di una gallina / che ha perduto una zampa / ma saltella qua e là. / Sono entrato nel canneto / che è fronteggiato dal mare / per lungo tratto / e vi cerco larve / vermi abbozzi di vita / tutto ciò che rimase / del crac esistenziale / che in noi continua a sopravvivere / a occhi chiusi / perché la natura è avara / di occhi a chi più ne abbisogna».

Il numero romano del titolo è aggiunto per disambiguare rispetto all'omonima lirica del *Diario del '71 e del '72*, dove i 'nascondigli' rappresentano «i buchi più nascosti», dove si celano gli oggetti quotidiani che aiutano il poeta, legandolo alla realtà e donandogli sicurezza, nella crisi di certezze dell'esistenza. Negli *Altri versi* invece il riferimento è ai rifugi dell'infanzia, che ritornano alla memoria grazie a una suggestione uditiva. La descrizione marina rivela, come messo in luce dalla critica, un'allusione alla 'Strofe Lunga' de *L'onda* dannunziana, dove si ritrovano i sintagmi «un fiocco di spuma / che balza» (vv. 22-23), «s'allunga» (v. 47), «Di spruzzi e di sprazzi» (v. 55).¹⁶

Il filo rosso della lirica è costituito dalla trama musicale di un 'canto

¹⁵ Il dattiloscritto dei *Nascondigli II*, datato 1978, fu inviato agli editori il 12 gennaio 1979.

¹⁶ Cfr. Zollino (2008: 210).

flautato', ascoltato da bambino nel canneto, ricetta privilegiato nei giorni di mare mosso, e riudito anni più tardi a teatro «dalle labbra gentili di una Manon in fuga». La tormentata rielaborazione variantistica della seconda parte mostra come il fulcro d'interesse di questo ricordo monterossino sia il tema di *Manon*, cui sono connesse diverse suggestioni. Il riferimento non è all'opera di Puccini, ma a quella di Massenet, come messo in rilievo dal titolo alternativo: *Manon in Francia*.¹⁷

L'aria operistica non è che una ripetizione, nella memoria, del canto del merlo acquaiolo: il passero solitario leopardiano. A questo proposito, in una prosa dal titolo *In regola il passaporto del «Passero solitario»*, dove viene descritto l'uccellino «color lavagna» – paragonando il trattamento poetico che ne forniscono Leopardi e Pascoli – Montale nota: «[...] con l'usignolo, il passero solitario è il più variato, il più flautato, il più ricco di armonie degli uccelli canori. Quando ha tre note sole, tre o quattro, il suo tema caratteristico ricorda quello che precede il sogno di De Grioux, nella Manon di Massenet» (SM₁, 870).

Il motivo del merlo acquaiolo, legato a quello di Manon, rimanda ad Anna degli Uberti, protagonista nascosta di questa lirica di ambientazione ligure, così come della poesia incompiuta, battuta sullo stesso foglio: *Quando uscivi dall'acqua non un mare grosso...*¹⁸ La stessa coppia Leopardi-Massenet si ritrova,

¹⁷ *Manon* (1884) di Massenet narra la storia di una fanciulla, destinata dai genitori a vita monastica, che, innamoratasi del giovane Des Grioux, decide di fuggire con lui a Parigi.

¹⁸ Anna (1904-1959) fu compagna delle estati trascorse a Monterosso dal giovane Montale, che la frequentò dal 1919 al 1923 e, dopo questa data, non la rivide più, perdendone le tracce (cfr. *La casa dei doganieri* nelle *Occasioni*). Il ricordo della ragazza rimane, così, cristallizzato nel mito di un'eterna puerizia; la sua figura, spesso adombrata da un molteplice eteronimato – Annetta, Arletta, Aretusa, Mignon, Capinera (cfr. *Quando la capinera...*) – si lega a immagini di fanciullezza o di fragilità e all'idea, frutto di una finzione poetica, di morte precoce. L'autore maturo proietta, così, sul ritratto storico della sua prima ispiratrice, di cui non ha più notizie, la costruzione letteraria, di stampo leopardiano, della giovane scomparsa prima del tempo. Negli *Altri versi*, Montale sviluppa il tema della morte prematura della fanciulla (*Cara agli Dei*) o del suo addio al poeta (*Una visita*). Alla sua voce infantile è affidata la conclusione della raccolta e, con essa, dell'intera opera montaliana: un incerto «mah?», 'clausola musicale' «che è insieme una somma di significati» (*Ah!*), un congedo all'insegna del dubbio e dell'assenza di riposte. Alle «tracce di vita e di poesia» delle muse montaliane ha dedicato ampio spazio di ricerca Paolo De Caro, con un particolare interesse per quest'ultima stagione. Su Anna, cfr. in particolare De Caro (2005 e 2007).

infatti, significativamente, in un testo del *Diario del '71 e del '72, Annetta*: «Altra volta salimmo fino alla torre / dove sovente un passero solitario / modulava il motivo che Massenet / imprestò al suo Des Grieux. / Più tardi ne uccisi uno fermo sull'asta / della bandiera: il solo mio delitto / che non so perdonarmi» (vv. 25-31). Anche il tema della caccia – che, come si è già avuto modo di notare a proposito di *Ottobre di sangue*, ha come ambientazione privilegiata il Levante ligure – con il riferimento al fucile «a bacchetta» e all'uccello ferito, rivela un collegamento con Annetta-Capinera, come nelle liriche *Se al più si oppone il meno il risultato...* («Perché ti meravigli se ti dico che tutte / le capinere hanno breve suono e sorte. / Non se ne vedono molte intorno. È aperta la caccia. / Se somigliano a me sono contate / le mie ore o i miei giorni», vv. 9-13) e *La capinera non fu uccisa...* del *Quaderno di quattro anni*.¹⁹

Ritorna così, legata al ricordo del luogo familiare, anche la prima musa montaliana, giovane compagna delle estati monterossine, trasfigurata da Montale in 'capinera', secondo il motivo letterario, di stampo leopardiano, della fanciulla morta prematuramente. Lo stesso accade in *Cara agli Dei*, testo che esibisce nel titolo un vistoso omaggio al poeta di Recanati,²⁰ nel quale, ancora una volta, il paesaggio ligure assume una funzione fondamentale.²¹ In questo caso però, come è stato possibile dimostrare con un'analisi del peculiare gioco intertestuale intessuto dall'autore, il ricordo non è realistico, bensì falsificato.²²

¹⁹ Cfr. anche la *Variazione IX* (PR 567).

²⁰ Il titolo richiama l'epigrafe della leopardiana *Amore e Morte*: «Muor giovane colui ch'al cielo è caro» e l'idea classica secondo cui la morte in giovane età, il miglior destino che possa toccare in sorte all'uomo, è concessa dagli dei agli individui più virtuosi. Per il commento a questo testo cfr. Duretto (2017b: 61-65).

²¹ Cfr. in particolare i versi iniziali: «Vista dal nostro balcone / in un giorno più chiaro d'una perla / la Corsica appariva sospesa in aria» (vv. 1-3). Se il balcone è quello della poesia incipitaria delle *Occasioni*, l'immagine paesistica appare un'autocitazione dagli *Ossi di seppia, Casa sul mare*: «ed è raro che appaia / nella bonaccia muta / tra l'isole dell'aria migrabonde / la Corsica dorsuta o la Capraia» (vv. 12-15). Per questo luogo degli *Ossi* gli interpreti segnalano la presenza di un'eco dantesca (*Inf.* XXXIII, v. 82), incrociata con la ripresa di luoghi dannunziani, in particolare *Meriggio*, dove le isole sono definite: «forme d'aria nell'aria» (v. 19). Vengono inoltre citate, sempre a questo proposito, «l'isole dell'aria» di Roccatagliata Ceccardi (*Versi scritti in una notte di luna*, in *Sonetti e poemi*).

²² Cfr. Duretto (2017a: 45).

Nei *Nascondigli II*, Annetta, evocata attraverso il motivo musicale, resta una presenza umbratile, parte di un mondo che è ormai cambiato. Riascoltando, da una diversa fonte, il suono ‘antico’, Montale ritorna con la mente al rifugio di quando era bambino, constatando che, con il passare degli anni, tutto è mutato in peggio. La comparazione di presente e passato attraverso il filo conduttore di una suggestione fonica rimanda, ancora una volta, a Leopardi. La meditazione sulla distanza incolmabile tra un passato idillico, accompagnato dal canto degli uccelli, e il triste presente, cui restano soltanto i suoni artificiali delle discoteche, non conduce però a un atteggiamento di nostalgia. La decadenza è subentrata ‘naturalmente’, secondo una legge cui è impossibile sottrarsi: Montale si limita ad attestare il cambiamento in maniera oggettiva e ferma, senza cedere a quelli che giudica assurdi sentimentalismi.

L’ultimo omaggio al poeta del passero solitario si può cogliere nella descrizione di una luna che ha perso la sua grazia (cfr. *Alla luna*) e il suo pallido candore (cfr. il *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*), ma mantiene un alto potere evocativo:²³ una luna «un po’ ingobbita», sintagma che ricalca, significativamente, quello già usato a proposito della propria Musa (*La mia Musa*, v. 6 – *Diario del ’71 e del ’72*). Alla luce infuocata della patrona della memoria, il «solingo augellin»²⁴ canta di nuovo e, all’improvviso, una voce antica riaffiora dal passato – questa volta complice Pascoli –, invitando i «bambini», tra cui l’autore fanciullo, ad andare a dormire.²⁵ Ad Annetta, ‘genio di inesistenza’, ‘fantasma’ di un mondo ormai perduto, sarà dedicato l’ultimo testo della raccolta (*Ab!*), dove Montale assicura a lei – e, con lei, ai luoghi cui è per sempre legata – uno spazio di sopravvivenza, salvandola, grazie al potere della parola poetica, da un destino di oblio.²⁶

²³ Rossa come il fuoco, la luna sembra incendiare gli scogli delle Cinque Terre. Cfr. *Egloga* (OS): «Sul tardi corneggia la luna» (v. 39).

²⁴ «Solito uccellino» è calco dal *Passero solitario*, «solingo augellin» (cfr. Bettarini 2009: 58).

²⁵ Si tratta di una tecnica tipicamente pascoliana, cfr. ad esempio *La mia sera* (*Canti di Castelvecchio*).

²⁶ Cfr. il commento ad *Ab!* in Duretto (2017b: 66-70).

Testi

Montale Eugenio

1980 *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi.

2006 *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di R. Cremante e G. Lavezzi, Milano, Mondadori.

PR *Prose e racconti*, a cura di M. Forti e L. Previtiera, Milano, Mondadori, 1995.

SM₁ *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

SM₂ *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

Riferimenti bibliografici

Barile L.

1998 *Montale, Londra e la luna*, Firenze, Le Lettere.

Bettarini R.

2009 *Scritti montaliani. Raccolti per iniziativa della Società dei Filologi della Letteratura Italiana*, a cura di A. Pancheri, introduzione di C. Segre, Firenze, Le Lettere.

Blakesley J.

2011 *Irma Brandeis, Clizia, e l'ultimo Montale*, in «Italice», 88, 2, 219-231.

Blasucci L.

2002 *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino.

2006 *Chiose a "L'educazione intellettuale"*, in *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino.

Butcher J.

2002 *A "lauro riscchito"? The poet Montale and self-deprecation from "Satura" to "Altri versi"*, in «The Italianist», 21-22, 82-102.

Casadei A.

2018 *Montale*, Bologna, Il Mulino.

Ciccuto M.

2020 «*Rifare Poussin d'après nature*». *Montale e l'arte nel nostro tempo*, Torino, Aragno.

Cook J., Sonzogni M. (a c. di)

2008 *Irma Brandeis (1905-1990). Una musa di Montale*, Balerna, Ulivo.

De Caro P.

1999 *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Foggia, De Meo.

2005 *Tracce di Anna, la prima grande ispiratrice di Montale*, in «Italianistica», XXXIV, 1, 69-92.

2007 *Invenzioni di ricordi, Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano.

De Rosa F.

2000 *Dal quarto al quinto Montale*, «Italianistica», XXIX, 3, 395-421.

Duretto I.

2017a «*Quel poco che ancora oggi resiste*». *Per un commento ad Altri versi di Eugenio Montale*, in «Italianistica», XLVI, 3, 31-45.

2017b (a cura di)

Antologia da «Altri versi», Pisa, ETS.

2020 «*Il mondo può / fare a meno di tutto, anche di sé*». *Montale, Sartre e il tema della fama in All'alba*, in «REM, Rivista Internazionale di Studi su Eugenio Montale», 1, 107-123.

Grignani M.A., Luperini R. (a c. di),

1998 *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

Grignani M.A.

1998 *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni.

Ioli G.

1984 *Autocitazione: il gioco intertestuale dell'ultimo Montale*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 821-835.

1987 *Eugenio Montale, le laurier e il girasole*, Paris-Genève, Champion-Slatkine.

2002 *Montale*, Roma, Salerno.

Jovine R., Verdino S.

1996 *Montale, la musica e i musicisti*, Genova, Sagep.

Lonardi G.

1980 *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli.

2003 *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino.

Luperini R.

2005 *Storia di Montale*, Roma, Laterza.

2012 *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori.

Marabini C.

1986 *L'ombra di Arsenio. Incontri con Montale*, Ravenna, Edizioni del Girasole.

Marchese A. (a c. di)

1991 *Poesie*, a cura di A. Marchese, Milano, Mondadori, 294-298.

Marini P.

2019 *Montale, le istituzioni e il ruolo degli intellettuali. Un appunto su "Nixon a Roma" e la genesi di "Altri versi"*, in «Daidalos», 18, 131-136.

2020 *Montale davanti al monumento. Note su genesi e prima ricezione dell'Opera in versi*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, Pisa, ETS, 227-246.

Marini P., Scaffai N. (a cura di),

2019 *Montale*, Roma, Carocci.

Martelli M.

Un atlante di luoghi perduti: paesaggio ligure, poesia e memoria nell'ultimo Montale

- 1991 *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Firenze, Vallecchi.
Mengaldo P.V.
- 2000 *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *La tradizione del Novecento*, IV serie, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000, 66-113.
Milano G.
- 1996 *Eugenio Montale*, Fasano, Schena.
Polito P., Zollino A. (a cura di)
- 2009 *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale «Credo non esista nulla di simile al mondo», Parco Nazionale delle Cinque Terre, Riomaggiore-Monterosso (La Spezia), 11-13 dicembre, Firenze, Olschki, 2011.
Savoca G. (a c. di)
- 1989 *Per la lingua di Montale*. Atti dell'incontro di studio (Firenze 26 novembre 1987), Firenze, Olschki, 1989.
Sonzogni M.
- 2013 *La speranza di pure rivederti ...: Clizia, Montale e l'impossibilità di dirsi addio*, Milano, Archinto.
Tatasciore E.
- 2015 *Di ombre e cose salde. Studio su Montale*, Milano-Udine, Mimesis.
2019 *Appunti per Altri versi di Montale in un'antologia commentata*, in «Soglie», XXI, 2-3, 108-115.
Testa E.
- 2000 *Montale*, Torino, Einaudi.
Verdino S.
- 2011 *L'ultimo paesaggio di Montale*, in «Nuova corrente», 58, 27-44.
Villa A.I.
- 2015 *L'enigmatica statua sottotitolata «Estate» del giardino di «Villa Vecchiona», dimora delle estati monterossine di Anna Degli Uberti, e quella, vivente, dell'Annetta di Eugenio Montale (con un'appendice fotografica)*, in «Otto/Novecento», 2, 129-162.
2016 *La Liguria orientale di Eugenio Montale, contrassegnata da una «misteriosa mitologia locale», nello specchio della Sicilia. La soluzione siciliana dell'enigma di Verso Tellaro (già criptata da Mario Soldati) e di quello della «Capinera»*, in «Otto/Novecento», 2, 63-114.
2020 *Da Monterosso al Mare a Dinard. Anna Degli Uberti, la «farfallina color zafferano» ("Colias crocea") che-sta-per-morire di Montale (e il disegno con l'igneo anello dei «buccellati di Cerasomma») – Parte I*, in «R-EM. Rivista internazionale di Studi su Eugenio Montale», 1, 23-84.
Zollino A.
- 2008 *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Piombino, Il Foglio.

BENEDETTO CROCE AND THE HISTORY OF ITALIAN LITERATURE (SECONDARY PUBLICATION)¹

KOSUKE KUNISHI

Benedetto Croce (1866-1952), one of the leading Italian thinkers of the 20th century, was also a prolific literary scholar. According to Croce himself, the definitive version of his literary theory is found in his magnum opus *La poesia* published in 1936 (PE: 30). This book is notably dedicated to the poet Carducci and the literary historian De Sanctis. In connection with this dedication, Croce states in his preface:

In writing this book I have always been reminded of the teachings I received, starting in my early adolescence, from the books of Francesco de Sanctis and Giosue Carducci, two masters who, through different routes and in dissimilar manners, concurred in imbuing in Italians a more forthright and austere consciousness of what poetry is. The dedication to their memory came naturally to me. (P VII)²

Croce dedicated *La poesia* to Carducci because, as discussed in another article (Kunishi 2016: 39-42), he found in this man the ideal image of the poet for his own poetic theory. Accordingly, in what sense is the name De Sanctis mentioned here?

Francesco De Sanctis (1817-1883) was a scholar active in the *Risorgimento* period, as well as a politician involved in the politics of the nascent kingdom of Italy, especially in the field of education. He was one of the greatest scholars of Italian literature in the nineteenth century, writing outstanding

¹ This article is based on a study first reported in Japanese (*Studi di lingua e letteratura offerti a Kei Amano*, a cura di K. Kunishi, Y. Shimoda e Y. Murase, Dipartimento di italianistica dell'Università di Kyoto, 2018).

² All translations from Italian here-after are mine.

essays on Dante, Petrarch, Leopardi, and others. His masterpiece *La storia della letteratura italiana* (1870-71, *History of Italian Literature*) is considered the most successful history of Italian literature ever written. In this book De Sanctis depicted the development of Italian literature, from the Sicilian School to his contemporaries, as a single flowing “storia” (story/history). In this respect, *La storia della letteratura italiana* is an emblematic literary work of the nineteenth century, in which the writing of a history of literature was one of the most popular methods applied in studies of literature.

Speaking of which, did Croce, profoundly influenced by the author of *La storia della letteratura italiana*, also write a history of Italian literature himself? Getto, who worked on the development of Italian literary histories, addresses this question as follows:

Croce never purposely wrote a history of Italian literature, but his collaboration in an accomplished account of the development of our literature was of extreme importance. It is worth noting in the meantime that his numerous essays devoted to poets and writers of Italy could form an almost complete picture of our literary history. (Getto 2010: 259)

Getto points out two things here: 1) Croce did not write a history of Italian literature, and 2) his contribution to the study of the history of Italian literature was nevertheless extremely significant, especially in forming the general picture of that history.

Regarding the first point, it can be better understood by referring to the eminent scholar of the theory and history of literature, René Wellek. According to Wellek, Croce did not dare to write a history of literature, because he routinely “attacked the concept of literary history as an evolutionary process” (Wellek 1981: 12-13) and “criticized severely what he called the sociological concept of literary history” (Wellek 1981: 13). Moreover, based on these ideas, Wellek finds one of the methodological differences between Croce and De Sanctis:

Nothing is further from his [De Sanctis’s] mind than a Crocean denial of the possibility of

literary history, for he thinks all the time in totalities and continuities, sometimes in ways that offend our sense of reality. (Wellek 1965: 119)

According to Wellek, then, Croce totally rejects De Sanctis's methodology of literary studies³. Is this drastic conclusion literally acceptable?

In considering this question, it is useful to take into account Getto's second point: Croce did conduct research on the generalities of Italian literature. From this point of view, the existence of the posthumous works entitled *La letteratura italiana: Per saggi storicamente disposti* is significant. This book in 4 volumes, compiled by Mario Sansone, includes Croce's literary studies of all periods. In fact, their first (Sansone 1965a) and second volumes (Sansone 1965b) cover, respectively, the 13th-16th and the 17th-18th centuries, while the third (Sansone 1963a) and the fourth (Sansone 1963b) deal with the 19th century and contemporary literature. Here can be seen the tendency of Croce's literary studies toward an overall picture of Italian literary history.

Thus, Croce's attitude toward the concept/methodology of "literary history" remains somehow ambiguous, at least as far as the history of Italian literature is concerned. In other words, Croce's attitude as a theorist who denies the possibility of a "history of literature" seems to coexist with his attitude as a critic who tries to portray the whole picture of Italian literary history. This paper, tracing Croce's career from these two aspects, that of literary theorist and that of literary critic, examines what kind of attitude he concretely took toward the "history of literature" in each instance.

1. "History of Literature" in the 19th Century

Before examining how Croce himself viewed the history of literature, it would be useful to define the expression "history of literature." For this

³ The other difference that Wellek points out between De Sanctis and Croce concerns the value of realism in literature.

purpose, one does well to refer to Getto, who defined it:

That inquiry aimed at examining not individual personalities or particular moments of a specific literary civilization, but the whole complex unfolding of that civilization. (Getto 2010: 5)

It is a definition close to what we usually refer to when we use the term “history of literature”⁴.

In this sense, it was in the 19th century that the “history of literature” came to occupy the most important place in literary studies⁵. This was probably due to the emergence of the progressivism of the Enlightenment or Hegel’s philosophy of history. The awareness that history represents a single developmental movement must have served as one of the prerequisites for the writing of a history of literature. Although some literary histories written during the first half of the 19th century had a style of *Weltliteratur* such as Friedrich Schlegel’s *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815, *History of Ancient and Modern Literature*)⁶, more typical were those about national literature such as Georg Gottfried Gervinus’s *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835-1842, *History of the Poetical National Literature of the Germans*) and Emiliano Giudici’s *Storia delle belle lettere in Italia* (1844, *History of Literary Works in Italy*). The rise of the nation-state consciousness following the Napoleonic Wars may be one of the most important influences for the writing of these national literary histories.

In the late 19th century, with the development of positivism, the natural scientific approach to historical writing flourished. Positivism, which

⁴ This paper uses the expression “history of literature” as a synonym of “literary history”.

⁵ Cf. Jauss (1970: 144). However, there are several literary histories written in the late 18th century such as Thomas Warton’s *The History of English Poetry* (1774-1781) or Girolamo Tiraboschi’s *Storia della letteratura italiana* (1772-1794, *History of Italian Literature*). Moreover, in the case of French literature, it would be better to say that this phenomenon belongs to the turn of the century rather than the 19th century (cf. Compagnon 1983: 22).

⁶ As another example one could cite *Handbuch einer Allgemeinen Geschichte der Poesie* (1832-1833, *Handbook of a General History of Poetry*) of Karl Rosenkranz, who is believed to have influenced De Sanctis.

explained various phenomena based on the correspondence between cause and effect, posited that literary works could also be explained by their environmental factors. Histories of literature were then written as a part of socio-political histories. Typical examples are Taine's *Histoire de la littérature anglaise* (1864, *History of English Literature*) and Lanson's *Histoire de la littérature française* (1894, *History of French Literature*). The subject of this paper, De Sanctis's *Storia della letteratura italiana* (1870-71) also belongs to this period.

At the close of the 19th century Benedetto Croce began his scholarly career. How, therefore, did Croce react to the general tendency of literary studies described above? The following chapters chronologically examine Croce's works of literary criticism as well as aesthetic treatises and consider how his conception of the history of literature changed (or did not).

2. "History of literature" in *La critica letteraria* and *Tesi fondamentali*

At the end of the 19th century, Croce's central task was the exegetical study of history and literature⁷. However, in his 1894 essay *Critica letteraria* (*Literary Criticism*), Croce presents a theoretical discussion of literary criticism. In it, he also expresses his observations about a "history of literature":

Nor can a history of literature be the most uncertain of the parts of history, because the literary work is not scarcely reduced to the social sentiments and ideas from which it arose; greater are the difficulties encountered in explaining the origin of those ideas and sentiments, or the ultimate and hidden motives of human actions. In any case [...] it is important for us to hold for now, that the possibility of a history of literature, as of any history, is not in question. (PS: 112)

⁷ In his 1893 article *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (*History Brought Under the General Concept of Art*), Croce discusses the relation between art and history, but he does not express his considerations about "literary history".

Remarkably, Croce clearly affirms the possibility of writing a history of literature. Moreover, he even states that literary works are part of the history of social thought (“ideas and sentiments”). On the one hand, this discourse is highly compatible with De Sanctis’s method of literary study. On the other hand, it is divergent from what, according to Wellek and Getto, Croce would stand for about the history of literature.

In the following passage of *Critica letteraria*, there is a reference to the “development” (*progresso*) of literature:

And if I consider the historical conditions that preceded and accompanied those art forms, I will see what merit and demerit accrues to the individual producers. Thus, by way of example, Arcadian poetry will appear to me as a progress in relation to the decadence of the literary form, which the *secentismo*⁸ with its pursuits of effect had caused; and the Romantic drama will appear as a progress in relation to the prejudices and strictures of pseudo-Aristotelian poetics. (PS: 112)

Appealing to the need to evaluate works of art in their historical context, Croce argues that this allows one literary current of a given period to represent a development of another literary current of a preceding period. From this argument, it can be surmised that, as early as 1894, he was somehow in favor of a progressive interpretation of the history of literature.

In 1900, six years after *Critica letteraria*, Croce presented *Tesi fondamentali di un’Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale* (*Fundamental Propositions of an Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*) at Accademia Pontaniana. This is well known as a landmark work in which Croce’s epoch-making theories first appeared: the identification of “intuitional recognition” (*conoscenza intuitiva*) with “art”, the principle of “autonomy of art”, and so on.

In *Tesi fondamentali*, Croce divides all the activities of the human spirit into “cognitive activity” (*attività conoscitiva*) and “practical activity” (*attività pratica*): then he divides the former into “intuitional cognition” (*conoscenza*

⁸ Tendencies in the art and literature of the 17th century

intuitiva) and “theoretical cognition” (*conoscenza teorica*), and the latter into “economic activity” (*attività economica*) and “moral activity” (*attività morale*). Based on this scheme of four categories of the spirit, Croce argues first that “art” is nothing but “intuitional perception”, and then that “art” should be strictly distinguished from natural phenomena and from the other three activities of the spirit. Croce called this characteristic of art “the autonomy of art”.

Tesi fondamentali is also the first work in which Croce mainly examines art. When Croce uses the word “art”, he tends to regard it as a unified concept, without emphasizing the distinction between genres. However, as specific examples of “art”, he often refers to literary works and the writers who create them. This is also the case in *Tesi fondamentali*, where Croce’s considerations on the history of literature are presented in a discussion on the history of “art”:

It is quite arbitrary to place the history of the artistic production of humankind above a single progressive line, as the pattern theory claimed: for which humankind would progress as it approached given patterns and would have partial regressions as humans deviated from them. The history of aesthetic products surely presents cycles of progress, but each with its own problem, and progressive only with respect to that problem. Neither Shakespeare progressed on Dante, nor Goethe on Shakespeare; but Dante advanced on the medieval authors of visions; Shakespeare on the playwrights of the Elizabethan era; and Goethe on the writers of the *Sturm und Drang*. (TF: 15)

On the one hand, Croce rejects the history of literature that develops on a “single progressive line” from beginning to end, while on the other hand, he does affirm a development that follows “cycles of progress” for each period and theme. Now he clearly rejects the unidirectional progress of the history of literature which he postulated in *Critica letteraria*. However, he still affirms the possibility of a history of literature in the sense that he places literary works within a historical period and discerns a kind of development among them.

Croce’s masterpiece *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica*

*generale (Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic)*⁹, published in 1902, consists of a “theoretical section” based on the contents of the *Tesi fondamentali* and a “historical section” tracing the history of aesthetics. Although the considerations about the history of literature in *Estetica* are basically an extension of those in *Tesi fondamentali*, two points are newly discussed: The history of science, which develops in a linear way, is referred to as a comparison (ESE02: 156), and the word “regression” is juxtaposed with the word “progress” (ESE02: 157). Generally, however, it can be said that there are no significant differences between *Tesi fondamentali* and the *Estetica*.

3. “History of Literature” in *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*

In 1903, Croce launched the critical journal *La Critica* and began his literary criticism in earnest. From the first issue until that of 1914, Croce wrote a series of articles entitled *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX (Notes on Italian Literature of the Second Half of the 19th Century)*. In its introductory article (*Introduzione*), there is a statement indicating the purpose of this series:

Each of its [this journal’s] installments will contain articles, notes, contributions, documents, ordered and converging to one purpose: to prepare the material and to attempt a first outline of the history of Italian literary and scientific production of the last half century. (I: 4)

While it is declared here that *La Critica* will focus on “literary and scientific production of the last half century” (the second half of the 19th century), Croce himself would actually write the reviews of literary works, leaving “scientific production” to Giovanni Gentile, Croce’s collaborative

⁹ There are some significant differences between the editions of *Estetica*. In this paper I refer to the first edition to reconstruct the precise chronological order.

philosopher as well as close friend. Particularly noteworthy is Croce's declaration that the purpose of the publication of this journal is to present an "outline of the history". Comparing this with his remarks on the history of literature in *Tesi fondamentali* (and in *Estetica*), it can be said that the purpose of the serialization, as stated in *Introduzione*, is compatible with Croce's aesthetic theory of the period.

The first issue of *La Critica* also contains the initial installment of the *Note*. This article, which is a review of works of the poet Giosue Carducci, reflects Croce's concept of a history of literature at the time. The first chapter of the article contains his views on the transition of Italian literature from the first half of the 19th century up to the emergence of Carducci. At the end of that chapter, Croce argues:

Now, from the time of that diagnosis to the present day, many efforts have been made, many spirits have searched, and not a few have been reached and found. Taken as a whole, it would be unfair to deny that the last period of our literature is far more serious and substantial than that which immediately preceded it. To begin the critical review of literature of this period, we cannot but start with the most conspicuous and representative author of modern Italian literature, the first in order of value and time, i.e., Giosue Carducci. The complete collection of his works, recently published and so gladly and eagerly received, invites us to attempt to determine the place of his works in the general history of Italian literature (leaving aside petty criticism and digressions). (GC: 12)

Here is a discussion in a historical way of Italian literature in the mid-19th century. This is an implementation of Croce's views on the history of literature at the time, which attempted to discuss the literature along historical lines. It can be said that the scheme in which Carducci is placed inside the flow of Italian literature in the mid-19th century is similar to the specific examples given in *Tesi fondamentali* (Dante and medieval poets, etc.).

4. From *Note* to *Breviario di estetica*

Throughout the series in question, which continued until 1914, Croce's conception of the history of literature seems to have undergone a major transformation. This is shown in the concluding article (*Licenza*) of the series:

Even the history of poetry and art in general has its drama, its dialectic, its unfolding; otherwise, it would not be history. But it is a dialectic-unfolding-drama of each author or each endeavor of art: the author is always faced with an inert or rebellious matter, and either he overcomes it, or he submits to it and is defeated; whence the struggles, the victories, the defeats, the points of perfection, and the decadences of artists. (L: 83)

Croce here, while setting dialectical development as a necessary condition of history, insists that the “dialectic” of the “history of poetry and art” is complete in individual artists and their works. This idea is based on Croce's new theory presented in the essay *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (*Pure Intuition and the Lyrical Character of Art*) published in 1908. In this article, Croce emphasizes the distinction between “intuitive perception” (=art) and “conceptual perception” (=thought), explaining the former as individual and the latter as universal. Based on this theory, Croce argues that it is possible to perceive a historical flow of “conceptual cognition”, such as the development and evolution of ideas in a certain society, but not a history of “intuitive cognition” beyond the framework of individual artists and works of art. In the following section of *Licenza*, Croce writes:

The historian of literature must turn his gaze to such a dialectic, and keep alive the consciousness of his limitation. When he is not satisfied with this dialectic proper to the particular works of art in front of him and tries to see a dialectic of the relations of one work to another, the form of the works of art will be broken and a transition will be made from the history of literature to a social and philosophical history. (L: 83)

Croce still uses the expression “history of literature”, but his definition

is quite different, not only from the general meaning (defined in Chapter 1 of this paper), but also from what Croce himself was discussing a decade earlier. Incidentally, it is an interesting fact that Croce does not quit using the word “history” (*storia*), despite his emphasis on the individual author and work as forming a complete world. The relationship between “art” and “history” in Croce’s mind at that time is shown in his *Breviario di estetica* (*Introduction to Aesthetics*), written in 1912, just before the end of the series of *Note*. Croce states:

True art criticism is certainly an aesthetic criticism, but not because it disdains philosophy as pseudo-aesthetics. Rather, because it operates as philosophy and the conception of art. Moreover, it is a historical criticism, but not because it adheres to the extrinsic of art, like pseudo-historicism, but rather because after availing itself of historical data for the fantastic reproduction (and so far it is not yet history) and, having obtained that it is fantastic reproduction, it furthermore makes itself (*si fa*) history, by determining what is that fact (*fatto*) reproduced in its imagination, e.g., by characterizing the fact with a concept and by establishing what, properly, is the fact that happened. (NSE: 84)

Here can be seen the influence of Giambattista Vico’s philosophy of history, which Croce had been studying since around 1908. In *Breviario di estetica*, however, Vico’s interpretation of history as *factum* is re-elaborated: Croce’s conception of history now deviates from the general framework of diachronic history by associating that conception with works of art. The considerations presented in *Licenza* are theoretically explained in this passage of *Breviario di estetica*.

In *Breviario di estetica*, by the way, while Croce emphasizes the autonomy of art and artists, he intimates the existence of literary expressions which do not belong to art:

It’s not artistic the virtuous and Catholic allegory that Torquato Tasso composed for his *Jerusalem*, or the patriotic declamation of Niccolini and Guerrazzi, or the subtleties and conceptualizations that Petrarch introduced into his rhymes; but Tasso’s allegory is also one of the manifestations of the work of the Catholic Counter-Reformation in Latin countries; the Niccolinian and Guerrazzian declamations are violent attempts to incite the spirits of

the Italians against the foreigner and the priest, or adherence to the fashion of inciting; the subtleties and conceptualizations of Petrarca, a cult of traditional troubadourian elegance, revived and enriched in the new Italian civilization; and they are all, that is to say, practical facts, historically highly significant and worthy of respect. (NSE: 85)

Here is the list of specific examples of various literary expressions that do not qualify as art. Croce's thesis could be resumed as: there are both "art" (= "intuitive perception") and "non-art" (= "practical facts") in literary works, and the former cannot be incorporated into history in the general sense, while the latter can (and must) be incorporated into historical narratives.

In the quoted passage above, although Croce does not explicitly state it himself, he uses the expression "history" in a double sense: on the one hand, there is the history of authors and works that should be called artists or art, respectively, and on the other hand, there is the history of authors and works that should NOT be called artists or art.

5. Universality and Historicity of Art

In 1918 article *Il carattere di totalità dell'espressione artistica (On the Totality of Artistic Expression)*, Croce discusses the universal nature of "art":

The artists of genius, the poets of talent, the great works and pages—that is, all that alone counts in the history of poetry—are not subject to disease or general tendency. The great poets and artists convene, in that luminous sphere, from every country and every epoch, and are welcomed citizens there and recognize themselves as brothers. (NSE: 125)

This passage illuminates the idea that true art transcends time and society. This is a step further than Croce's previous view that dialectical development is inherent in the works and artists as we identified in *Licenza* or his other works of the same period.

The "true art" being defined in this way, it is naturally impossible to write a general history of literature that analyzes the works of authors according to the trends of the times. Moreover, the same principle applies to Croce

as a literary critic. During this period (1918-1921), Croce publishes a series of separate studies on Ariosto, Shakespeare, Corneille, and Dante. While in *Note* (1903-1914) he took a literary-historical approach at least in methodological terms, these reviews of four classic poets are in all aspects individual research works.

In the meantime, however, Croce also writes a series of articles devoted to a specific period, the 19th century. Remarkably, works and authors discussed in this book are not exclusively Italian but rather European. It means that Croce's "history of literature" is no longer diachronic, as it used to be: It becomes instead synchronic. In 1923, the articles of this series are published as a book by the Laterza publishing house. The book title *Poesia e non poesia* (*Poetry and Non-Poetry*) is very suggestive: Croce selects the most prominent European writers of the 19th century and attempts to draw a distinction between the true, timeless works of art ("poesia") and the literary expressions that have been lost to the currents of the times ("non-poesia")¹⁰.

After the publication of *Poesia e non poesia* Croce's major research interest shifts from the "history" of art, which has universal value, to the history of cultural events that can be placed in the category of practical activities. *Storia del Regno di Napoli* (*History of the Kingdom of Naples*) is published in 1925. Next, in 1928, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (*History of Italy from 1871 to 1915*), and in 1929, *Storia dell'età barocca in Italia. Poesia e letteratura - Vita morale* (*History of the Baroque Period in Italy. Poetry and Literature—Moral Life*). In these historiographies, especially in *Storia dell'età barocca in Italia*, taking up literary works as cultural events, Croce discusses them as a part of "history" of various times and places.

In 1929, he also publishes an important treatise on aesthetics, *Aesthetica in nuce* (*Essentials of Aesthetics*), in which he shows anew his views on the "history of literature". In the passage where he discusses the history of art and literature, Croce points out that from the Romantic period to his own

¹⁰ This Europeanism of Croce can be seen also as a reaction to the excessive nationalism which caused the First World War.

time, the prevailing research style was to read and interpret works of art as responses to the social demands of the times. Subsequently, after explaining that this methodology can overwhelm the individual characteristics and appeal of artists and works of art, he goes on to say:

Practically speaking, the truth is that this method is combined with and moderated by the other, which could be called “individualizing” and which emphasizes the individual character of works; but a “mix-for-moderation” has the vice of all sorts of eclecticism. To avoid this problem, there is no other way than to carry out the individualizing history in a consequential way and to treat works of art not in relation to social history, but each as a world of its own. In such a world, all histories flow from one time to another: The history is transfigured and surpassed by imagination in the personality of the artist, in the individuality of the poetic work, which is a creation and not a reflection, a monument and not a document. Dante is not merely a document of the Middle Ages, nor Shakespeare a document of the Elizabethan era: As a document of an epoch, we can find many others equal or more abundant in information among bad poets and non-poets. (US: 38)

Here is a kind of inversion of the idea of “history”: The history, according to Croce, is formed by studying separately each complete work of an artist. While a new idea of history was only suggested in *Breviario di estetica*, here, in *Aesthetica in nuce*, it is presented clearly as a “history” that is special to art.

6. Two Kinds of “History of Literature”

Poesia popolare e poesia d'arte (Folk Poetry and Poetry of Art), published in 1933, is a collection of essays on Italian literature from the 14th to 16th centuries. In the preface, there is again a sentence that reveals Croce’s attitude toward “history of literature”:

With the present collection of essays on Italian poetry from the fourteenth to the sixteenth century, I present another piece of my “History of Italian Literature”. I often receive from different people a courteous offer to write a book with such a title. However, I do not know how to yield to the work of compilation, which is inevitable to greater or lesser

degree when one tries to compose a textbook or other similar encyclopedic expositions: This is, however, what is commonly desired below such a title. (PPPA: IX)

Here, Croce first states that the expression “history of literature” generally indicates “work of compilation” like that of a “textbook” or “encyclopedia”, and then denies that he himself composes any “history of literature” of that kind. What, then, does Croce intend to write in this book? He explains it himself in the same passage:

For my part I intend by “history of Italian Literature” the investigation, the discussion and the clarification of those points, those authors and works, of our literature, which I consider, in my sense, insufficiently clarified so far. After all, this is the only thing I can provide here. (PPPA: IX)

Thus, Croce’s own goal is the presentation of the “history of literature” not as a “work of compilation”, but rather as a study that aims to address unresolved issues concerning individual literary works and authors.

In the preface of *Poesia popolare e poesia d’arte*, Croce presents another, related objective: to “highlight the gap” (PPPA: X) between “folk poetry” and “poetry of art” and to show the role of “culture” in the birth and growth of poetry. According to Croce, the purpose of his critical activity over his final few years has been the struggle to defend “poetry that is not an intellectual or practical construction, but nothing more than a force of imagination” (PPPA: X). And thus, the “thought, culture, and experience that enhance poetry” (PPPA: X), which are distinct from poetry, have been mistakenly perceived as negative in themselves. Therefore, Croce says, he takes it upon himself to reexamine their value.

The “thought, culture, and experience” mentioned above must refer to the various literary expressions categorized as “not poetry” in *Poesia e non poesia* (he does not state it clearly, perhaps to avoid further misunderstanding). In other words, it can be said that Croce is attempting to write a “history of literature” as a cultural history by taking up literary expression as a part of

culture. It could be confirmed here that Croce presents two different types of “history of literature”: that which contains works of poetry with universal value on one side, and that which discusses the literary works representing the culture of each epoque on the other.

La poesia, mentioned in the lead paragraphs of this paper, is a book published in 1936. In this monumental work, there can be found a clearer version of Croce’s concept of “history of literature”. Here Croce argues that there are two types of literary works: “poetry” and other “literary expressions”. According to Croce, then, each of those two categories requires a completely different way of being narrated historically. Regarding the study of “poetry”, Croce states:

What really matters is that the analysis of the poem/poetry be intrinsically (i.e., logically) monographic, always referring to the concreteness of the individual works. (P: 139)

The assertion that the study of “poetry” must be an individual study is a repetition of what Croce has sustained so far, but in *La poesia* the discussion about the “history of poetry” goes further:

The recalled poem is rather an integral part of human history, which would be mutilated and incomprehensible without its poets; but it offers no document to extra-poetic history, such as that of philosophy or politics or moral life. (P: 139)

Here Croce explains that, on the one hand, the study of a poem must be individual as long as the poetry is an individual expression, and, on the other, this kind of study, in turn, becomes a part of integral history. This is a major development compared to the theory of the independence of artists and their works from history reached by Croce in the 1910s. In *La poesia*, Croce declares that what the universal work of art (i.e., “poetry”) contains is a comprehensive history. Moreover, Croce discusses the possibility of a different kind of history for artistic expressions that are not included in the category of poetry:

Nevertheless, one should not lose sight of the fact that, beyond works of poetry, there exist works of anti-poetry, that is, ugly things, and works of non-poetry, that is, literary works. Both well offer documents to that [cultural] history: the former because they have been configured to ugliness caused exactly by the interference of both practical and intellectual interests, and the latter because they do not resolve and dissolve these interests in themselves, but clothe them in beautiful form in the oratory, the entertainment literature, effusions and the literary prose of philosophy, history, and sciences. (P: 139-140)

He argues that both “works of anti-poetry” and “works of non-poetry” should be reworded as “literature” and incorporated into the cultural history.

Thus, in *La poesia*, Croce presents two kinds of “history of literature” more clearly than ever before.

7. Denial of De Sanctis’s Approach to “History of Literature”

The two kinds of “history of literature” articulated in *La poesia* are then put into practice in Croce’s literary criticism: in *Poesia antica e moderna* (*Ancient and Modern Poetry*), published in 1941, Croce discusses “poems” and “poets” of universal value, transcending time and nationality, from Homer and Vergil to Lope de Vega and Baudelaire. On the other hand, the “literature” as an expression of time and society was taken up in the 1949 book *Letteratura italiana del settecento* (*Italian Literature of the 18th Century*). It is noteworthy that, with this work, Croce’s study of Italian literature covers all periods after Dante.

Tracing his career as a literary critic, it could be said that Croce has written, as “cultural”, diachronic histories limited to Italy, while he has written, as universal, a “history of poetry”, for which neither time period nor nationality are taken into consideration¹¹. Thenceforth, Croce’s original

¹¹ Throughout his entire career, Croce does not focus on the literature of Oriental countries: This fact seems to be caused by practical limitations (e.g., Croce was unfamiliar with non-European languages).

literary theory, which he has developed through years of research, was fully realized by his own hands. When his literary theory was completed by his own critical works, Croce may have felt that he had overtaken his “teacher” De Sanctis.

In 1950, Croce publishes his last major work, *Lettura di poeti, e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia* (*Readings of Poets, and Reflections on the Theory and Criticism of Poetry*), which includes both literary criticism and theoretical reflections. In the theoretical part of this book, there is a chapter¹² (LP: 237-246) wholly devoted to the “history of literature”:

And I repeat first and foremost that it is absolutely not true that I have “denied the history of poetry and literature” as the absurd rumor sounds, but, on the contrary, that I have asserted, against the false form of that history, the genuine and true form of it. (LP: 237)

It is particularly noteworthy that Croce himself asserts in his last works that he has not repudiated the “history of literature”. In other words, if Croce denies the history of literature, he refers to it only in the general sense: Croce rather affirms the “history of literature”, presenting his own ways of rendering it.

What, then, is the “history of literature” that Croce himself proposes? The following passage of *Lettura di poeti* would explain the meaning of Croce’s definitive concept of a “history of literature”:

The artist uniquely converts his affections into forms of beauty, and these individual and living and inimitable forms are his work in historical reality. To discern them as beautiful and to locate them in their character is to give their history, and, in this respect, there is nothing more to be sought. (LP: 241)

The “history of literature” presented here is an extension of the concept presented in *La poesia*: Croce states that works of art cannot be incorporated

¹² *Storia letteraria per epoche e storia per saggi e monografie* (*Literary History of Each Period and History by Articles and Individual Studies*)

into general (diachronic) history insofar as they are extremely individualistic, while works of art with such characteristics are also part of history, and true history is that history which encompasses them. In *Lettura di poeti*, however, there can be found an even clearer observation:

But [De Sanctis] did not have an awareness of the problem for himself, which required a radical new idea of the history of poetry and literature [...] sometimes he falls into an explanation of “civil history”, that he unduly introduced, and gives primacy to it over the “poetic and literary history”. (LP: 239)

Here Croce criticizes De Sanctis for confusing the “history of poetry” with the “civic history” (= “cultural history”)¹³: It is in his last years that Croce starts to criticize openly De Sanctis, whom he has looked up to as his teacher. At the point where he finally breaks from De Sanctis, Croce’s views on the “history of literature” becomes clearer than ever before. In the following passage from *Lettura di poeti*, he states:

However, while I have claimed a history composed of essays or monographs as a complete and unique history of poetry and art, I have taken the care to give reason and justification to the need that leads to differently conformed books. Such books would present subjects according to cultural epochs and add extrinsic or practical biographies of the authors to the delineations of these epochs and briefings belonging to the history of philosophy and science, or would be useful and expedient in some other way. (LP: 241)

Based on a clear distinction, now Croce confirms the validity of both the “history of poetry” and the “cultural history” (“literature” belongs to this category). In this statement, the final form of Croce’s view on the “history of literature” is expressed.

¹³ Croce’s reproach is more trenchant toward the history of Italian literature by Tiraboschi and that of Giudici, while De Sanctis is still highly esteemed as the first modern critic who surpassed them.

8. Conclusions

This paper has traced Croce's career as a literary scholar, and revealed: 1) Croce's eventual rejection of De Sanctis's "history of literature", pointed out by Wellek, is achieved only in Croce's later years, and even that kind of "history of literature" is viewed affirmatively by the early Croce; 2) In the 1910s, as Croce's aesthetics and historical theories develop, the "history of literature" in the general sense comes to be rejected, and, at the same time, Croce starts to investigate the nature of the other and "true" history of literature; 3) Beginning in the 1930s, Croce starts to establish the distinction between the history specific to poetry (the history of individual and universal works and authors) and history of literature (the history of literary expression as a part of culture influenced by the times) and to affirm both of them.

What he has discovered is a new "history" depicted through works of art, reversing the conventional approach of analyzing literature from the perspective of general social history. In his later years, Croce himself embodies the "history of poetry" through his books on ancient and modern Western writers, and the "cultural history" through his works covering the whole history of Italian literature. Taking this opportunity, Croce finally criticizes De Sanctis's view on the history of literature, by proposing the distinction between two kinds of "history of literature" that he himself has presented.

Bibliography

Croce's Writings

- ESE *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale [Sandron 1904]*, a cura di F. Audisio, Napoli, Bibliopolis, 2014.
- GC *Giosuè Carducci*, in «La Critica», 1903, 7-31.
- I *Introduzione*, in «La Critica», 1903, 1-5.
- L *Licenza*, in «La Critica», 1914, 81-84.

- LP *Lettura di poeti, e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950.
- NSE *Nuovi saggi di estetica*, a cura di Mario Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991.
- P *La poesia: introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, 6^a ed., Bari, Laterza, 1963.
- PE *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1966.
- PS *Primi saggi*, 3^a ed., Bari, Laterza, 1951.
- PPPA *Poesia popolare e poesia d'arte*, 5^a ed. Bari, Laterza, 1967.
- TF *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Ristampa anastatica dell'edizione del 1900*, a cura di Felicità Audisio, Napoli, Bibliopolis.
- US *Ultimi saggi*, a cura di Massimo Pontesilli, Napoli, Bibliopolis, 2012.

References

Compagnon A.

1983 *La Troisième République des lettres*, Paris, Éditions du Seuil.

Getto G.

2010 *Storia delle storie letterarie*, a cura di Clara Allasia, Napoli, Liguori [1942].

Jauss H. R.

1970 *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Kunishi K.

2016 *The Philosophy of Poetry. Benedetto Croce and Italian Decadentism* (『詩の哲学—ベネデット・クローチェとイタリア頹廢主義』), Kyoto, Kyoto University Press.

Sansone M. (a cura di)

1963a *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, vol. III, Bari, Laterza, [1956].

1963b *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, vol. IV, Bari, Laterza, [1960].

1965a *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, vol. I, Bari, Laterza, [1956].

1965b *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, vol. II, Bari, Laterza, [1956].

Wellek R.

1965 *The Later Nineteenth Century (A History of Modern Criticism: 1750-1950, vol. 4)*, New Haven and London, Yale University Press.

1981 *Four Critics. Croce, Valéry, Lukács, and Ingarden*, Seattle and London, University of Washington Press.

METAMORFOSI NELLA PRIMA DELLE *QUATTRO CANZONI*
D'AMARANTA DI G. D'ANNUNZIO:
L'INTERPRETAZIONE ATTRAVERSO *CANTO NOVO*, *SOGNO*
D'UN MATTINO DI PRIMAVERA E *ALCYONE*¹

KENICHI UCHIDA

Introduzione

Nel 2018, bimillenario della morte di Ovidio, si è tenuto presso “Il Vittoriale”, palazzo memoriale di d’Annunzio, il convegno di studi *Da Ovidio a d’Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti*. L’anno successivo è stato pubblicato un volume degli atti. In esso, Gibellini (2019: 68) argomenta che nel ricco commento alla nuova edizione di *Alcyone* (Marsilio, 2018) «Ovidio per numero di rinvii precede nettamente Virgilio e gli altri classici, *leader* indiscusso tra i latini echeggiati come Dante lo è tra gli italiani; con la differenza che gli echi danteschi restano letterari, epidermici, mentre la sintonia con Ovidio è nello spirito oltre che nelle parole»².

Di questa ‘sintonia’ lo stesso d’Annunzio, in tarda età, scrisse in un appunto: «L’analogia vera – quella *veramente* profonda – tra me e Ovidio (espressi

¹ L’idea originale di questo articolo è stata presentata nel seminario “Leggere *Quattro canzoni d’Amaranta* di d’Annunzio” (16 febbraio 2018, presso Miyaji Gakki MUSIC JOY Ochanomizu), organizzato dal prof. Manabu Morita, membro dell’Associazione di Studi Italiani in Giappone, per il Gruppo di studi della lirica italiana di Nikikai. I miei vivi ringraziamenti vanno al prof. Morita ed a tutti i partecipanti, per la preziosa occasione offertami. Per la traduzione in italiano (con lievi modifiche) di questo articolo, pubblicato in giapponese sulla rivista «Studi Italic», vol. LXX, 2020, pp. 1-22, ho avuto tanti utili consigli dal prof. Edoardo Padoja, cui esprimo i miei sinceri ringraziamenti.

² Secondo le commentatrici dell’edizione Marsilio (2018), Giulia Belletti, Sara Campardo ed Enrica Gambin, in *Alcyone* sono presenti 350 riferimenti alle opere di Ovidio e 250 a quelle di Virgilio. L’autore più menzionato è Dante con ben 440 riferimenti.

dalla medesima razza) è nella celebrazione delle Metamorfofi, nella credenza istintiva o lirica alla virtù eccelsa delle *Metamorfofi*» (DM: 33). D'Annunzio riteneva che fra loro ci fosse, oltre alla coincidenza geografica (erano entrambi di origine abruzzese), l'affinità spirituale (avevano una sorta di fede verso le 'Metamorfofi' come si capisce dalle espressioni 'celebrazione' e 'credenza').

Sebbene le metamorfofi, in cui gli esseri umani si trasformano in piante, animali o oggetti naturali, non siano realistiche, sono state un'inesauribile fonte di ispirazione per l'arte dai tempi antichi fino ai giorni nostri. Mettendole in relazione con il cinema, d'Annunzio scrisse in *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, articolo del 1914: «Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il "meraviglioso". Le *Metamorfofi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente, non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno» (SG II: 671). Al momento della sua pubblicazione l'autore aveva cinquantun anni e aveva già scritto diverse opere sulle metamorfofi. Ben consapevole quindi che le metamorfofi non erano un semplice intrattenimento, aggiunse quanto segue:

La vera e singolare virtù del Cinematografo è la trasfigurazione; e io dico che Ovidio è il suo poeta. O prima o poi, la poesia delle *Metamorfofi* incanterà la folla [...] In ognuno dei nostri miti è una rivelazione profonda, un insegnamento felice, talvolta un annunzio meraviglioso. Io dico, senza ombra d'ironia, che un buon bagno di mitologia mediterranea per il pubblico del Cinematografo sarebbe d'incalcolabile efficacia. (SG II: 674)

Come indicato dall'uso della parola 'virtù', usata anche nell'appunto sopra citato, e dai riferimenti a 'rivelazione', 'insegnamento' e 'annunzio', d'Annunzio riconosceva seriamente ('senza ombra d'ironia') il significato religioso delle metamorfofi.

Si può considerare che per d'Annunzio le metamorfofi non siano solo un metodo per rendere spettacolari le sue opere, ma anche il principio centrale della sua visione del mondo. Al riguardo Balducci (1989: 22) afferma: «D'Annunzio recupera una posizione totalmente autonoma [...]

riconnettendosi piuttosto a quel sentimento delle eterne mutazioni del dio-natura, che si è visto essere in stretta interdipendenza col panteismo mediterraneo della preistoria ellenica. La trasformazione si fa infatti, per il poeta moderno, un veicolo gnoseologico che favorisce prese di coscienza della realtà sensoria sempre più complesse». Nel 'panteismo', l'idea che tutta la natura sia divina, vari animali, piante e fenomeni diventano oggetto di culto. Si pensa che le storie riguardanti le metamorfosi siano nate dallo stupore dei popoli antichi per la loro trasformazione. Nella modernità razionale sarebbe difficilmente accettabile questo modo di vedere il mondo, di origine religiosa, ma d'Annunzio ne fece la sua poetica.

In questo articolo, nei primi tre capitoli, si analizza diacronicamente la formazione della visione metamorfica del mondo di d'Annunzio. Si trattano, nel capitolo 1, la vitalità della natura come fonte delle metamorfosi in *Canto novo* (1882) e la sua mitizzazione nell'edizione definitiva (1896); nel capitolo 2, le metamorfosi causate dalla follia e il mistero come salvezza in *Sogno d'un mattino di primavera* (1897); e, nel capitolo 3, le lodi delle 'Donne' nel mondo meraviglioso delle metamorfosi in *Alcyone*. Successivamente, sulla base della visione metamorfica del mondo rivelata da queste analisi, si propone, nel capitolo 4, l'interpretazione della misteriosa metamorfosi nella prima delle *Quattro canzoni d'Amaranta* (1907), che d'Annunzio scrisse per il compositore Francesco Paolo Tosti³.

³ Le *Quattro canzoni d'Amaranta* non sono incluse nella raccolta ufficiale di poesie di d'Annunzio. In questo articolo, quindi, si utilizza come testo di riferimento *Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*, il terzo volume di *Tutte le poesie* dell'edizione economica della casa editrice Newton Compton, privo però di commenti sull'interpretazione. Per quanto ne possa sapere, nessuno studio precedente sulle *Quattro canzoni d'Amaranta* ha menzionato la metamorfosi nella prima canzone. Anche supponendo che si tratti di una metamorfosi, non sarà facile accettare questo tema che si discosta completamente dalla vita quotidiana. Per interpretarla meglio è necessario conoscere, oltre ai racconti classici relativi alle metamorfosi, l'innovazione modernista da parte dello stesso d'Annunzio che, fin da giovane, continuò a scrivere opere sul tema delle metamorfosi, attingendo alla sensibilità panteistica risalente all'antica Grecia. Attraverso le analisi di alcune sue opere, ho potuto ottenere le chiavi interpretative per la metamorfosi nella prima delle *Quattro canzoni d'Amaranta*.

1. *Canto novo*: la vitalità della natura come fonte delle metamorfosi e la sua mitizzazione

Alla base della visione metamorfica del mondo di d'Annunzio c'è la celebrazione della vitalità della natura. Tra le sue prime opere, *Canto novo*, raccolta di poesie pubblicata nel maggio 1882, ne è l'esempio più significativo. Nel libro II, VII, 'io', *alter ego* dell'autore, esprime una storia d'amore in mezzo alla natura traboccante di vitalità, usando la metafora delle piante.

Per te germogli l'ecloga a li ozii / de 'l pomeriggio [...] / Lalla, ed io vegga su le tue pallide / gote improvvisa aprire i calici / il rosèo fior de 'l disio, / ne li occhi fulvi ridere il sole, / / schiuderti io vegga la bocca simile / a melagrana... Ch'io senta fremerti / la bocca odorosa di arancia, / fresca, vermiglia, ne 'l bacio mio! (*Versi* I: 189-190)

'Ecloga' è un canto d'amore bucolico che si dipana nel *Locus Amoenus*, spazio ideale rappresentato da una tranquilla vita pastorale lontana dalla frenesia della città. La realizzazione di tale amore viene descritta come una pianta ('germogli'). E Lalla viene paragonata a diverse piante ('rosèo fior', 'melagrana' e 'arancia'). È un esempio della trasformazione dell'essere umano in piante, simboli di vitalità.

Nel libro II, IX, invece, il protagonista 'io' si addormenta e vive una strana esperienza. Ciò che sente nel sogno non sono le dita o il fiato di Lalla, ma la 'dea presente'⁴.

Ma ben sentiva per tutto l'essere / la dea presente: ne 'l sonno i giovini / capelli fiorivanmi come / un cespuglietto selvaggio a 'l sole. / / Aggrovigliarsi per tutti i muscoli / sentiva i nervi che si faceano / radici, fibrille succhianti / avido il sangue da ogni vena; / / e su da 'l core giovine, tùbere / de 'l vegetale novo, con impeto / la tepida linfa vermiglia, / ecco, toccare l'ultime cime. (*Versi* I: 191)

⁴ Quattordici anni dopo, nell'edizione definitiva (1896), la 'dea presente' fu cambiata in 'virtude ignota', il che può portare a pensare che questa 'dea' sia la personificazione della vitalità della natura.

Nei sogni possono avvenire le metamorfosi, che sarebbero impossibili nella realtà. Mentre la descrizione dei 'capelli' è fatta con una similitudine (indicata da 'come'), quella dei 'nervi' che diventano 'radici' e 'fibrille' è realizzata senza l'uso di parole indicanti un paragone. Poi, per la rappresentazione del 'core' è usata una metafora appositiva (senza 'come'), e così l'essere umano si trasforma in una pianta, sovrapponendosi ad essa. Infine il sangue diventa 'linfa rossa', facendo scomparire la distinzione tra l'essere umano e la pianta.

Pur non essendo realistiche, le metamorfosi, se ambientate nello spazio mitico dove sono considerate come fenomeni comuni, possono essere espresse in modo più libero e audace. Nel libro I, v, 'io' rievoca le driadi, ninfe degli alberi.

Forse ripalpitano vive le driadi antiche / ne' tronchi e una driade or fra le braccia io serro?
// — O bella driade / [...] / rompi da 'l cortice, nuda le membra mortali: / agile io sono,
è forte la giovinezza mia! // Rompi da 'l cortice; e tutto, com'ellera umana, / tutto, ecco,
suggimi di giovinezza il fiore! (*Versi* I: 178)

'Io', su un platano nel bosco, sta in agguato «come un agile pardo», sente i misteriosi canti della natura e, intuendo la presenza della driade, le chiede di uscire dalla corteccia. Le espressioni 'nuda le membra mortali' e 'com'ellera umana' dimostrano che un albero può trasformarsi in un essere umano mortale.

Quattordici anni dopo, nell'edizione definitiva (1896), d'Annunzio rese veramente reale la metamorfosi, correggendo la frase «Forse ripalpitano vive [...] or fra le braccia io serro?» in «Certo ripalpitano vive [...] or fra le braccia io serro» (*Versi* I: 147). Le metamorfosi, che dovrebbero essere possibili solo nel mito, nella sua poetica divennero reali perché il mito era divenuto realtà per d'Annunzio: dal 29 luglio al 22 agosto del 1895, infatti, aveva visitato la Grecia, patria della mitologia classica. Lorenzini (*Versi* I: 836) afferma che «Il viaggio in Grecia [...] è esperienza determinante» nel ritoccare la breve raccolta di ben 14 anni prima. Nell'edizione definitiva si trovano più elementi mitologici: 'come un agile pardo' del sopra citato libro I, v viene cambiato in «come il fauno antico» (*Versi* I: 146) e viene aggiunto «Quando vedrò la ninfa [...] venire?». Inoltre, viene menzionato anche il mito di

Narciso durante la sua metamorfosi: «fa che ne' verdi occhi tuoi, come Narciso nel fonte, / la mia nova bellezza trasfigurato io miri» (*Versi* I, 147).

Infine, riguardo a *Canto novo*, attraverso l'esame dell'opera XII posta alla fine di *Canto del sole*, la prima parte dell'edizione definitiva, si chiarisce il carattere della visione metamorfica del mondo di d'Annunzio.

E non il dio è in me? Il palpito eterno del Mondo / questo non è, che il mio cuore mortale muove? // Non vivono forse i germi di tutte le vite / ne la mia vita umana? Sento il prodigio instare. // Ecco, io distendo nel concavo schifo le membra, / offro al paterno sole tutto il mio corpo ignudo. // Tu cullami, o mare, nel tuo infinito respiro; / compi tu, sole, l'alta metamorfosi. / Da le mie membra, fatte giganti, rampolli una selva. (*Versi* I: 152)

Innanzitutto è degno di nota che il 'Mondo', personificato con la maiuscola, era la 'materia' nella prima edizione. La natura, che era materialisticamente inorganica nella prima edizione, diventa idealisticamente organica nell'edizione definitiva, comunicando con l'essere umano in modo mistico. Il confronto tra l'umanità 'mortale' e la divinità 'eterna', oltre al riferimento al 'prodigio', evoca la religiosità della mistica naturale⁵. Permeato di un sentimento panico,

⁵ In *Filosofia mistica* Izutsu (1978: 15-16) afferma: «L'esperienza della mistica naturale non è l'esperienza dell'uomo come essere finito e relativo, ma l'esperienza della "natura" come essere infinito e assoluto. Non è che l'uomo fa l'esperienza della natura, ma è che la natura fa l'esperienza. È la natura che è il soggetto». Questa opera venne pubblicata per la prima volta nel 1949 e poi nel 1978 venne ristampata senza modifiche. Nella *Nota* posta all'inizio dell'opera l'autore spiega lo scopo: «Vuoi tornare di nuovo all'epoca di Nietzsche e Rohde? Quell'interpretazione mistica da parte del fantasioso Nietzsche non è stata severamente accusata della sua non accademicità? [...] Ma io, nonostante tutto, con una profonda convinzione, torno ancora una volta a proclamare il significato decisivo che l'esperienza della mistica aveva per la formazione della filosofia greca» (Izutsu 1978: 12). A proposito di Nietzsche, d'Annunzio fu uno dei primi intellettuali a introdurlo in Italia, scrivendo articoli su di lui già nel 1892. La mistica naturale del filosofo tedesco dovette influenzare non poco il poeta italiano. Ad esempio, un passo de *Il sogno apollineo e l'ebbrezza dionisiaca*, posto all'inizio de *La nascita della tragedia* (1872), ricorderebbe il mondo poetico dannunziano: «All'arrivo della potente primavera che riempie di gioia tutta la natura, si risveglia quell'eccitazione dionisiaca. Quando essa aumenta, la soggettività scompare per lasciare spazio al completo oblio di sé. [...] Anche la natura, che è stata straniata, contrastata o sottomessa, celebra nuovamente la festa della riconciliazione con il suo figlio prodigo, l'uomo. [...] Egli si sente come un dio e, ora esaltato, vaga in estasi come gli dei che in sogno ha visto vagare. L'uomo non è più l'artista, è diventato l'opera d'arte» (Nietzsche 1995: 34-36). Nell'esaminare la visione del mondo di ascendenza nietzschiana, sarà di giovamento l'opera *Filosofia mistica* di Izutsu, filosofo e professore universitario giapponese del '900.

'io' si augura la 'metamorfosi', che non è altro se non il principio del suo vasto mondo ('infinito respiro', 'fatte giganti').

In questo capitolo, confrontando le due edizioni di *Canto novo*, si è voluto chiarire che la visione metamorfica del mondo di d'Annunzio, basata sulla celebrazione della vitalità della natura, si sviluppò attraverso i paragoni con le piante, la mitizzazione delle metamorfosi e il ritorno alla mistica naturale dei tempi antichi.

2. Sogno d'un mattino di primavera: la metamorfosi causata dalla follia e il mistero come salvezza

Le metamorfosi, poste al centro del mondo letterario di d'Annunzio e venerate come manifestazione della vitalità della natura, si ripetono eternamente; quelle raccontate da Ovidio nelle *Metamorfosi*, invece, avvengono generalmente per punizione divina o per desiderio dei personaggi in situazioni di estrema intensità emotiva e, una volta realizzate, non si ripetono mai più. A questo proposito, il sopra citato Balducci (1989: 16) dice: «[la metamorfosi] rappresenta sempre una promessa dell'eternità. L'universo metamorfico è una realtà dove *tout se tient* dove niente è lasciato irrisolto».

Il fatto che d'Annunzio fosse a conoscenza del significato ovidiano delle metamorfosi si scorge in una delle *Elegie romane*, *Felicem Nioben!*, pubblicata nel 1892. In quel tempo d'Annunzio, fuggito dalla Roma capitale per debiti e per relazioni amorose, viveva a Napoli e paragonò il proprio stato a quello di Ovidio che, per l'ira dell'imperatore Augusto, fu esiliato da Roma e relegato a Tomi sul Mar Nero. Nell'elegia Ovidio, triste e pensoso, sta sul lido del feroce Mar Nero, dove cadono le ombre, e canta il suo sentimento.

Niobe felice, se ben tante vide sciagure; / che, fatta pietra, il senso perse del male. E voi, / / voi pur felici, cui le bocche chiamanti il fratello / chiuse di novo còrtice il pioppo. Io sono, / / io son colui che mai sarà confinato in un tronco, / io son colui che in vano essere pietra vuole. (*Versi I*: 381)

Niobe era molto feconda e se ne vantò con la dea Latona. Come conseguenza della sua superbia tutti i suoi figli furono uccisi da Apollo e Diana, figli di Latona. Niobe stessa, per il troppo dolore, si trasformò in roccia. Le Eliadi, figlie del Sole, invece, piansero per quattro mesi la morte del loro fratello, Fetonte, e per la disperazione si trasformarono in pioppi. Questi sei versi, in realtà, sono tratti dalle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio (I, 2, 31-36) e quindi possono essere considerati come una indiretta espressione del sentimento di d'Annunzio. Le tragiche metamorfosi, diverse da quelle che derivano dalla celebrazione della vitalità, possono essere una salvezza. D'Annunzio lo sapeva, e sapeva anche che era solo un racconto mitico.

Sogno d'un mattino di primavera, poema tragico rappresentato per la prima volta il 15 giugno al Théâtre de la Renaissance di Parigi, ha come temi la metamorfosi causata dalla follia e il mistero come salvezza. La protagonista, Isabella, incontra segretamente il suo amante, che però viene pugnalato a morte da suo marito. Trascorre quindi la notte, tutta bagnata di sangue, abbracciando sul petto il suo amante pugnalato, e, di conseguenza, perde il senno. Nonostante venga seguita da un dottore, un giorno chiede a sua sorella Beatrice di preparare un vestito verde come le foglie nuove e, indossandolo, tenta di 'trasformarsi' in una pianta. La folle Isabella crede di stare vivendo una metamorfosi e dice: «essi [gli alberi] non s'accorgeranno di me. Io sarò come l'erba umile ai loro piedi; li illuderò col mio silenzio. E scoprirò forse qualche loro segreto, se essi crederanno d'esser soli; sorprenderò qualche paroletta...» (TSM I: 21-22). Attraverso questa sua 'trasformazione' si aspetta di comunicare in modo mistico con gli alberi come suoi simili.

Dopodiché, Isabella vuole vedere, senza però essere vista a sua volta, Beatrice incontrare il fidanzato Virginio, fratello del suo amante ucciso; in questo modo la sua metamorfosi in pianta procede⁶.

⁶ Nelle opere dannunziane la metamorfosi in pianta è fondamentalmente un simbolo positivo della vitalità della natura. Sebbene qui abbia anche una connotazione negativa, perché rappresenta la perdita del senno, Isabella in forma di pianta, trattata come un mistero al di là della comprensione umana, incarna la vitalità della natura che si manifesta soprattutto in primavera.

Mi metterò una maschera di foglie, mi fascierò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza esser veduta. [...] Vedo verde, come se le mie palpebre fossero due foglie trasparenti. Tutte le nervature delle foglie traspariscono contro il sole. [...] È incredibile come tutte le voci sieno lontane di qui, quasi che io sia sotto la scorza. [...] Io potrò dunque con gli alberi, con i cespugli, con l'erba essere una cosa sola! (TSM I: 27-29)

Isabella ora sembra essere una pianta, perdendo così la sua caratteristica umana. Attraverso le sue palpebre come foglie, vede 'verde', il che indica che la sua sensibilità è cambiata per la sua metamorfosi vera e sostanziale. E 'sotto la scorza' come la driade, ninfa degli alberi, Isabella si avvicina alla mistica unione con la natura.

Il significato di questa metamorfosi in pianta si scorge nell'atteggiamento del Dottore, colui il quale ha in cura Isabella: «con un fervore quasi religioso, appressandosi, inclinandosi verso l'arbusto umanato» (TSM I, 28); oppure nelle sue parole: «Non so che d'infantile e di divino io vedo nei vostri [di Isabella] occhi che mi guardano a traverso i ramoscelli...» (TSM I, 29). Il Dottore trova nel corpo vegetalizzato di Isabella il mistero della vitalità della natura: «Ella forse vive d'una vita più profonda e più vasta della nostra. Ella non è morta, ma è discesa nell'assoluto mistero. Noi non conosciamo le leggi a cui obbedisce ora la sua vita. Certo, esse sono divine» (TSM I: 15). Le piante in inverno sembrano morte nella terra, ma in primavera germogliando sembrano rinascere. Il Dottore e l'Infermiera Teodata sperano che anche Isabella, essere umano vegetalizzato, rinasca come le piante.

TEODATA: Ah, s'ella potesse tutta rinnovellarsi al suo risveglio! Potrebbe, forse? Potrebbe, dottore?

IL DOTTORE: Potrebbe. Forse nulla è distrutto in lei e nulla è difformato. Non vi sembra che in certi istanti emani da lei quasi lo splendore di una trasfigurazione?

TEODATA: Ah, il miracolo, il miracolo! (TSM I: 16)

I due pensano che nulla sia perso nella folle Isabella, proprio come la vita nelle piante in inverno e sperano nella sua rinascita primaverile, cioè nel

suo ritorno alla forma umana, attraverso lo ‘splendore’ di una miracolosa ‘trasfigurazione’.

Nella seconda metà dell’opera, con Isabella più vegetalizzata, l’atmosfera diventa più misteriosa. Nella didascalia, Isabella, che è appena tornata dal bosco, viene descritta come divinità di una primitiva religione naturalistica: «Il suo viso è coperto da una maschera di foglie; le sue mani sono fasciate di fili d’erba. Misteriosa, silenziosa e verde, simile a una strana larva vegetale» (TSM I: 38). Per benedire il nuovo amore tra Beatrice e Virginio, Isabella gli regala una corona, fatta di un ramo che ha spezzato lei stessa. L’atto di ufficializzare il nuovo amore regalando una corona può essere interpretato come l’ultimo suo momento di umanità da condividere con sua sorella. Poi, rientrando nel bosco, Isabella dice le parole che indicano la perdita della sua identità umana: «Addio, addio... Non sono più Isabella... Passerete più tardi pel bosco? Vi attendiamo, vi attendiamo...» (TSM I: 42). La scelta del plurale da parte dell’autore mette in risalto il fatto che è ormai parte del bosco dove regna solo la vitalità della natura.

In *D’Annunzio lettore di psicologia sperimentale* Marinoni (2018: 63-64) giustamente scrive: «Le parole delle “pazze”, i deliri e le stesse manifestazioni fisiche della patologia vengono asservite a una trasformazione estetica; [...] Il poeta rappresenta eventi pseudo-clinici orientando gli aspetti dell’alterazione del reale verso un senso mistico». Ma non si deve dimenticare che dietro la ‘trasformazione estetica’ c’è la religiosità della mistica naturale che celebra la vitalità della natura. Si può anche ipotizzare che d’Annunzio scelse come tema la follia per rappresentare la metamorfosi come manifestazione della vitalità della natura.

In questo capitolo, si è esaminata la differenza tra le metamorfosi della natura che si ripetono eternamente e quelle tragiche nei racconti mitici che avvengono una sola volta. In seguito, si sono analizzati vari aspetti della metamorfosi causata dalla follia: la mistica naturale e il mistero come salvezza.

3. *Alcyone*: le lodi delle 'Donne' nel mondo meraviglioso delle metamorfosi

La grande importanza delle *Metamorfosi* di Ovidio per d'Annunzio si riflette nell'uso delle frasi del poema latino come titoli di alcune poesie di *Alcyone*. Questo poema italiano, che si svolge dalla fine della primavera fino all'inizio dell'autunno, ha quattro *Ditirambi* (canti in onore di Dioniso) che segnano i cambiamenti di fase. Ogni *Ditirambo* ha come preludio una breve poesia intitolata in latino: davanti al *Ditirambo I* che canta Roma in modo classicheggiante, *Furit aestus*, preso dall'*Eneide* di Virgilio (II, 759); davanti al *Ditirambo II* che canta la metamorfosi di Glauco, *Terra, vale!*, preso appunto dal racconto di Glauco nelle *Metamorfosi* (XIII, 948); davanti al *Ditirambo III* che loda l'Estate personificata, *Stabat nuda Aestas*, preso dal passo delle Stagioni intorno al trono del Sole nelle *Metamorfosi* (II, 28); davanti al *Ditirambo IV* che canta la caduta di Icaro, *Altius egit iter*, preso dal racconto di Icaro sempre nelle *Metamorfosi* (VIII, 225).

Mentre molte delle singole poesie di *Alcyone* hanno come tema le metamorfosi, l'intera raccolta, invece, descrive i cambiamenti della visione del mondo, facendoli corrispondere al passare delle stagioni. Dalla primavera verso l'estate, il poeta, risalendo a ritroso dal presente al passato, s'allontana dalla società umana, per poi immergersi nel mondo del mito. E dall'estate verso l'autunno, ritorna di nuovo alla realtà del presente.

In *Alcyone*, compendio dei vari elementi metamorfici delle sue opere precedenti, si trovano delle caratteristiche moderne delle metamorfosi: la reinvenzione dei classici e la descrizione meravigliosa del trasformarsi. Alla base di queste caratteristiche ci sono le lodi delle 'Donne' come personificazione della vitalità della natura. In questo capitolo, se ne analizza il contenuto, seguendo il corso del poema.

All'apertura del poema è posta *Lungo l'Affrico* (scritta probabilmente a fine giugno 1902) e il sottotitolo *Nella sera di giugno dopo la pioggia* indica il passaggio dalla primavera all'estate. In questa poesia, come nelle opere esaminate

nei capitoli precedenti, la descrizione viene fatta attraverso la personificazione della natura, ma qui si aggiunge l'espressione barocca dell'infinito.

Grazia del ciel, come soavemente / ti miri ne la terra abbeverata, / [...] / O in mille e mille
specchi sorridente / grazia, che da la nuvola sei nata / [...] / musica nel mio canto / ora
r'effondi, che non è fugace, / per me trasfigurata in alta pace / a chi l'ascolti. (*Versi* II: 427)

Il poeta, con la sua sensibilità metamorfica, personifica la natura, descrivendola come terra 'abbeverata', invece di 'bagnata dalla pioggia' e, inoltre, trasforma un fugace fenomeno naturale, 'grazia del ciel', nella 'musica' della poesia. Così, per d'Annunzio anche il fare poesia può essere una metamorfosi.

La sera fiesolana (scritta il 17 giugno 1899), posta subito dopo *Lungo l'Affrico*, è cronologicamente la prima opera dell'intero poema. Si basa sul *Cantico di Frate Sole* di San Francesco, che chiamava fratelli e sorelle tutte le creature del mondo e attraverso loro lodava Dio. Come il santo, d'Annunzio vede il mondo attraverso la personificazione, e in questa poesia, personificando la 'Sera', la loda come dea: «Laudata sii pel tuo viso di perla, / o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace / l'acqua del cielo!» (*Versi* II: 429). È probabile che qui le pozze d'acqua dopo la pioggia siano paragonate agli 'umidi occhi' della 'Sera'. Ma è difficile dire che cosa sia paragonato al 'viso di perla' (forse il cielo della sera?). Altre personificazioni riguardano le piante: «e su i pini dai novelli rosei diti / che giocano con l'aura che si perde, / [...] / e su 'l fieno che già patì la falce» (*Versi* II: 429). I nuovi germogli dei pini sono paragonati ai 'diti' e nella parola 'giocano' c'è un sentimento umano di piacere. Similmente nella parola 'patì' c'è quello della sofferenza. Questo modo di trovare qualcosa di umano nella natura è stato definito da Gibellini (1985: 98) come «l'umanizzazione patetica» della natura.

Dopo il *Ditirambo I*, la stagione è l'estate e la scena si sposta dall'entroterra alla costiera toscana. Nella natura incontaminata lo spazio-tempo mitico inizia a sostituirsi alla realtà. In questo contesto si colloca *La pioggia nel pineto* (scritta nell'estate del 1902), che descrive una mistica

metamorfosi con il dinamismo barocco: «E immersi / noi siam nello spirto / silvestre, / d'arborea vita viventi; / e il tuo vólto ebro / è molle di pioggia / come una foglia, / e le tue chiome / auliscono come / le chiare ginestre, / o creatura terrestre / che hai nome / Ermione» (*Versi* II: 466). 'Io' e la sua compagna Ermione si fondono nella natura e si trasformano vivendo come parte della natura. Nel romanzo *Il Fuoco* (1900), il protagonista Stelio, *alter ego* dannunziano, dice che «per rendere una parte della freschezza primordiale alla nostra anima un po' arida», bisogna «comunicare intensamente con una cosa terrena» e divenire «simile all'amadiade [ninfa degli alberi]» (*Rom.* II: 209). *La pioggia nel pineto* può essere considerata come la realizzazione poetica delle parole di Stelio.

[...] non bianca / ma quasi fatta virente, / par da scorza tu esca. / E tutta la vita è in noi fresca / aulente, / il cuor nel petto è come pèsca / intatta, / tra le pàlpebre gli occhi / son come polle tra l'erbe, / i denti negli alvéoli / son come mandorle acerbe. (*Versi* II: 467-468)

Così Ermione diviene una ninfa degli alberi e vive 'fresca' con il suo compagno. Come nelle altre poesie di *Alcyone*, il corpo umano si trasforma liberamente in vari elementi della natura. *La pioggia nel pineto*, fatta di rara musicalità, può dirsi essere una cristallizzazione eccezionale della visione metamorfica di d'Annunzio.

Dopo il *Ditirambo II*, dedicato a Glauco che da uomo si trasformò in una divinità marina, lo spazio-tempo delle poesie successive è un regno di libertà proprio degli dei. Ma nella mistica naturale, prima che un uomo possa diventare un dio, deve fare l'esperienza della 'negazione dell'uomo'⁷. In *Meriggio* (scritta nell'estate del 1902), posta un po' prima del *Ditirambo II*, 'io' fa una simile esperienza.

⁷ Secondo Izutsu (1978: 35-36): «Quando l'uomo scompare completamente e si può dire che non esiste più in alcun senso, [...] l'Assoluto si rivela immenso. [...] Questo stato di coscienza universale dell'Assoluto viene descritto, spesso nel misticismo, come "l'uomo diventa Dio", [...] e il mistico esclama esultante: "Io sono Dio!"».

E la mia forza supina / si stampa nell'arena, / diffondesi nel mare; / [...] / io son nel fuco,
/ nella paglia marina, / in ogni cosa esigua, / in ogni cosa immane, / [...] / Non ho più
nome né sorte / tra gli uomini; ma il mio nome / è Meriggio. In tutto io vivo / tacito
come la Morte. / / E la mia vita è divina. (*Versi II*: 486-487)

Qui 'io' si fonde con la natura, si diffonde nel mondo e diventa 'Meriggio'. Diversa da molte altre poesie che lodano la natura, personificandola come dea, questa poesia descrive la metamorfosi di 'io' stesso. Decomponendosi come granelli di sabbia sulla spiaggia, 'io' fa un'esperienza simile a quella della 'negazione dell'uomo'.

Tra *Meriggio* e il *Ditirambo II* si inserisce una metamorfosi, non quella piena di vitalità, ma quella tragica senza speranza di rinascita. Il mito di Niobe, già menzionato all'inizio del capitolo 2, viene cantato nella poesia *Il Gombo* (scritta il 13 agosto 1902): «Procombono, stanno / ai tuoi piedi, o Madre demente! / Poi tutto è marmo, immota / bellezza, effigiato silenzio. / L'immensità del duolo / è fatta terrestre e marina. / Il Mare il Lito l'Alpe / sono il tuo simulacro ferale» (*Versi II*: 497). In questo mito, la madre, che vide gli dei insultati uccidere tutti i suoi figli, divenne folle e si trasformò per sempre in roccia. D'Annunzio riconosceva la differenza fra la metamorfosi tragica che sopprime la vitalità e quella positiva che deriva dalla vitalità e usava, di volta in volta, quella più idonea per la struttura del poema.

Glauco, il protagonista del *Ditirambo II* (scritto nell'estate dello stesso anno), che appare anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, è nella mitologia greca un raro esempio dell'essere umano che assurge a essere divino. Rivaleggiando con il poeta latino, d'Annunzio racconta, in prima persona, le meraviglie della metamorfosi di Glauco. All'inizio della poesia, viene presentata la straordinarietà della metamorfosi di un essere umano mortale in un dio marino immortale: «Io fui Glauco, fui Glauco, quel d'Antèdone. / Trepidar ne' precordii / sentii la deità, sentii nell'intime / midolle il freddo fremito / della potenza equorea trascorrere / di repente, io terrigena, / io mortal nato di sostanza efimera, / io prole della polvere! / Memore sono della metamorfosi» (*Versi II*, 503). Poi, viene espresso il processo della

metamorfosi di Glauco per effetto di un'erba misteriosa.

La mia carne era libera / della gravezza terrestre. Nascevami / dall'imo cor l'immagine / d'un'onda ismisurata e per le palpebre / mi si svelava il cerulo / splendor del sangue novo, e il collo e gli òmeri / dilatarsi parevano / e le ginocchia giugnersi, le scaglie / su per la pelle crescere, / gelidi guizzi correre pei muscoli. (*Versi II*: 505)

D'Annunzio descrive i meravigliosi cambiamenti della metamorfosi, assenti, invece, nelle *Metamorfosi* ovidiane. La percezione metamorfica del colore attraverso le palpebre ricorda quella di Isabella del capitolo 2. Questa scena di Glauco è un esempio significativo di quanto scrive Alvino (1998: 165): «abbiamo conosciuto, leggendo attentamente l'*Alcyone*, un d'Annunzio che si ribella al peso del vivere inseguendo un sogno di leggerezza; [...] che rivela una profonda insoddisfazione per le forme, cerca di sgretolarle evocando una realtà metamorfica, sempre mutevole, instabile».

Loleandro, poesia successiva al *Ditirambo II* (scritta il 2 agosto 1900), prende come soggetto il famoso mito di Apollo e Dafne. Nel racconto ovidiano, Dafne chiede aiuto a suo padre, il dio del fiume Penèo, per sfuggire ad Apollo, mentre, in quello dannunziano, chiede aiuto ad Apollo per sfuggire al suo proprio destino di metamorfosi.

“Aita, aita! Il cuore mi si serra. / Vedi atra scorza che il petto m'opprime! / O Apollo Febo, strappami da terra! / Tanto furente, non sia più ghermire? / Nuda mi prenderai su la dolce erba, / su la dolce erba e su 'l mio dolce crine. / Ardo di te come tu di me ardi. / O Apollo, o re Apollo, perché tardi? / Già tutta quanta sentomi inverdire.” (*Versi II*: 517)

Qui, come nel *Ditirambo* di Glauco, le meraviglie della metamorfosi sono espresse in modo drammatico. Mentre la Dafne ovidiana non dice nessuna parola d'amore, quella dannunziana afferma con forza il suo amore traboccante. È un'audace reinvenzione del mito classico da parte del poeta moderno. E ancora più audace è la conclusione che Dafne non si trasforma in una pianta di alloro: «Tutto è già verde linfa, e sola è sangue / la bocca che querelasi interrotta- / mente. In pallide fibre il cor si sface / ma il suo rossore

è in sommo della bocca» (*Versi* II: 517). Nel corpo di Dafne, trasformata in una pianta, rimane solo il colore della sua bocca. Apollo calma il suo cuore convertendo in canto il suo dolore e dorme sotto la pianta.

Cade la notte. Sul sonno divino / l'arbore luce d'un baglior sanguigno, / qual bronzo che si vada arroventando. / [...] / Misteriosa l'arbore s'arrossa / ma sul suo fuoco piovon le rugiade. / Sogna il Cintio la desiata bocca / di Dafne, e balza il suo cuore immortale. / È l'alba, è l'alba. Il dio si desta: un grido / di meraviglia irraggia tutti il lido. / Brilla di rose il lauro trionfale!» (*Versi* II: 519-520)

Un misterioso rossore accompagna il miracolo della metamorfosi. Dafne, proposta così in una chiave moderna, si trasforma nell'oleandro, che ha foglie simili a quelle dell'alloro e fiori simili a quelli della rosa.

Nel *Ditirambo III* (composto il 20 luglio 1900), l'estate viene personificata e lodata come dea: «O grande Estate, [...] / laudata sii, / [...] / Ardevi col tuo piede le silenti erbe marine, / struggevi col tuo respiro le piogge pellegrine, / [...] / e tutto vedeva la tua pupilla / grande» (*Versi* II: 545). Qui, come ne *La sera fiesolana* già menzionata in questo capitolo, al centro della visione del mondo c'è la lode delle 'Donne'. La dea Estate appare in Versilia, nella Toscana nord-occidentale, tra il Mar Tirreno e le Alpi Apuane. Il 'tuo respiro' corrisponde probabilmente al caldo vento estivo, ma non è chiaro a che cosa corrisponda il 'tuo piede'. La 'tua pupilla' può essere interpretata come il sole, diversamente dagli 'occhi' de *La sera fiesolana* interpretati come le pozze d'acqua.

Dopo il *Ditirambo III*, la stagione volge gradualmente verso l'autunno e lo spazio-tempo mitico inizia a svanire. In *Versilia* (opera del 21 giugno 1902), la ninfa, che prende il suo nome dall'ambiente in cui si svolge la scena, si rivolge a 'io':

Non temere, o uomo dagli occhi / glauchi! Erompo dalla corteccia / fragile io ninfa boschereccia / Versilia, perché tu mi tocchi. / / Tu mondi la persica dolce / e della sua polpa ti godi. / Passò per le scaglie e pe' nodi / l'odore che il cuore ti molce. / / Mi giunse alle nari; e la mia / lingua come tenera foglia, / bagnata di sùbita voglia, / contra i denti forti languìa. (*Versi* II: 548)

L'antica driade, ninfa degli alberi, viene denominata Versilia attraverso la reinvenzione dei classici da parte di d'Annunzio. Questa ninfa, schietta nel suo desiderio come la Dafne de *L'oleandro*, implora ad 'io' delle 'persiche' in cambio della 'ragia' del pino da masticare: «dammi, ch'io mi muoio di voglia / e da tempo non ebbi a provarne. / Non temere! Io sono di carne, / se ben fresca come una foglia. / [...] / Non temere, o uomo dagli occhi / glauchi! Rido, se tu m'abbranchi» (*Versi* II: 550-551). Mentre la ninfa in carne e ossa continua il suo gioco divino, 'io' rimane esitante. Così sta scomparendo lo spazio-tempo mitico in cui possono avvenire le metamorfosi meravigliose. Comunque è interessante notare che nel manoscritto di *Versilia*, sotto la data in fondo, d'Annunzio autocitò il cinquantesimo verso de *L'oleandro*: «Oh poesia, divina libertà!» (*Versi* II: 509). Pur ritraendo 'io' esitante, il poeta sentiva la continua presenza della 'divina libertà'.

In questo capitolo, sono state analizzate le novità della visione metamorfica in *Alcyone*, la moderna reinvenzione delle *Metamorfosi* di Ovidio. Oltre al paragone dell'essere umano con la natura (soprattutto con le piante), già presente in *Canto novo*, si trova spesso, in *Alcyone*, anche quello della natura con l'essere umano, cioè la personificazione. Nel mondo animistico creato dal poeta, sotto l'influenza di San Francesco, vengono lodati vari aspetti della natura personificati come divinità. Nello spazio-tempo mitico dell'estate, le metamorfosi classiche vengono rinnovate con moderna audacia e rappresentate in modo meraviglioso. Le 'Donne', come personificazione della vitalità traboccante della natura, suscitano perfino un sentimento di timore. Attraverso le metamorfosi da sogno, d'Annunzio cercò la mistica rivelazione della natura, nascosta alla quotidianità umana.

4. L'interpretazione della metamorfosi nella prima delle *Quattro canzoni d'Amaranta*

In questo capitolo, sulla base della visione del mondo di d'Annunzio esaminata nei capitoli precedenti, si propone l'interpretazione della

metamorfosi nella prima delle *Quattro Canzoni d'Amaranta*⁸. Questa opera fu scritta per il compositore Tosti⁹, di origine abruzzese come d'Annunzio ed Ovidio. Nella lettera del 28 settembre 1907 a Giulio Ricordi, editore musicale, Tosti scrisse: «Le parole sono quelle che D'Annunzio mi promise, e poi mi dette, come regalo per la mia festa l'anno scorso a la Ferrata! [...] Ho scritto a D'Annunzio di sapere il titolo che vuol dare alle 4 canzoni»¹⁰. L'opera, quindi, quando fu musicata, non aveva ancora un titolo.

D'altra parte, Amaranta era il soprannome di Giuseppina Mancini, che all'epoca aveva un'appassionata relazione amorosa con d'Annunzio. Questo nome, usato fin dall'inizio della loro relazione (luglio 1906), era stato anche il titolo di un romanzo progettato nel 1905 (ma mai realizzato). Inoltre, d'Annunzio lo usò nelle prime lettere a lei indirizzate per indicare una donna imprecisata. Ad esempio, in quella del 28 luglio 1906, per descrivere Giuseppina come una sconosciuta, l'accompagnò con un articolo indeterminativo: «Io passavo da Giovi, or son quattro anni, quando ero a Romena. Ma non sapevo che di là dalle vigne un'Amaranta biancheggiasse al rezzo d'una vecchia villa toscana» (GG: 59). E in quella di tre giorni dopo, del 31 luglio, mettendole davanti un aggettivo indefinito espresse una donna solo immaginata: «trovai un piccolo orologio a sabbia, [...] a misurare forse le brevi gioie di qualche Amaranta già sfiorita e sepolta e obliata» (GG: 60). A proposito, la forma maschile d'Amaranta, si riferisce a

⁸ Per i dettagli sulla genesi dell'opera si rinvia ai commenti di Morita nella partitura pubblicata da Zen-On (Tosti 2019).

⁹ La collaborazione tra d'Annunzio e Tosti iniziò nel 1880 e durò continuamente fino al 1893. Successivamente, l'interesse di d'Annunzio si volse al teatro e aumentarono i suoi contatti con compositori d'opera come Franchetti e Pizzetti. In tali circostanze, le *Quattro Canzoni d'Amaranta*, dedicate a Giulio Ricordi, furono un'eccezione. Dopo *Alcyone* del 1903, d'Annunzio produsse poche poesie liriche e la sua successiva raccolta di poesie sarebbe stata *Merope*, di contenuto politico, pubblicata nel gennaio 1912 durante la guerra italo-turca. In *Quattro Canzoni d'Amaranta*, breve opera per musica, scritta in un'occasione unica, si condensa l'essenza delle opinioni di d'Annunzio sull'amore, sull'arte e sulla vita.

¹⁰ Cfr. <<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET003431>> [ultimo accesso 12 ottobre 2022]. Le fotografie delle lettere sono disponibili nell'archivio digitale della Casa Ricordi.

una pianta e d'Annunzio conferma la sua simbologia all'amante nella lettera del 21 agosto 1907: «tu sai che Amaranto vuol dire “che non languisce, che non si consuma, che è immortale, imperituro”» (GG: 401). Da queste testimonianze si può dedurre che d'Annunzio usava il nome Amaranta per definire il modello femminile che gli pareva incarnare l'eterna vitalità.

L'enigmatica prima *Canzone*, di sole tre strofe di quattro endecasillabi, esprime, senza alcuna esplicazione, una metamorfosi che si discosta completamente dalla vita quotidiana. Nella prima strofa, come nella storia di *Tristano e Isotta*, si teme la fine della notte piena d'amore.

Lasciami! Lascia ch'io respiri, lascia / ch'io mi sollevi! Ho il gelo nelle vene. / Ho tremato.
Ho nel cor non so che ambascia... / Ahimè, Signore, è il giorno! Il giorno viene! (TP III: 33)

'Lasciami!' ricorda la parola di Isabella trasformata in una pianta del capitolo 2. La donna folle, dopo aver raccontato la memoria terribile della notte in cui teneva fra le braccia l'amante ucciso, cade al suolo di «schianto» e alle persone che vogliono «sollevarla» chiede: «Lasciatemi!» (TSM I: 45). Poi si calma un po' e dice: «ero laggiù... come l'erba... Qualcuno mi ha calpestata... [...] Forse mi leverò...» (TSM I: 47). Così già all'inizio è suggerita implicitamente la trasformazione in atto d'Amaranta. Isabella, inoltre, descrive il suo amante che si raffreddava sul suo petto: «Io ho sentito penetrare nella mia carne la sua morte, come un gelo pesante» (TSM I: 44). Il 'gelo' provato da Amaranta può essere considerato come il segno della morte imminente della sua forma umana che comporta la conseguente metamorfosi.

Ch'io non lo veda! Premi la tua bocca / su' miei cigli, il tuo cuore sul mio cuore! / Tutta
l'erba s'insanguina d'amore. / La vita se ne va, quando trabocca. (TP III: 33)

Nei primi due versi della seconda strofa rimane un essere umano, ma al terzo verso si manifesta la metamorfosi in pianta. Anche Dafne del capitolo 3, prima della metamorfosi, diventa rossa di sangue. 'La vita [...] trabocca' indica il massimo grado di emozione, che causa la follia di Isabella e provoca

la metamorfosi di Dafne e di Niobe.

Traffita muoio, e non dalla tua spada. / Mi si vuota il mio petto, e senza schianto. / Non è sangue? Ahi, Signore, è la rugiada! / L'alba piange su me tutto il suo pianto. (TP III: 33)

'Spada' ha un legame particolare con 'petto' e 'rugiada'. Mentre ne *L'asfodelo*, una delle poesie di *Alcyone*, si legge «La bellezza dei luoghi era sì cruda / che come spada mi fendeva il petto» (*Versi* II: 560), Amaranta deve essere 'traffita', come Isabella, dal dolore e dalla gioia al massimo grado. Isabella commenta la morte del suo amante: «non ha sofferto la morte, [...] si è addormentato nella felicità fra le mie braccia... [...] io sapevo dargli una felicità senza confine, l'oblio del mondo, il bene supremo!» (TSM I: 44). E in *Innanzi l'alba* (anche questa inclusa in *Alcyone*), come nella prima *Canzone*, 'spada' e 'rugiada' rimano fra loro: «Andrem pel lito silenti; / sentiremo la rugiada / lene e pura / [...] / le sorelle oceanine / minacciate dalla spada / del feroce cacciatore» (*Versi* II: 473). Amaranta non cade al suolo di 'schianto', perché non è più un essere umano, essendosi ormai trasformata in pianta; mentre Isabella, in quel momento ancora in forma umana, cade di 'schianto'. Infine, la 'rugiada' può posarsi su Amaranta, perché, abbandonato ormai il calore del corpo umano, è diventata una fredda pianta.

In questo capitolo, in base alla visione metamorfica del mondo di d'Annunzio, si è voluta offrire l'interpretazione della metamorfosi nell'enigmatica prima *Canzone d'Amaranta*. La metamorfosi d'Amaranta ha una forte relazione con Isabella di *Sogno d'un mattino di primavera* e con Dafne dell'*Oleandro*. Approfondendo la visione metamorfica del mondo, da *Canto novo* fino ad *Alcyone*, d'Annunzio riuscì, nella prima *Canzone d'Amaranta*, ad esprimere la sua metamorfosi in modo molto condensato e raffinato.

Conclusion

In questo articolo, dopo aver analizzato la visione metamorfica del mondo di d'Annunzio diacronicamente fino ad *Alcyone*, si è cercato di interpretare

la prima delle *Quattro Canzoni d'Amaranta*, che si può considerare una delle più alte sublimazioni poetiche. Nel capitolo 1, si è chiarito che, in *Canto novo*, d'Annunzio esprime la celebrazione della vitalità della natura attraverso la metafora delle piante, facendo audacemente rinascere le metamorfosi del mito. Nel capitolo 2, si è visto che, in *Sogno d'un mattino di primavera*, la metamorfosi in pianta causata dalla follia viene trattata come un mistero in cui si può trovare una salvezza. Nelle storie di metamorfosi le diversità sono incluse e accettate come qualcosa di quasi sacro. Su questa disponibilità verso le diversità, Yasumura (Antoninus 2006: 227-228) concorda nel suo commento: «Le passioni e i desideri umani continuano [...] fino a quando si trasformano in animali o oggetti corrispondenti alle loro passioni. [...] I narratori delle metamorfosi riconoscono le diversità della natura umana». Nel capitolo 3, si è approfondita la 'leggerezza' della libertà metamorfica, presente in *Alcyone*. In quest'opera, in cui si integrano meravigliosamente le metamorfosi prodotte dalla vitalità della natura e quelle della tradizione classica, si lodano le 'Donne', simbolo della natura traboccante di vita. Nel quarto e ultimo capitolo, con l'analisi della prima delle *Quattro canzoni d'Amaranta*, si è proposta una nuova interpretazione in cui la protagonista della poesia, Amaranta, può rientrare nell'ambito delle metamorfosi dannunziane. Se da un lato il 'pianto' dell'alba nell'ultimo verso può suggerire che la perdita dell'umanità, a causa della metamorfosi, comporti il dolore, dall'altro d'Annunzio vuole lodare la 'Donna', che è disposta a dedicarsi all'amore assoluto nonostante i vincoli del mondo dettati dalla luce del 'giorno'. Quindi, in conclusione, il poeta ha scelto la metamorfosi come ultimo mezzo di espressione per rendere Amaranta immortale.

Testi

D'Annunzio Gabriele

DM *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990.

GG *Gabriele d'Annunzio e Giuseppina Giorgi Mancini. "Io per te. Tu per me". Carteggio 1906-1938*, a cura di F. Martinelli, Milano, Silvana, 2017.

Rom. II *Prose di romanzi*, vol. II, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 2011.

- SG II *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2003.
- TSM I *Tragedie, sogni e misteri*, t. I, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2013.
- TP III *Tutte le poesie*, vol. III, a cura di G. Oliva, Roma, Newton, 1995.
- Versi I *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 2001.
- Versi II *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1995.

Riferimenti bibliografici

Alvino L.

- 1998 *Il poema della leggerezza. Gnoseologia della metamorfosi nell'Alcyone di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni.

Antoninus Liberalis

- 2006 *Metamorfosi: Collezione di storie greche di metamorfosi*, traduzione e commenti di N. Yasumura, Tokyo, Kodansha Bungei Bunko.

Balducci M. A.

- 1989 *Il sorriso di Ermes. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Firenze, Vallecchi.

Gibellini P.

- 1985 *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki.
- 2019 *D'Annunzio, moderno Ovidio*, in *Da Ovidio a d'Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti*, in «L'Officina del Vittoriale», 12, pp. 65-71.

Izutsu T.

- 1978 *Filosofia mistica. Parte prima: La mistica naturale e la Grecia*, Kyoto, Jimbun Shoin.

Marinoni M.

- 2018 *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali: da Bayreuth alla Salpêtrière*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Nietzsche F.

- 1995 *La nascita della tragedia*, traduzione di H. Akiyama, Tokyo, Iwanami Bunko.

Tosti F. P.

- 2019 *Quattro canzoni d'Amaranta / Due piccoli notturni*, a cura di H. Nakamaki, traduzione e commenti di M. Morita, Tokyo, Zen-On Music.

STUDIO STATISTICO DEI DISCORSI DIRETTI NELLA *GERUSALEMME LIBERATA*¹

YUJI MURASE

Introduzione

Tra le pagine della *Gerusalemme liberata*, Torquato Tasso si serve in modo attivo del discorso diretto, il quale occupa, secondo le rilevazioni di Anna Laura Lepschy, oltre 5.700 versi, corrispondenti a più di un terzo dell'intero corpo del poema.²

Questa componente essenziale della *Liberata* ha la funzione generale di portare alla ribalta i personaggi parlanti e rappresentare in modo «verisimile» e drammatico la situazione in cui si trovano, come si esperisce da numerose scene del poema. Per individuare gli effetti propri di ciascun caso particolare è necessario esaminare non solo il suo contenuto e gli artifici retorici in esso utilizzati, ma anche gli aspetti formali che lo determinano: la lunghezza, la posizione all'interno dell'ottava e la collocazione della frase citante, strutturata su termini quali «dice», «rispose» ecc. Questi dati – concernenti la disposizione di un discorso diretto nell'ottava – possono essere significativi in particolare quando confrontati con il modello standard, che ci consente di scoprire l'esistenza dei casi fuori della norma e dei loro effetti

¹ Il presente studio, integrato con correzioni e aggiornamenti, si basa sull'articolo già pubblicato in giapponese: Y. MURASE, *Gerusalemme Liberata no Tyokusetsu Wabou* (*Statistical analysis of direct narrations in «Gerusalemme liberata»*) in «Memoirs of the Faculty of Letters Kyoto University», 56, Graduate School of Letters / Faculty of Letters Kyoto University, 2017, 59-84.

² La studiosa osserva: «un primo aspetto che mi ha colpito è l'estensione della mimesi rispetto alla diegesi. Sugli oltre 15.000 versi del poema, più di 5.700 sono in discorso diretto» (Lepschy 1996: 175).

specifici. Come si deduce dalla struttura metrica dell'ottava e si induce dalla lettura del poema, esiste uno schema posizionale dei discorsi diretti, più o meno condiviso dagli altri poemi in ottava rima, il quale sembra non aver richiamato l'attenzione di molti studiosi³ e che quindi necessita ancora di essere approfondito. Pertanto, il presente studio mira a sistematizzare i dati statistici dei discorsi diretti nella *Liberata*, confrontandoli con i dati dell'*Inamoramento de Orlando* e dell'*Orlando furioso*, in modo tale da evidenziare le tendenze generali nella disposizione dei discorsi nell'ottava e metterne poi in luce alcune peculiari caratteristiche nel poema tassiano.

Lo studio muove in primo luogo dall'esame dei dati di numero, frequenza e quantità dei discorsi diretti nei tre poemi, con l'obiettivo di riconfermarne l'impiego notevole nella *Liberata*. Nella seconda sezione del lavoro viene presa in esame la disposizione dei discorsi diretti nell'ottava, chiarendo la tendenza generale seguita nella strutturazione dei discorsi diretti dei tre poemi, con una speciale attenzione rivolta alle caratteristiche della *Gerusalemme liberata*. La terza e ultima sezione considera invece la collocazione della frase citante basandosi sulle sue tre modalità principali di formazione, che saranno più tardi trattate nel dettaglio.

1.1 Numero e volume di discorsi diretti nei tre poemi

Prima di esaminare i dati dei discorsi diretti, indico di seguito i criteri secondo cui essi vengono raccolti e classificati.

i) La lunghezza del discorso diretto si misura in numero di versi

³ I discorsi diretti nella *Liberata* sono stati analizzati dagli studiosi dal punto di vista della retorica caratteristica dei personaggi parlanti: in particolare, Hermann Grosser ha esaminato i discorsi diretti di Dio e Goffredo per considerare gli artifici retorici di 'gravità' nel poema (Grosser H 2004: 51-75, 143-146); Jacopo Grosser ha analizzato alcuni discorsi diretti rilevanti nella *Liberata* esponendo le caratteristiche stilistiche del poeta (Grosser J 2012: 165-188); infine, Luisa Mulas ha preso in considerazione i discorsi diretti di Armida per individuare la dualità caratteristica del personaggio (Mulas 2009: 75-100). Per i diversi argomenti sul discorso diretto nei poemi cavallereschi tradizionali, si veda *D'un parlar ne l'altro: Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, a cura di Annalisa Izzo, Pisa, Edizioni ETS, 2013, in cui si trova un articolo di Georges Güntert sulle funzioni dei discorsi diretti nei primi tre canti del poema tassiano (Güntert 2013: 141-152).

arrotondando per eccesso. Per esempio, un enunciato contenuto entro un solo verso viene valutato lungo come un verso; quello che inizia a metà verso e si conclude alla fine del verso seguente risulta lungo due versi, e lo è anche un discorso diretto che muove a partire da metà verso e termina a metà del verso successivo (nonostante sia raro).

- ii) Accade talvolta che un discorso diretto assai lungo riporti altri discorsi diretti in sé stesso. Nel caso, sono contati nel numero non solo il primo discorso diretto ma anche quelli in esso inclusi. Quando un discorso diretto ha due discorsi diretti in sé, il numero totale risulterà dunque essere tre.
- iii) Nei dati vengono considerati come discorso diretto alcuni messaggi scritti quali lettere, iscrizioni, illustrazioni di un ritratto ecc., che sono spesso citati per mezzo dell'espressione «dice». Il loro numero è limitato, in modo tale che se tutti fossero esclusi non potrebbero esercitare un'influenza significativa sulle considerazioni del presente studio.⁴

Le tabelle 1, 2 e 3 presentano il numero e il volume dei discorsi diretti di ogni canto in ciascuno dei tre poemi. Vediamo ora ciò che significano i numeri presenti in queste tabelle. Nel primo canto della *Liberata* si contano otto discorsi diretti, che valgono l'8.9% sul numero totale di ottave del canto (90), e occupano 147 versi, corrispondenti al 20.4% di tutti i versi del canto. Calcolati in tal modo il numero e il volume dei discorsi diretti in tutti i canti nella *Liberata*, essi risultano essere in totale 484 (il 25.2% di tutte le stanze del poema), occupando circa 5905 versi (il 38.5% dell'intero testo), mentre la loro lunghezza media è 12.2 versi. Nell'*Inamoramento* si contano invece 874 occorrenze (il 19.7% di tutte le stanze), occupanti il 27.6% dell'intero testo, con una lunghezza media di

⁴ Secondo le mie investigazioni, i casi sono in totale cinque nella *Liberata*: III 73 7, XIII 39 3, XIV 58 1, XVIII 51 7, XIX 64 1; tredici nell'*Inamoramento*: I i 57 8, x 26 5, xiii 25 7, xxiv 28 3, 46 4, II iv 20 5, viii 26 5, 39 3, xvii 49 6, xxv 56 3, xxvi 6 5, III vii 13 1, 5; e otto nel *Furioso*: XXIII 108 1, 109 6, XXIV 57 6, XLI 30 7, XLII 84 3, 90 2, 91 7, 94 5. Il numero dei discorsi diretti in ciascun poema è solo circa l'1% sul numero totale nel testo.

11.2 versi⁵; infine, nel *Furioso* si contano globalmente 629 discorsi diretti (13.0%), che coprono circa un terzo del testo (33.1%), con una lunghezza media di 20.4 versi. Come suggerito dai dati, la frequenza del discorso diretto nella *Gerusalemme liberata* e il tasso del suo volume sull'intero corpo dell'opera sono superiori a quelli degli altri due poemi presi in considerazione.

Tabella 1 Numero e volume di discorsi diretti nella *Liberata*

canto	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
numero	8	32	21	14	30	35	32	22	15	24
%	(8.9)	(33.0)	(27.6)	(14.6)	(32.6)	(30.7)	(26.2)	(25.9)	(15.2)	(30.8)
volume	147	399	171	418	304	320	259	572	135	384
%	(20.4)	(51.4)	(28.1)	(54.4)	(41.3)	(35.1)	(26.5)	(84.1)	(17.0)	(61.5)
canto	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
numero	18	33	16	21	19	13	17	23	65	26
%	(20.9)	(31.4)	(20.0)	(26.6)	(28.8)	(17.3)	(17.5)	(21.9)	(49.6)	(18.1)
volume	98	468	184	499	161	230	275	197	468	216
%	(14.2)	(55.7)	(28.8)	(79.0)	(30.5)	(38.3)	(35.4)	(23.5)	(44.7)	(18.8)
il numero totale è 484 (25.2% su tutte le ottave del testo), il volume totale è 5905 versi (38.5% sull'intero testo)										

Tabella 2 Numero e volume di discorsi diretti nell'*Inamoramento*

Libro I	canto1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
numero	20	17	33	21	24	16	21	16	30	11
%	(22.0)	(25.0)	(40.7)	(23.6)	(28.9)	(23.2)	(29.2)	(25.0)	(38.0)	(20.8)
volume	142	116	194	150	241	120	156	277	193	97
%	(19.5)	(21.3)	(29.9)	(21.1)	(36.3)	(21.7)	(27.1)	(54.1)	(30.5)	(22.9)
	canto11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
numero	15	17	2	3	5	8	11	19	10	6
%	(28.3)	(18.9)	(3.4)	(4.5)	(8.3)	(12.5)	(16.7)	(34.5)	(15.4)	(10.9)
volume	104	987	7	25	42	95	316	158	74	59
%	(24.5)	(137.1)	(1.5)	(4.7)	(8.8)	(18.6)	(59.8)	(35.9)	(14.2)	(13.4)

⁵ Il numero e la quantità dei discorsi diretti in ciascun libro dell'*Inamoramento* sono i seguenti: nel primo libro si trovano 422 occorrenze (circa 5609 versi in totale corrispondenti al 36.5% sull'intero testo del libro), nel secondo 332 (3244 versi in totale, 20.3% sull'intero del libro) e nel terzo 120 (918 versi in totale, 22.4%).

Studio statistico dei discorsi diretti nella *Gerusalemme liberata*

	canto21	22	23	24	25	26	27	28	29	
numero	20	14	5	8	17	23	14	8	8	
%	(28.2)	(22.6)	(9.4)	(13.8)	(27.9)	(35.9)	(22.6)	(14.8)	(14.3)	
volume	360	445	20	98	265	159	137	197	375	
%	(63.4)	(89.7)	(4.7)	(21.1)	(54.3)	(31.1)	(27.6)	(45.6)	(83.7)	
Libro II	canto1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
numero	9	14	18	6	16	11	8	11	15	6
%	(11.7)	(20.0)	(25.7)	(7.0)	(23.9)	(16.9)	(12.7)	(17.5)	(24.2)	(9.8)
volume	258	87	234	59	176	138	108	81	139	38
%	(41.9)	(15.5)	(41.8)	(8.6)	(32.8)	(26.5)	(21.4)	(16.1)	(28.0)	(7.8)
	canto11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
numero	5	24	8	6	9	12	6	8	15	9
%	(8.6)	(38.7)	(12.1)	(8.8)	(12.9)	(21.1)	(9.0)	(12.7)	(25.0)	(15.0)
volume	74	187	95	60	82	109	24	38	92	93
%	(15.9)	(37.7)	(18.0)	(11.0)	(14.6)	(23.9)	(4.5)	(7.5)	(19.2)	(19.4)
	canto21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
numero	22	5	8	8	4	25	15	9	12	3
%	(36.1)	(8.2)	(10.3)	(12.1)	(6.9)	(41.0)	(25.0)	(16.4)	(18.5)	(4.8)
volume	181	32	47	53	17	372	92	82	108	36
%	(37.1)	(6.6)	(7.5)	(10.0)	(3.7)	(76.2)	(19.2)	(18.6)	(20.8)	(7.1)
	canto31									
numero	5									
%	(9.8)									
volume	52									
%	(12.7)									
Libro III	canto1	2	3	4	5	6	7	8	9	
numero	10	10	12	13	14	21	19	11	10	
%	(15.2)	(16.7)	(20.0)	(21.7)	(24.6)	(36.8)	(31.7)	(16.7)	(38.5)	
volume	176	85	112	63	114	128	112	71	57	
%	(33.3)	(17.7)	(23.3)	(13.1)	(25.0)	(28.1)	(23.3)	(13.4)	(27.4)	
il numero totale è 874 (19.7% su tutte le ottave del testo), il volume totale è 9771 versi (27.6% sull'intero testo)										

Tabella 3 Numero e volume di discorsi diretti nel *Furioso*

canto	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
numero	11	12	8	11	21	9	6	7	5	9
%	(13.6)	(15.8)	(10.4)	(15.3)	(22.8)	(11.1)	(7.5)	(7.7)	(5.3)	(7.8)
volume	125	233	449	171	738	259	89	90	323	198
%	(19.3)	(38.3)	(72.9)	(29.7)	(100.3)	(40.0)	(13.9)	(12.4)	(43.0)	(21.5)
canto	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
numero	4	16	11	16	7	5	12	28	17	31
%	(4.8)	(17.0)	(13.3)	(11.9)	(6.7)	(5.6)	(8.9)	(14.6)	(15.7)	(21.5)
volume	29	85	430	124	190	96	463	179	116	744
%	(4.4)	(11.3)	(64.8)	(11.6)	(22.6)	(13.5)	(42.9)	(11.7)	(13.4)	(64.6)
canto	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
numero	11	21	23	17	14	25	24	24	7	8
%	(15.3)	(21.4)	(16.9)	(14.8)	(14.4)	(18.2)	(17.1)	(23.5)	(9.5)	(8.4)
volume	579	195	154	206	572	240	209	758	67	134
%	(100.5)	(24.9)	(14.2)	(22.4)	(73.7)	(21.9)	(18.7)	(92.9)	(11.3)	(17.6)
canto	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
numero	19	14	16	12	26	13	7	5	5	8
%	(17.3)	(12.7)	(12.5)	(13.0)	(32.5)	(15.5)	(5.7)	(5.6)	(5.8)	(9.8)
volume	153	412	438	367	284	180	435	267	16	78
%	(17.4)	(46.8)	(42.8)	(49.9)	(44.4)	(26.8)	(44.6)	(37.1)	(2.3)	(11.9)
canto	41	42	43	44	45	46				
numero	7	15	30	8	12	12				
%	(6.9)	(14.4)	(15.1)	(7.7)	(10.3)	(8.6)				
volume	67	73	1221	193	231	162				
%	(8.2)	(8.8)	(76.7)	(23.2)	(24.7)	(14.5)				
il numero totale è 629 (13.0% su tutte le ottave del testo), il volume totale è 12822 versi (33.1% sull'intero testo)										

Dai dati di ciascun canto si nota che la frequenza del discorso diretto più alta nell'*Inamoramento* e nel *Furioso* raggiunge il 41.0% (II, xxvi) e il 32.5% (XXXV), quella più bassa rispettivamente il 3.4% (I, xiii) e il 4.8% (XI), mentre la frequenza più alta nella *Liberata* raggiunge quasi il 50% nel canto XIX, e quella più bassa mantiene comunque l'8.9% nel primo canto. L'alto impiego di discorsi diretti tra le pagine del penultimo canto della *Liberata*

suggerisce che il poeta li abbia sfruttati per concludere alcune vicende rilevanti del poema, come l'episodio amoroso di Erminia e Tancredi o il combattimento tra Tancredi e Argante; mentre la loro esiguità numerica nel primo canto parrebbe provenire dalla descrizione della rassegna dei Crociati, che si estende per 31 ottave.

Per quanto riguarda il volume dei discorsi diretti nei singoli canti, il tasso più alto nell'*Inamoramento* e nel *Furioso* raggiunge il 137.1% (I, xii) e il 100.5% (XXI), mentre quello più basso è solo, rispettivamente, 1.5% (I, xiii) e 2.3% (XXXIX). Le percentuali eccessive derivano dal fatto che nei due poemi esistono degli episodi raccontati dai personaggi, come le novelle indipendenti, che trasmettono non pochi discorsi diretti, cosicché il volume totale dei discorsi diretti accresce oltre il cento per cento. Al contrario, nella *Gerusalemme liberata* la proporzione di volume dei discorsi diretti all'interno di un canto non spicca mai, a causa della mancanza di tale racconto da parte di un personaggio (al massimo si rileva l'84.1% del canto VIII); né essa scende a un valore così basso come nell'*Inamoramento* e nel *Furioso* (si rileva un minimo dell'14.2% nel undicesimo canto), presumibilmente perché Tasso persegue l'imitazione «verisimile» lungo tutto l'arco narrativo del poema, alla quale possono contribuire le parole direttamente proferite dai personaggi.

1.2 Tendenze di lunghezza dei discorsi diretti

Per evidenziare e far risaltare una caratteristica generale relativa alla lunghezza dei discorsi diretti nei tre poemi è opportuno innanzitutto esaminare la loro lunghezza su ampia scala. Nella tabella 4 si raggruppano i discorsi diretti in ciascun poema per ogni otto versi di lunghezza. I dati dimostrano che il numero dei discorsi diretti ha la chiara tendenza a diminuire man mano che si procede verso il fondo della tabella: più del 60% dei casi appartiene alla prima riga (1-8 versi di lunghezza) e la maggior parte dei rimanenti sono annoverati nella seconda (9-16 versi), registrando un calo di percentuale evidente delle loro frequenze dopo la quarta riga.

All'interno della tabella, è altresì utile notare il numero di discorsi

diretti nell'undicesima riga e oltre nel *Furioso* (più di 80 versi di volume): ventidue occorrenze in totale rispetto alle sette dell'*Inamoramento* e alle sei della *Liberata*, fatto che giustifica la lunghezza media dei discorsi diretti del *Furioso*, superiore a quella degli altri due poemi. È altresì importante prestare particolare attenzione all'ultima riga, in cui vi sono ben quindici discorsi diretti se ci si concentra sul poema ariostesco, mentre ne restano sei nell'*Inamoramento* e solo tre nella *Liberata*. Tra tali voluminosi discorsi diretti, quelli lunghi più di 45 ottave (il numero corrispondente alla metà della media di volume di tutti i canti nei tre poemi) sono sei nel *Furioso* e due nell'*Inamoramento*, ma non se ne trova alcuno nella *Liberata*.⁶

Tabella 4 Classificazione di discorsi diretti sulla base della lunghezza (per ogni otto versi) nei tre poemi

lunghezza	<i>Liberata</i>		<i>Inamoramento</i>		<i>Furioso</i>	
	numero	%	numero	%	numero	%
1 (1-8 versi)	323	66.7	610	69.8	393	62.5
2 (9-16)	77	15.9	151	17.3	102	16.2
3 (17-24)	35	7.2	47	5.4	51	8.1
4 (25-32)	19	3.9	26	3.0	22	3.5
5 (33-40)	6	1.2	12	1.4	10	1.6
6 (41-48)	8	1.7	8	0.9	10	1.6
7 (49-56)	3	0.6	3	0.3	7	1.1
8 (57-64)	4	0.8	7	0.8	7	1.1
9 (65-72)	2	0.4	2	0.2	3	0.5
10 (73-80)	1	0.2	1	0.1	2	0.3
11 (81-88)	0	0.0	0	0.0	0	0.0
12 (89-96)	0	0.0	0	0.0	1	0.2
13 (97-104)	1	0.2	0	0.0	1	0.2
14 (105-112)	0	0.0	0	0.0	1	0.2
15 (113-120)	0	0.0	1	0.1	0	0.0
16-20 (121-160)	2	0.4	0	0.0	4	0.6
21-(161-)	3	0.6	6	0.7	15	2.4
Totale	484	100.0	874	100.0	629	100.0

⁶ I discorsi diretti lunghi oltre 360 versi (corrispondenti a 45 ottave) sono i seguenti: *Furioso* V 5 1-74 6, XX 9 5-64 8, XXI 11 6-66 8, XXV 26 1-70 8, XXVIII 4 1-74 8, XLIII 72 1-143 8. *Inamoramento*, I xii 3 6-89 8, xxii 10 6-55 8.

L'esistenza di discorsi diretti che si estendono oltre la metà di un canto è significativa, in quanto potrebbe influenzare l'intera struttura narrativa del poema. Il discorso diretto più lungo dell'*Inamoramento* (e di tutti e tre i poemi) è l'episodio d'amore fra una coppia e un giovane innamorato narrato da Fiordelisa (I, xii), che ammonta a oltre 86 stanze (691 versi) e comprende in sé 14 discorsi diretti, in uno dei quali viene citato un ulteriore discorso diretto (di terzo grado)⁷, mentre il più lungo del *Furioso* è la storia del marito tradito dalla moglie, raccontata dal barcaiolo (XLIII), che si estende per 72 stanze (567 versi). Si tratta di episodi tipici della tradizione dei romanzi cavallereschi, narrati da un personaggio ai suoi compagni per evitare la noia durante il viaggio.⁸ Non si trova invece un analogo racconto da parte di un personaggio nella *Liberata*,⁹ nella quale la maggior parte degli episodi è strettamente collegata alla trama principale dal poeta, che rispetta «l'unità della favola», in modo che essi non risultino del tutto indipendenti dalla trama principale né raggiungano una dimensione tale da minacciare la struttura unitaria del poema. Infatti, il più voluminoso episodio raccontato da un personaggio nella *Liberata*, quello del martirio di Svenno, occupa solo 37 stanze (296 versi).

Giunti a questo punto conviene esaminare più precisamente la distribuzione dei discorsi diretti sulla base della loro estensione attraverso la tabella 5, dove si elencano le dieci lunghezze che il discorso diretto trasmette con frequenza più alta in ciascuno dei tre poemi. I dati dimostrano che i discorsi diretti corti – ossia quelli lunghi uno, due e quattro versi – sono tra i primi della classifica in ciascun poema e la proporzione totale dei discorsi diretti lunghi da uno a quattro versi (inclusi quelli di tre versi) raggiunge

⁷ Nell'*Orlando furioso* sono presenti circa 90 discorsi diretti di secondo grado; quasi 50 nell'*Inamoramento*; 33 nella *Gerusalemme liberata*. Per quanto concerne i discorsi diretti di terzo grado, ne troviamo due nel poema ariostesco e in quello boiardesco (V 58 3-8, XXV 61 5-62 8 e I xii 54 6, II xxvi 38 6), mentre non se ne trova alcuno nel poema tassiano.

⁸ Per episodi raccontati da un personaggio durante il suo viaggio nella tradizione cavalleresca, cfr. Trachsler (2013: 11-22, in particolare 16-18).

⁹ Nel canto XV della *Liberata* i due cavalieri e la Fortuna intraprendono un lungo viaggio per raggiungere le Isole Fortunate, durante cui non si racconta alcuna novella, ma i personaggi si scambiano domande e risposte vertenti principalmente sul mondo inesplorato.

oltre il 40% in ogni opera. Del resto, nella *Liberata* esiste una specifica maniera di disposizione della frase citante per i discorsi diretti corti, come si vedrà più approfonditamente nella sezione conclusiva.

Tabella 5 Classificazione di discorsi diretti sulla base della lunghezza nei tre poemi (unità di versi)

	<i>Liberata</i>			<i>Inamoramento</i>			<i>Furioso</i>		
	lunghezza (versi)	numero	%	lunghezza (versi)	numero	%	lunghezza (versi)	numero	%
1	2	72	14.9	2	114	13.0	4	93	14.8
2	4	67	13.8	1	104	11.9	2	83	13.2
3	1	48	9.9	8	94	10.8	1	72	11.4
4	6	44	9.1	4	83	9.5	8	60	9.5
5	8	41	8.5	3	78	8.9	6	35	5.6
6	3	24	5.0	6	63	7.2	16	32	5.1
7	10	22	4.5	5	43	4.9	12	23	3.7
8	14	17	3.5	7	31	3.5	3	22	3.5
9	16	14	2.9	12	31	3.5	7	19	3.0
10	7	14	2.9	10	29	3.3	10	17	2.7

Nella tabella si osserva un'altra tendenza interessante: la prevalenza dei discorsi diretti che si estendono per un numero pari di versi. Difatti, non è elencata la lunghezza di cinque versi nella colonna della *Liberata* e del *Furioso*, né si trova alcun numero dispari superiore a otto nella tabella (solo 10, 12, 14, 16 versi di lunghezza); inoltre, in tutti e tre i poemi i numeri pari occupano posizioni più elevate in classifica rispetto a quelli dispari. Secondo la mia indagine, la percentuale del numero totale dei discorsi diretti lunghi un numero pari di versi risulta essere superiore al 60% nell'*Inamoramento* e tocca circa il 75% nel *Furioso* e nella *Liberata*; si aggiunga a ciò che la tendenza si verifica più nettamente fra i discorsi diretti lunghi oltre gli otto versi, nei quali la proporzione dell'estensione dei discorsi per un numero pari di versi raggiunge quasi l'80% nell'*Inamoramento*, e più dell'85% nel *Furioso* e nella *Liberata*. Questa caratteristica deriva dal fatto che la lunghezza dei discorsi diretti si collega inevitabilmente alla loro disposizione nella strofa, che

corrisponde alla struttura metrica dell'ottava, come si noterà nella seguente sezione.

2. Tendenze nella disposizione dei discorsi diretti all'interno dell'ottava

Prima di esaminare i dati della posizione dei discorsi diretti nell'ottava, richiamo l'attenzione su una loro tendenza rilevante, che non è possibile cogliere dalle tabelle seguenti, ovvero l'esaurirsi della maggior parte dei discorsi diretti in conclusione di verso. A prescindere dai discorsi diretti contenuti in un solo verso, che tendono a collocarsi liberamente nell'ottava per la loro concisione, la chiusura di discorso diretto in metà di verso si verifica solo in un caso nell'*Inamoramento*, in sette nel *Furioso* e in ventinove nella *Liberata* (numero relativamente alto: una caratteristica da notare, seppur resti un valore assai limitato rispetto al numero totale del poema).¹⁰ L'avvio dei discorsi diretti si disperde invece in diverse sedi di un verso in dipendenza dalla disposizione della frase citante. Tenendo conto di queste caratteristiche fondamentali, prendiamo ora in considerazione i dati dei tre poemi.

Dalla tabella 6, dove si classificano i versi da cui muovono e in cui terminano i discorsi diretti, si osserva che essi hanno più o meno la tendenza a prendere le mosse da un verso dispari (soprattutto dal primo verso) per fermarsi a quello pari (in particolare all'ultimo verso o anche al quarto), secondo lo schema metrico-sintattico dell'ottava, in tutti i tre poemi.¹¹ Più nel dettaglio, la fine dei discorsi diretti corrisponde alla sede finale dell'ottava o della sua prima metà con maggior conformità di quanto il loro inizio corrisponda al verso iniziale dell'ottava o della sua seconda metà, dato

¹⁰ *Inamoramento*, II iii 55 7; *Furioso*, XVIII 131 6, XX 66 2, XXII 47 2, 62 6, XXIII 35 6, XXXI 18 7, XLI 65 2; *Liberata*: III 10 5, 26 2, 51 5, 53 5, 61 1, V 81 8, 82 7, VI 72 7, 114 4, VII 61 3, IX 80 7, X 23 5, 24 7, 53 7, XI 56 6, XII 37 4, 47 4, 52 8, 53 2, XIII 10 7, 35 7, 68 7, XIV 58 5, XVI 19 7, 36 2, XVIII 39 5, XIX 71 7, 94 4, 101 4.

¹¹ Sulla struttura metrico-sintattica basata sulla combinazione di distici nella *Liberata*, cfr. Soldani (1999: 305-331). Sulla costruzione metrica-sintattica dell'ottava nell'*Inamoramento*, cfr. Matarrese (2004: 102-117) e Praloran (1988: 121-170). Su quella nel *Furioso*, invece, Praloran (2009: 199-250) e Blasucci (2014: 133-166).

che i discorsi diretti chiusi all'ultimo o al quarto verso sono più del 70% in totale in ciascuno dei tre poemi, mentre quelli che iniziano al primo o al quinto verso raggiungono al massimo il 55% circa nel *Furioso*. Ciò dimostra che la maggior parte dei discorsi diretti che cominciano fuori dallo schema tornano alla fine in una posizione regolare.

Tabella 6 La posizione di inizio e di fine di discorsi diretti nei tre poemi

inizio	1° verso	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	totale
<i>GL</i> (%)	165 (34.1)	27 (5.6)	75 (15.5)	13 (2.7)	81 (16.7)	21 (4.3)	81 (16.7)	21 (4.3)	484 (100%)
<i>IO</i> (%)	208 (23.8)	76 (8.7)	136 (15.6)	76 (8.7)	127 (14.5)	96 (11.0)	103 (11.8)	52 (5.9)	874 (100%)
<i>OF</i> (%)	205 (32.6)	42 (6.7)	101 (16.1)	23 (3.7)	144 (22.9)	37 (5.9)	64 (10.2)	13 (2.1)	629 (100%)
fine	1° verso	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	totale
<i>GL</i> (%)	6 (1.2)	44 (9.1)	4 (0.8)	92 (19.0)	14 (2.9)	48 (9.9)	25 (5.2)	251 (51.9)	484 (100%)
<i>IO</i> (%)	9 (1.0)	45 (5.1)	24 (2.7)	102 (11.7)	22 (2.5)	53 (6.1)	18 (2.1)	601 (68.8)	874 (100%)
<i>OF</i> (%)	11 (1.8)	39 (6.3)	12 (1.9)	123 (19.8)	16 (2.6)	71 (11.4)	8 (1.3)	349 (56.2)	629 (100%)

Dai dati della tabella si osserva anche una caratteristica della disposizione dei discorsi diretti nella *Liberata*: l'alta frequenza di utilizzo del penultimo verso. Come inizio di enunciato, questa sede viene selezionata in percentuale uguale al quinto verso nel poema tassiano e superiore a quella del medesimo verso nell'*Inamoramento* e nel *Furioso*. Inoltre, si contano ben venticinque esempi di conclusione al penultimo verso nella *Liberata*, corrispondenti al 5.2% del numero totale dei discorsi diretti. Tale frequenza – relativamente alta – è essenziale per evidenziare l'intenzione del poeta di concludere una parte dei discorsi diretti al penultimo verso, invece di prolungarli all'ultimo verso della strofa, che formalmente dovrebbe essere la sede più adatta alla loro conclusione.

Per considerare più minuziosamente la disposizione dei discorsi diretti nell'ottava, osserviamo la tabella 7, che indica la loro posizione per ciascuna

categoria di estensione da uno a otto versi, prescindendo dai discorsi diretti lunghi nove o più versi, la cui disposizione è congetturabile a partire da quella dei discorsi diretti lunghi meno di nove versi; per esempio: la collocazione dei discorsi diretti che si sviluppano per 12 versi corrisponde di frequente allo schema di quelli che si sviluppano per 4 versi (5-8 o 1-4).

Principiando dai dati più semplici da leggere, i discorsi diretti lunghi otto versi hanno la netta tendenza a seguire lo schema 1-8, cioè ad avviarsi al primo verso per concludere all'ultimo, seguito da quello 5-4; e così pure gli altri esempi del gruppo che hanno una disposizione da un verso dispari a uno pari, salvo un solo caso nel *Furioso* (lo schema 2-1)¹². Nel gruppo di discorsi che si estendono per quattro versi prevale lo schema 5-8 o 1-4 e, a parte un paio di esempi nell'*Inamoramento*,¹³ tutti gli altri discorsi diretti sono collocati in un ambito compreso fra un verso dispari e un verso pari (3-6 o 7-2). La collocazione corrispondente alla struttura metrica dell'ottava si osserva sia nei discorsi diretti di sei versi, che seguono principalmente lo schema 3-8, sia in quelli di due versi, i quali iniziano più o meno a un numero dispari, in particolare al penultimo o al terzo verso, per concludersi nella sede finale dell'ottava o nella sua prima parte.

¹² Nel canto XII (ott. 45-46) del *Furioso* si trova questo particolare discorso diretto, a cui G. P. Giudicetti si riferisce nel suo saggio (Giudicetti 2010: 224-225).

¹³ La disposizione dei discorsi diretti corrispondente alla struttura metrico-sintattica dell'ottava si osserva più evidentemente nella *Liberata* e nel *Furioso* che nell'*Inamoramento*, in cui è relativamente alta la percentuale dei discorsi diretti avviati a partire da un verso pari (in particolare al sesto verso). La tendenza pare connessa alla preferenza per la sintassi paratattica propria del poema di Boiardo, per cui «l'unità minima è di preferenza il verso singolo più che il distico» (Matarrese 2009: 102-103).

Tabella 7 La posizione dei discorsi diretti di ciascuna categoria di lunghezza da uno a otto versi

<i>GL</i> lunghezza (1 verso)	numero	%	<i>IO</i> lunghezza (1 verso)	numero	%	<i>OF</i> lunghezza (1 verso)	numero	%
1	4	8.3	1	9	8.7	1	10	13.9
2	6	12.5	2	9	8.7	2	5	6.9
3	2	4.2	3	12	11.5	3	11	15.3
4	4	8.3	4	16	15.4	4	15	20.8
5	7	14.6	5	7	6.7	5	12	16.7
6	1	2.1	6	12	11.5	6	7	9.7
7	8	16.7	7	4	3.8	7	4	5.6
8	16	33.3	8	35	33.7	8	8	11.1
totale	48	100.0		104	100.0		72	100.0
<i>GL</i> (2 versi)	numero	%	<i>IO</i> (2 versi)	numero	%	<i>OF</i> (2 versi)	numero	%
1-2	8	11.1	1-2	17	14.9	1-2	12	14.5
2-3	0	0.0	2-3	4	3.5	2-3	0	0.0
3-4	17	23.6	3-4	23	20.2	3-4	24	28.9
4-5	0	0.0	4-5	5	4.4	4-5	0	0.0
5-6	6	8.3	5-6	14	12.3	5-6	16	19.3
6-7	2	2.8	6-7	4	3.5	6-7	1	1.2
7-8	39	54.2	7-8	47	41.2	7-8	30	36.1
8-1	0	0.0	8-1	0	0.0	8-1	0	0.0
totale	72	100.0		114	100.0		83	100.0
<i>GL</i> (3 versi)	numero	%	<i>IO</i> (3 versi)	numero	%	<i>OF</i> (3 versi)	numero	%
1-3	0	0.0	1-3	4	5.1	1-3	1	4.5
2-4	2	8.3	2-4	11	14.1	2-4	6	27.3
3-5	3	12.5	3-5	2	2.6	3-5	1	4.5
4-6	1	4.2	4-6	5	6.4	4-6	2	9.1
5-7	5	20.8	5-7	4	5.1	5-7	0	0.0
6-8	11	45.8	6-8	50	64.1	6-8	12	54.5
7-1	0	0.0	7-1	0	0.0	7-1	0	0.0
8-2	2	8.3	8-2	2	2.6	8-2	0	0.0
totale	24	100.0		78	100.0		22	100.0

Studio statistico dei discorsi diretti nella *Gerusalemme liberata*

<i>GL</i> (4 versi)	numero	%	<i>IO</i> (4 versi)	numero	%	<i>OF</i> (4 versi)	numero	%
1-4	30	44.8	1-4	21	25.3	1-4	28	30.1
2-5	0	0.0	2-5	2	2.4	2-5	0	0.0
3-6	4	6.0	3-6	4	4.8	3-6	10	10.8
4-7	0	0.0	4-7	0	0.0	4-7	0	0.0
5-8	28	41.8	5-8	52	62.7	5-8	51	54.8
6-1	0	0.0	6-1	0	0.0	6-1	0	0.0
7-2	5	7.5	7-2	4	4.8	7-2	4	4.3
8-3	0	0.0	8-3	0	0.0	8-3	0	0.0
totale	67	100.0		83	100.0		93	100.0
<i>GL</i> (5 versi)	numero	%	<i>IO</i> (5 versi)	numero	%	<i>OF</i> (5 versi)	numero	%
1-5	2	15.4	1-5	2	4.7	1-5	1	11.1
2-6	3	23.1	2-6	2	4.7	2-6	1	11.1
3-7	2	15.4	3-7	2	4.7	3-7	0	0.0
4-8	4	30.8	4-8	31	72.1	4-8	3	33.3
5-1	0	0.0	5-1	0	0.0	5-1	0	0.0
6-2	0	0.0	6-2	3	7.0	6-2	2	22.2
7-3	0	0.0	7-3	0	0.0	7-3	0	0.0
8-4	2	15.4	8-4	3	7.0	8-4	2	22.2
totale	13	100.0		43	100.0		9	100.0
<i>GL</i> (6 versi)	numero	%	<i>IO</i> (6 versi)	numero	%	<i>OF</i> (6 versi)	numero	%
1-6	9	20.5	1-6	7	11.1	1-6	3	8.6
2-7	1	2.3	2-7	1	1.6	2-7	1	2.9
3-8	22	50.0	3-8	48	76.2	3-8	23	65.7
4-1	0	0.0	4-1	0	0.0	4-1	0	0.0
5-2	7	15.9	5-2	2	3.2	5-2	2	5.7
6-3	0	0.0	6-3	0	0.0	6-3	0	0.0
7-4	5	11.4	7-4	5	7.9	7-4	6	17.1
8-5	0	0.0	8-5	0	0.0	8-5	0	0.0
totale	44	100.0		63	100.0		35	100.0

<i>GL</i> (7 versi)	numero	%	<i>IO</i> (7 versi)	numero	%	<i>OF</i> (7 versi)	numero	%
1-7	5	35.7	1-7	2	6.5	1-7	2	10.5
2-8	7	50.0	2-8	27	87.1	2-8	15	78.9
3-1	0	0.0	3-1	0	0.0	3-1	0	0.0
4-2	0	0.0	4-2	0	0.0	4-2	0	0.0
5-3	1	7.1	5-3	1	3.2	5-3	0	0.0
6-4	1	7.1	6-4	0	0.0	6-4	2	10.5
7-5	0	0.0	7-5	0	0.0	7-5	0	0.0
8-6	0	0.0	8-6	1	3.2	8-6	0	0.0
totale	14	100.0		31	100.0		19	100.0
<i>GL</i> (8 versi)	numero	%	<i>IO</i> (8 versi)	numero	%	<i>OF</i> (8 versi)	numero	%
1-8	32	78.0	1-8	84	89.4	1-8	48	80.0
2-1	0	0.0	2-1	0	0.0	2-1	1	1.7
3-2	3	7.3	3-2	2	2.1	3-2	1	1.7
4-3	0	0.0	4-3	0	0.0	4-3	0	0.0
5-4	4	9.8	5-4	6	6.4	5-4	9	15.0
6-5	0	0.0	6-5	0	0.0	6-5	0	0.0
7-6	2	4.9	7-6	2	2.1	7-6	1	1.7
8-7	0	0.0	8-7	0	0.0	8-7	0	0.0
totale	41	100.0		94	100.0		60	100.0

Un'analoga tendenza nella disposizione si verifica fra i discorsi diretti in versi dispari: quelli lunghi sette versi si dispongono principalmente attraverso il modello 2-8, seguito da quello 1-7, mentre nel gruppo di sezioni lunghe cinque e tre versi dominano rispettivamente gli schemi 4-8 e 6-8. I discorsi diretti contenuti in un solo verso tendono invece a innestarsi liberamente nell'ottava sfuggendo al vincolo formale grazie alla propria concisione e sono significativi in quanto permettono di intravedere la preferenza di ciascun poeta. Difatti, mentre essi tendono a disperdersi in tutta l'ottava nel *Furioso*, si concentrano sull'ultimo verso nell'*Inamoramento* e nella *Liberata*, nella quale possiamo riconfermare la frequenza di uso elevato del penultimo verso, che, come sede finale, si verifica altresì nel caso di estensione del discorso diretto tra due e sette versi (in particolare 5-7 e 1-7).¹⁴

¹⁴ Lo schema 5-7 del discorso diretto è localizzabile nelle seguenti ottave del poema tassiano: VIII 5, IX 80, XII 39, XIX 114 e XX 45; quello 1-7: II 28, VI 20, X 24, XII 20 e XIX 71.

3. Posizione della frase citante

Di norma, i discorsi diretti nei tre poemi sono accompagnati da una frase citante, solitamente presente prima del discorso diretto, ma che viene talvolta inserita fra le parole proferite da un personaggio, e può essere – di rado – collocata al termine del discorso diretto, oppure semplicemente omessa. Nel primo caso, l'avvio dei discorsi diretti si distingue secondo due modalità di applicazione, in dipendenza dalla disposizione della cornice citante: nella prima il discorso diretto è avviato a metà di verso dopo la frase citante (raramente una sua parte o un altro elemento grammaticale), collocata all'inizio del verso; nella seconda il discorso diretto prende le mosse dall'inizio di verso, con la frase citante che viene immessa in uno dei versi precedenti. A titolo di esempio si presentano di seguito i tre tipi principali di applicazione, contraddistinti dalle sigle (I), (P) e (M):

(I) E poi che giunse a la regal presenza
del principe Goffredo e de' baroni,
chiese: «O signore, a i messaggier licenza
dassi tra voi di liberi sermoni?» (VI 17 1-4)

(P) Così dice piangendo. Ella il ripiglia
soavemente, e 'n tai detti il consiglia:
«Amico, altri pensieri, altri lamenti,
per più alta cagione il tempo chiede. (II 35-36)

(M) Né, perché irato il veggia, il piè ritira,
ma il fero aspetto intrepida sostiene.
«Vengo, signor,» *gli disse* «e 'ntanto l'ira
prego sospenda e 'l tuo popolo affrene: (II 19 3-6)

La cornice citante di tipo (I) è collocata spesso all'inizio del verso, mantenendo una relazione sintattica con la frase precedente come nel passo sopraccitato o dando avvio a una nuova frase. La frase citante di tipo (P) porta invece il discorso diretto all'inizio di verso, posizionandosi con

elevata frequenza alla fine del verso immediatamente precedente, ma talvolta ancora prima. Il discorso diretto del tipo (M), infine, ha al suo interno la frase citante, inserita in modo talmente vario da offrire la possibilità di distinguere caratteristiche peculiari dei singoli poemi. La maggior parte dei discorsi diretti nei tre poemi citati si sviluppa seguendo questi tre tipi di disposizione, lasciando a margine le modalità con la frase citante posposta o omessa, che nel presente articolo sono segnalate con la sigla (E).¹⁵

Tabella 8 Occorrenze di ciascuna delle quattro modalità di frase citante nei tre poemi

<i>GL</i>	numero	%	<i>IO</i>	numero	%	<i>OF</i>	numero	%
I	183	37.8	I	562	64.3	I	304	48.3
P	128	26.4	P	144	16.5	P	76	12.1
M	139	28.7	M	151	17.3	M	210	33.4
E	38	7.9	E	29	3.3	E	43	6.8
totale	488(484)	100.8	totale	886(874)	101.4	totale	633(629)	100.6

La tabella 8 mostra il numero dei quattro tipi di disposizione della frase citante e le loro percentuali sul totale dei discorsi diretti in ciascuno dei tre poemi. Prima di esaminare i dati, trovo utile richiamare l'attenzione sul fatto che la proporzione totale dei quattro tipi è superiore al 100% nelle singole opere per la presenza di casi (nonostante essi siano pochi) in cui un discorso diretto presenta due frasi citanti, seguendo uno schema definito dalla sigla I+M o P+M; la sovrapposizione delle frasi citanti – a volte pleonastica – è piuttosto numerosa nell'*Inamoramento*.¹⁶

Dai dati della tabella si evidenzia che il tipo (I) prevale in ciascuno dei tre

¹⁵ Nel tipo (E) vengono inclusi i casi in cui manca semplicemente il verbo alla frase citante come «Ed ella: “Il reo si trova al tuo cospetto: [...]”» (*Liberata* II 21 5), i quali sono sei in totale nel poema (IV 37 3, VIII 29 3, XI 36 3, XIX 128 1, XX 25 1 e il brano sopraccitato).

¹⁶ Per la sovrapposizione della frase citante si vedano i seguenti esempi: nella *Liberata*, P+M (V 53 5-6, VIII 21 5-6, X 67 8-68 1, XVII 89 2-90 1); nell'*Inamoramento*, I+M (II iii 66 8-67 1, v 34 8-35 1, viii 52 5-6, xii 43 7-44 1, xiii 33 6-7) e P+M (I iii 47 2-4, viii 26 8-27 2, xviii 36 1-3, 39 3-4, II v 42 1-2, xvii 41 8-42 2, xxix 7 6-7); e nel *Furioso*, I+M (XXIII 72 8-73 1) e P+M (V 27 1-5, XVIII 42 8-43 1, XXVIII 60 1-2).

poemi, ma con una differenza significativa di frequenza. Il tipo (I) occupa più del 60% del totale dei discorsi diretti nell'*Inamoramento*, rendendo l'esistenza dei tipi (P) e (M) assai limitata, e raggiungendo quasi il 50% pure nel *Furioso*, in cui il tipo (M) mantiene una percentuale degna di nota, mentre nella *Liberata*, in proporzione, esso si attesta in percentuale minore, concedendo una parte significativa di discorsi diretti agli altri due tipi, in particolare al tipo (P).

Dal punto di vista del volume dei discorsi diretti si scoprono rapporti interessanti fra la loro lunghezza e le posizioni della frase citante, soprattutto nella *Liberata*. Dalla tabella 9, in cui si distribuiscono i discorsi diretti di ciascuna delle quattro modalità di frase citante in nove categorie di estensione da uno a più di nove versi, emergono due caratteristiche del poema tassiano: la tendenza del tipo (P) a comprendere i discorsi diretti lunghi e quella del tipo (M) a rivolgersi ai discorsi diretti corti. Più della metà dei discorsi diretti del tipo (P) appartiene infatti all'ultima riga della tabella nella *Liberata* e nel *Furioso*; fra i due poemi riscontriamo invece un netto divario di frequenza di uso del tipo (P) nel gruppo più lungo, come vedremo in seguito. Del tipo (M), del resto, quasi la metà dei casi della *Liberata* è raccolta in gruppi di discorsi diretti che si estendono tra uno e quattro versi (49.6% in totale, di fronte al 42.3% dell'*Inamoramento* e al 36.7% del *Furioso*). Ulteriore caratteristica da osservare è quella peculiare del tipo (E), che in ciascun poema è prevalente quando il discorso diretto si estende per un numero limitato di versi (proprio a causa di questa concisione del discorso, infatti, si tende a innestare la frase citante alla fine del verso).

Tabella 9 Distribuzione di ciascuna delle quattro modalità di frase citante fra i nove gruppi di lunghezza di discorsi diretti

<i>GL</i>	(I)		(P)		(M)		(E)	
lunghezza	numero	%	numero	%	numero	%	numero	%
1	22	12.0	3	2.3	7	5.0	16	42.1
2	32	17.5	5	3.9	30	21.6	5	13.2
3	7	3.8	7	5.5	12	8.6	0	0.0
4	30	16.4	12	9.4	20	14.4	5	13.2
5	4	2.2	5	3.9	3	2.2	1	2.6
6	16	8.7	8	6.3	16	11.5	4	10.5
7	8	4.4	5	3.9	1	0.7	0	0.0
8	19	10.4	13	10.2	7	5.0	2	5.3
9-	45	24.6	70	54.7	43	30.9	5	13.2
totale	183	100.0	128	100.0	139	100.0	38	100.0
<i>IO</i>	(I)		(P)		(M)		(E)	
lunghezza	numero	%	numero	%	numero	%	numero	%
1	65	11.6	21	14.6	7	4.6	13	44.8
2	71	12.6	13	9.0	24	15.9	6	20.7
3	49	8.7	19	13.2	12	7.9	1	3.4
4	56	10.0	7	4.9	21	13.9	0	0.0
5	26	4.6	11	7.6	5	3.3	2	6.9
6	46	8.2	8	5.6	10	6.6	0	0.0
7	15	2.7	13	9.0	0	0.0	3	10.3
8	60	10.7	7	4.9	26	17.2	2	6.9
9-	174	31.0	45	31.3	46	30.5	2	6.9
totale	562	100.0	147	100.0	151	100.0	29	100.0
<i>OF</i>	(I)		(P)		(M)		(E)	
lunghezza	numero	%	numero	%	numero	%	numero	%
1	38	12.5	7	9.2	6	2.9	21	48.8
2	50	16.4	4	5.3	23	11.0	6	14.0
3	10	3.3	6	7.9	7	3.3	0	0.0
4	42	13.8	4	5.3	41	19.5	6	14.0
5	6	2.0	1	1.3	2	1.0	0	0.0
6	20	6.6	6	7.9	9	4.3	0	0.0
7	15	4.9	2	2.6	3	1.4	0	0.0
8	19	6.3	3	3.9	34	16.2	4	9.3
9-	104	34.2	43	56.6	85	40.5	6	14.0
totale	304	100.0	76	100.0	210	100.0	37	100.0

Per verificare questi risultati è necessario esaminare la frequenza d'uso delle quattro modalità di frase citante per ogni gruppo di estensione dei discorsi diretti, dato che il numero dei discorsi diretti varia notevolmente a seconda delle categorie di lunghezza.

Tabella 10 Proporzione dei discorsi diretti di ciascuna lunghezza per ogni tipologia di frase citante

GL	lunghezza 1 (verso)	2	3	4	5	6	7	8	9-
I (%)	22 (45.8)	32 (44.4)	7 (29.2)	30 (44.8)	4 (30.8)	16 (36.4)	8 (57.1)	19 (46.3)	45 (28.0)
P	3 (6.3)	5 (6.9)	7 (29.2)	12 (17.9)	5 (38.5)	8 (18.2)	5 (35.7)	13 (31.7)	70 (43.5)
M	7 (14.6)	30 (41.7)	12 (50.0)	20 (29.9)	3 (23.1)	16 (36.4)	1 (7.1)	7 (17.1)	43 (26.7)
E	16 (33.3)	5 (6.9)	0 (0.0)	5 (7.5)	1 (7.7)	4 (9.1)	0 (0.0)	2 (4.9)	5 (3.1)
totale	48 (100.0)	72 (100.0)	26(24) (108.3)	67 (100.0)	13 (100.0)	44 (100.0)	14 (100.0)	41 (100.0)	163(161) (101.2)
IO	1	2	3	4	5	6	7	8	9-
I (%)	65 (62.5)	71 (62.3)	49 (62.8)	56 (67.5)	26 (60.5)	46 (73.0)	15 (48.4)	60 (63.8)	174 (65.9)
P	21 (20.2)	13 (11.4)	19 (24.4)	7 (8.4)	11 (25.6)	8 (12.7)	13 (41.9)	7 (7.4)	45 (17.0)
M	7 (6.7)	24 (21.1)	12 (15.4)	21 (25.3)	5 (11.6)	10 (15.9)	0 (0.0)	26 (27.7)	46 (17.4)
E	13 (12.5)	6 (5.3)	1 (1.3)	0 (0.0)	2 (4.7)	0 (0.0)	3 (9.7)	2 (2.1)	2 (0.8)
totale	106(104) (101.9)	114 (100.0)	81(78) (103.8)	84(83) (101.2)	44(43) (102.3)	64(63) (101.6)	31 (100.0)	95(94) (101.1)	267(264) (101.1)
OF	1	2	3	4	5	6	7	8	9-
I (%)	38 (52.8)	50 (60.2)	10 (45.5)	42 (45.2)	6 (66.7)	20 (57.1)	14 (73.7)	20 (33.3)	104 (44.1)
P	7 (9.7)	4 (4.8)	6 (27.3)	4 (4.3)	1 (11.1)	6 (17.1)	2 (10.5)	3 (5.0)	43 (18.2)
M	6 (8.3)	23 (27.7)	7 (31.8)	41 (44.1)	2 (22.2)	9 (25.7)	3 (15.8)	34 (56.7)	85 (36.0)
E	21 (29.2)	6 (7.2)	0 (0.0)	6 (6.5)	0 (0.0)	0 (0.0)	0 (0.0)	4 (6.7)	6 (2.5)
totale	72 (100.0)	83 (100.0)	23 (22) (104.5)	93 (100.0)	9 (100.0)	35 (100.0)	19 (100.0)	61 (60) (101.7)	238 (236) (100.8)

Dalla Tabella 10, dove i discorsi diretti di ciascuno dei nove gruppi di estensione sono raggruppati secondo quattro tipi di applicazione della frase citante, risulta che nella *Liberata*, fra i discorsi diretti lunghi più di nove versi, è dominante il tipo (P), che occupa più del 40% dell'intero gruppo. La percentuale della stessa categoria nell'*Inamoramento* e nel *Furioso*, invece, si attesta rispettivamente circa al 17% e al 18%.

I dati dimostrano anche che Tasso utilizza nella *Liberata* la frase citante di tipo (M) specialmente per i brevi discorsi diretti. La frase citante inserita occupa difatti più del 40% dei discorsi diretti che si estendono per due versi e la metà di quelli che si sviluppano lungo tre versi, frequenze evidentemente superiori a quelle dell'*Inamoramento* e del *Furioso*. Inoltre, è da notare la proporzione di applicazione del tipo (M) nei discorsi diretti più brevi della *Liberata*, che è relativamente alta nonostante la difficoltà di inserire la frase citante nello spazio limitato del discorso diretto. I presenti dati suggeriscono l'intenzione del poeta di creare effetti singolari in ciascuno dei numerosi enunciati brevi, che sovente esprimono uno stato d'animo del parlante, con la frase citante che in diversi modi divide sintatticamente in due parti il discorso diretto.¹⁷

Per il tipo (E), i dati confermano il suo uso frequente fra i discorsi diretti più corti in ciascun poema, che, come già accennato, hanno la tendenza a posporre la frase citante.

Conclusioni

I dati esposti nel presente articolo si limitano a delineare le caratteristiche generali dei discorsi diretti nella *Gerusalemme liberata*, caratteristiche che devono essere implementate con ricerche mirate sui singoli casi. Per le successive considerazioni sui discorsi diretti nel poema saranno importanti in particolare i punti seguenti: la disposizione standard dei discorsi diretti

¹⁷ Su una caratteristica della collocazione di frase citante inserita nei discorsi diretti nella *Liberata* mi permetto di rinviare a un mio studio (Murase 2021: 55-74).

nell'ottava e l'esistenza di esempi esterni allo schema, quali la conclusione del discorso diretto al penultimo verso o a metà di verso; oltre che l'alta frequenza della modalità (P) e (M) nella disposizione della frase citante, la prima utilizzata tendenzialmente per i discorsi diretti lunghi, la seconda per quelli corti. Simili discorsi diretti, caratteristici del poema tassiano, offrono la possibilità di individuare i differenti effetti che il poeta desiderava ottenere nelle scene in cui li ha impiegati, dando nuova luce all'interpretazione dei versi. Del resto, nella *Liberata* si possono individuare diverse altre caratteristiche significative, soprattutto considerando i discorsi diretti che implicano una frase citante, e che saranno valutati in studi prossimi.

Per i discorsi diretti nell'*Inamoramento* e nel *Furioso*, mi limito in questa sede a segnalare le seguenti tendenze, piuttosto suggestive: la frequenza relativamente alta dei discorsi diretti che iniziano con un verso pari nel poema di Boiardo e l'impiego notevole della frase citante di tipo (M) da parte di Ariosto. La prima suggerisce la corrispondenza fra la disposizione dei discorsi diretti e la struttura paratattica dell'ottava nell'*Inamoramento*, mentre la seconda pare connessa al modo di narrare caratteristico di Ariosto. Anche simili questioni saranno in futuro oggetto di esame.

Testi

Ariosto Ludovico

1960 *Orlando Furioso*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Boiardo Matteo Maria

1999 *L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. T. Benvenuti e C. Montagnani, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.

Tasso Torquato

1979 *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori.

Riferimenti bibliografici

Blasucci L.

2014 *Sulla struttura metrica del Furioso*, Firenze, Galluzzo.

Giudicetti G. P.

2010 *Mandricardo e la melanconia: Discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando Furioso*, Bruxelles, P. I. E Peter Lang.

Grosser H.

2004 *La felicità del comporre: Il laboratorio stilistico tassiano*, Ferrara, Panini.

Grosser J.

2012 *Geometrie stilistiche nei discorsi diretti della Gerusalemme Liberata*, «Versants» 59/2, 165-188.

Güntert G.

2013 *L'antagonismo dei discorsi e le visioni dall'alto*, in «D'un parlar ne l'altro»: *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, a cura di A. Izzo, Pisa, Edizioni ETS, 141-152.

Izzo A. (a cura di)

2013 «D'un parlar ne l'altro»: *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, Pisa, Edizioni ETS.

Lepschy A. P.

1996 *Varietà linguistiche e pluralità di codici nel Rinascimento*, Firenze, Olschki.

Matarrese T.

2009 *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi*, Novara, Interlinea edizioni.

Mulas L.

2009 *La voce di Armida*, in *Ricerche tassiane*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 75-100.

Murase Y.

2021 *Some effects of separated direct speech in Tasso's «Gerusalemme liberata»*, in «Studi tassiani» (69), 2021, 55-74.

Praloran M.

1988 *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato*, in M. Praloran / M. Tizi, *Narrare in Ottave*, Pisa, Nistri-Lischi, 19-211.

2009 *Le lingue del racconto: Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni.

Soldani A.

1999 *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*, Lucca, Pacini Fazzi.

Trachsler R.

2013 *Il racconto del racconto. La parola del cavaliere nel «Guiron le Courtois»*, in «D'un parlar ne l'altro»: *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, a cura di A. Izzo, Pisa, Edizioni ETS, 11-22.

EDIZIONE DEL *DECAMERON* DI GIROLAMO RUSCELLI¹

MAYUKO FUKAKUSA

Introduzione

A conferma del detto «lingua toscana in libro veneziano» (Petrucci 1988: 1267), nel Cinquecento a dare un contributo enorme all'accettazione del modello linguistico proposto da Pietro Bembo e alla diffusione delle norme grammaticali codificate nelle sue *Prose della volgar lingua* (la prima edizione nel 1525) furono i libri stampati a Venezia, allora il centro della tipografia. Le opere in volgare, prima di essere pubblicate, vennero sottoposte a revisioni linguistiche dai curatori, che corressero i testi secondo il proprio gusto e le proprie opinioni grammaticali². Il *Decameron*, modello per la prosa volgare, acquisì un maggior numero di lettori, che dall'opera non si aspettavano soltanto una lettura amena ma anche una guida sicura alla lingua bella e corretta. Ma l'attenzione al capolavoro del Boccaccio diventò «a poco a poco troppo esclusiva e troppo miope» (Branca 1939: 11), e sorse addirittura un'opinione secondo cui non potessero esserci parole e sintassi corrette fuori del *Decameron* e il valore di un'opera in volgare dipendesse dalla capacità dell'autore di imitare il Boccaccio.

In questa circostanza che caratterizzava la metà del secolo XVI, troviamo le attività di Girolamo Ruscelli (1518-1566). Poligrafo di origine viterbese, migrato a Venezia (tra le sue numerose opere, alcuni volgarizzamenti, una trattazione di metrica e un rimario), ebbe un grande successo come correttore di stampe. Fu un

¹ Questo contributo è la versione in italiano dello studio pubblicato in giapponese nel 2011 su «Studi Italic», LXI, 71-91. È stato tradotto dall'autrice stessa con qualche modifica e aggiornamento. Il titolo originale del testo e il suo riferimento sono: 深草真由子 「ジローラモ・ルシェツリ校訂の『デカメロン』」 『イタリア学会誌』, LXI, 2011, 71-91.

² Migliorini (1960: VIII 12).

esperto della lingua volgare e un sostenitore della teoria del Bembo. Con i suoi *De' commentarii della lingua italiana*, grammatica di sette volumi, il Ruscelli non si limitò a spiegare le regole, ma si occupò anche degli errori e delle parole da evitare, invitando gli scrittori ad eliminare le espressioni anomale di ogni tipo. Come testimoniano i suoi *Tre discorsi*, ebbe un duro scambio di accuse con Lodovico Dolce, letterato veneziano, e fu criticato da Girolamo Muzio, da Lodovico Castelvetro e più tardi anche da Vincenzio Borghini³.

Vittore Branca, considerando il Ruscelli il più colto tra i poligrafi contemporanei e il più profondo negli studi grammaticali, colloca positivamente la sua competenza nel volgare e le sue conoscenze ricche e solide nel periodo in cui la filologia volgare era ancora in embrione⁴. Lo stesso studioso, però, dà un giudizio negativo sull'edizione del *Decameron* curata dal viterbese e pubblicata nel 1552 a Venezia presso la tipografia di Vincenzo Valgriso (R52)⁵, definendola «sconciatur(a)»⁶, a causa degli interventi sul testo da parte del curatore.

Tuttavia, non sembra che Branca abbia sottoposto R52 ad un esame molto accurato e non si può escludere quindi che il suo giudizio negativo dipendesse dalle critiche che i letterati del Cinquecento rivolsero contro il Ruscelli⁷, oppure fosse basato sul confronto con la forma originale del *Decameron* ricostruita grazie alla sua edizione critica. Paolo Trovato (1991:

³ Sulla vita e sulle opere del Ruscelli cfr. Trovato (1991: 241-268); Procaccioli (2017).

⁴ Branca (1939: 14).

⁵ Per le stampe e le loro sigle, si veda la lista alla fine di questo contributo. R52 è un'edizione in quarto e porta nel frontespizio il titolo seguente: IL DECAMERONE / DI M. GIOVAN BOCCACCIO, / NUOVAMENTE ALLA SVA INTERA / PERFETTIONE, NON MENO NELLA SCRIT= / TVRA, CHE NELLE PAROLE RIDOTTO, / PER GIROLAMO RVSCCELLI. / CON LE DICHIARATIONI, ANNOTATIONI, ET / AVVERTIMENTI DEL MEDESIMO, SOPRA TVTTI / i luoghi difficili, regole, modi, et ornamenti della lingua uolgare, / Et con figure nuoue et bellissime, che interamente dimostrano i luoghi, / ne' quali si riduceuano ogni giornata à nouellare. / ET CON / Vn Vocabolario generale nel fine del Libro.

⁶ Branca (1991: 318). Secondo Bologna (1986: 674), R52 è una «famigerata edizione decameroniana».

⁷ Avrebbe avuto una grande influenza soprattutto l'accusa del Borghini. L'erudito fiorentino, secondo il quale uno straniero, costretto a seguire ciecamente le norme grammaticali, non poteva mai essere impeccabile nella lingua, accusò il poligrafo viterbese in vari scritti (tra cui *Ruscelleide ovvero Dante difeso dalle accuse di G. Ruscelli*) e criticò pesantemente il testo e le *Annotationi* della terza edizione del suo *Decameron*. Cfr. Gizzi (2003).

250-251), che ha fatto la collazione di una novella con altre edizioni, nota frequenti interventi d'ordine ortografico e interpuntivo del Ruscelli, ma dato che, in sintassi e morfologia, le modifiche arbitrarie al testo sono poche, ritiene che sarebbe significativo un esame di un campione più ampio.

In questo contributo, mediante le analisi del testo di R52 e delle annotazioni del Ruscelli, esaminerò il suo metodo filologico e le sue norme linguistiche per capire cosa significasse per lui il capolavoro del Boccaccio e per fare luce su una fase dell'accettazione del canone nel corso del Cinquecento.

1. Le edizioni del *Decameron* da «*Deo Gratias*» a R52

Il testo del *Decameron*, la cui prima testimonianza a stampa è l'incunabolo del 1470 chiamato «*Deo Gratias*», fu tramandato, da un'edizione a un'altra, con contaminazioni. Gli editori, per dare alla luce una nuova edizione, operavano emendazioni più o meno arbitrarie sul testo di qualche stampa. Tuttavia, fingendo interesse filologico, dichiaravano che utilizzando degli antichi manoscritti di buona qualità⁸ si erano impegnati a recuperare la forma originale dell'opera fino ad allora persa. Si può leggere, ad esempio, nella prefazione dell'edizione pubblicata a Venezia nel 1516 (DF), che il curatore Niccolò Delfino, raccolti alcuni testi antichi, scegliendo le lezioni che gli erano sembrate («mi sono parute») più belle e più confacenti all'intenzione del Boccaccio, aveva cercato di ricostruire la forma originale dell'opera («la sua prima bellezza»)⁹. E nella lettera del *Messer Giovanni Boccaccio al lettore* allegata all'edizione curata da alcuni intellettuali fiorentini

⁸ Ad es., «raccolti più testi dallo originale transcripti» (G16); «uno ottimo testo et antico tanto che creder si poté essere stato scritto in vita de l'autore, per aventura ne le mani mi pervenne» (*Philopono*, Venezia, Bernardino Vitali, 1524); «ritrovatone un volume bellissimo, antichissimo, scritto a mano» (*Ameto*, Milano, Andrea Calvo, 1520); «ricercati alcuni antichissimi testi, et essi conferiti insieme» (*Ameto*, Firenze, Giunti, 1529). In tutte le trascrizioni dei testi di cui discuto il contenuto e che cito, sciolgo abbreviazioni, distinguo *u* e *v*, aggiungo o tolgo accenti e apostrofi, divido o unisco parole e uso maiuscole, minuscole, punteggiatura e caratteri in corsivo secondo l'uso moderno. Invece, trascrivo diplomaticamente le citazioni di cui discuto la forma.

⁹ Sulla prefazione di DF cfr. Fukakusa (2006: 165-166, n. 27).

e stampata nel 1516 da Filippo Giunti (G16) si possono leggere le seguenti parole di chi scrisse questa prefazione a nome del Boccaccio: «il quale [Giunti] raccolti più testi dallo originale transcripti ha nuovamente impresso il mio *Decamerone* adoperando il iudicio di più docti huomini fiorentini in forma che l'ha ridocto in quel termine che veramente si può dir mio, però che non era altrimenti facto quando uscì delle mia mani». Nelle edizioni del *Decameron* si trovano ancora alcune dichiarazioni che pretendono che il testo fosse tornato all'originale, ad esempio: la dedica dell'aldina del 1522 («Gran tempo ha [...] chella presente opera, chiamata il *Decamerone* dello eccellente messer Giovanni Boccaccio, nel suo primo stato et alla sua vera et sana lettione ridotta, sì come al presente è»); la prefazione dell'edizione di Gregori del 1525 («Spero che la varietà dell'inventione, l'acuità dell'ingegno, et ultimamente la nativa dolcezza nel comporre del scientiato Boccaccio intiera et senza macola perverrà alle mani di qualunque virtuosa et onorevole persona»); la prefazione della giuntina del 1529 («acciò che dopo molte et molte fatiche, alla sua vera integritade arriva»); la dedica a Pietro Bembo firmata dal curatore Lodovico Dolce dell'edizione Navò del 1541 («io volentieri mi sono affaticato di ridurle [*Dieci Giornate*] alla loro vera et natia lettione»); il frontespizio dell'edizione curata dal Dolce e pubblicata da Gabriele Giolito nel 1552 («nuovamente alla sua vera lettione ridotto»).

Dalle edizioni precedenti del *Decameron*, R52 si distingue chiaramente. Come dimostra la *Appendix* in Richardson (1990: 31), l'edizione del Ruscelli è la più fornita di *additional material*: è corredata delle note marginali (che furono un tentativo innovativo), delle *Annotazioni* aggiunte alla fine di ogni giornata in cui vengono spiegate le norme lessicali e grammaticali, e del *Vocabolario generale di tutte le voci usate dal Boccaccio, bisognose di dichiarazione, d'avvertimento o di regola*. È senza precedenti anche il metodo filologico che il curatore stesso spiegò nella dedicatoria *Ai lettori*:

In quanto alle parole habbiamo tenuto questo ordine: che nel testo o corpo del libro si son seguite le stampe communi, et dove tra esse è diversità, seguimo nel testo li più, et

nel margine si nota la diversità degli altri stampati o a penna, nominandone ciascuno particolarmente. D'haver veduti libri di mano propria del Boccaccio, io non dico, come alcuni soglion fare, perché non ho saputo trovar testimonii che la riconoscan per sua.

Tra i curatori, per quanto io sappia, il Ruscelli fu l'unico a dichiarare di aver adottato la *lectio* più accettata nelle stampe. E differentemente da molti suoi colleghi, non pretese che il testo di R52 fosse proprio come l'originale.

2. Testi base per la revisione di R52

Non ci è stato tramandato l'esemplare di tipografia di R52 e non si sa con certezza quale libro venisse utilizzato per la revisione. Secondo Trovato (1991: 250-251), il Ruscelli ripropose il testo delle edizioni di Giolito, la vulgata più recente che era ricavata dalla edizione giuntina del 1527 (G27), e per migliorare la vulgata attinse direttamente anche a G27. Gabriele Giolito de' Ferrari, tipografo che svolse la sua attività a Venezia, pubblicò il *Decameron* nel 1546 (GL) e lo ristampò nel 1548, 49 e 50. È molto probabile che il Ruscelli avesse in mano la giolitina, visto che *La vita di messer Giovanni Boccaccio* allegata in essa fu pubblicata anche all'interno di R52 e il nostro curatore qualche volta nella propria edizione citò il nome dell'autore de *La vita*, Francesco Sansovino. Concordando con Trovato, Richardson (1996: 113) ritiene che i testi base di R52 fossero principalmente G27 e GL¹⁰. Esaminiamo in seguito la loro ipotesi.

Riguardo alle fonti, il Ruscelli stesso ci lasciò dei riferimenti su R52¹¹. Consultò almeno quattro manoscritti ovvero due che vide a Venezia (R52: *Ai lettori*), uno che vide da un certo Maccascivola e in cui si leggevano

¹⁰ Per quanto riguarda GL, Trovato (1991: 225-226) attribuisce al Sansovino la stesura de *La vita di Boccaccio* e della *Dichiaratione di tutti i vocaboli* e al Dolce la revisione del *Decameron* (in GL fu pubblicato un sonetto del Dolce in lode del Boccaccio), mentre Richardson (1990: 22-23) ritiene che il curatore del testo fosse il Sansovino.

¹¹ Il Ruscelli è il primo ad offrirci le notizie sui testi usati per la revisione. Dopo di lui il Borghini, con le *Annotationi et discorsi sopra alcuni luoghi del "Decameron"*, fornirà spiegazioni molto dettagliate sulla stesura della giuntina pubblicata nel 1573.

rubriche delle novelle diverse da quelle adottate in R52 (R52: 215), e uno che si procurò da Marcantonio Passero di Napoli (R52: 267), e nessuno dei manoscritti gli sembrò autografo del Boccaccio (R52: *Ai lettori*). Consultò anche due antichi libri stampati ovvero «uno stampato in foglio» che possedeva Andrea Pasqualigo di Venezia (R52: *Ai lettori*), e uno uscito «da molti anni» che possedeva Giacomo Giglio di Bologna (R52: 388)¹². Inoltre, utilizzò una stampa di Delfino¹³ (R52: 7, 332, 460), una di Giolito (R52: 460) e una di Giunti (R52: 386, 422, 455, 460, 467, 477). È impossibile, però, identificare i manoscritti e le stampe antiche per la scarsità di informazioni, e qui proviamo a capire qual è l'edizione giuntina usata dal Ruscelli.

Il catalogo *Short-title 1465-1600 delle edizioni italiane (ST)*¹⁴ registra quattro edizioni giuntine pubblicate prima del 1552: G16, G27, G29 e G42. G16, preparata un decennio prima della pubblicazione delle *Prose*, mostra poco interesse dei curatori verso la morfologia del fiorentino trecentesco, come risulta dal confronto con DF pubblicata a Venezia nello

¹² Il Ruscelli nelle pp. 388 e 431 di R52 chiosò che in questo libro si leggevano «un nostro cittadino» e «Priore» mentre molti altri avevano le varianti «nostro compar» e «Friere» (cfr. *Dec.*: VIII 10, 42 e X 2, 1). Tra gli incunaboli che ho controllato (tutti tranne quello bolognese e quello milanese, entrambi pubblicati nel 1476) non ce n'è nessuno che abbia le sopradette lezioni.

¹³ Secondo il catalogo *ST* (cfr. la nota successiva), il Delfino curò due edizioni: DF del 1516 e l'edizione pubblicata nel 1526 a Venezia dai fratelli da Sabbio (DS). DF è un'edizione priva di latinismi, di ipercorrettismi e di vizi ortografici influenzati dal fiorentino contemporaneo, e linguisticamente è ineccepibile nella sua veste fiorentina trecentesca. Ebbe successo e per un decennio diede base alle edizioni successive, tra cui anche DS. Cfr. Madricardo (1986-7: 48-50) e Trovato (1991: 165-167). DS fu utilizzato da Francesco Alunno per *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*. Per la seconda edizione del glossario, come testimoniò l'autore stesso, il Ruscelli gli diede una mano per la revisione. Tra queste due edizioni del *Decameron* (che mi sono sembrate pressoché identiche), è difficile sapere con certezza qual è l'edizione di cui si servì il Ruscelli per R52, perché entrambe hanno le tre lezioni a cui il Ruscelli si riferì. Va aggiunto però che l'esemplare di DS che ho visto non portava il nome del curatore e né Madricardo né Trovato parlano della possibilità che se ne occupasse il Delfino. Non è certo, quindi, che il Delfino fosse il curatore di DS ma basandomi sull'informazione del catalogo *ST* mi limito a dire che il Ruscelli si servì di una delle due.

¹⁴ Registra tutte le edizioni del *Decameron* pubblicate fino al 1600 e catalogate sul *Index Aureliensis*, sul SBN, su altri cataloghi sia cartacei che digitali e su vari studi e monografie, tra cui Trovato (1991) e Richardson (1994).

stesso anno¹⁵. G27, invece, è un'edizione di altissima qualità testuale ed è considerata una delle edizioni importanti nella storia della filologia italiana¹⁶. Fu adottata come testo base per molte edizioni successive (come ho già detto, anche il testo di GL fu «*based on that of the 1527 Giunta edition*¹⁷» o fu basato su quello di «una derivata della ventisettesima, cioè l'ed. Brucioli del 1542¹⁸»). Per quanto riguarda G29, ne esiste solo un esemplare, che si trova presso la Biblioteca Universitaria di Bologna. Esso porta un frontespizio uguale a quello dell'edizione pubblicata a Venezia nel 1529 da Francesco Bindoni e Maffeo Pasini nonché la lettera *Alli nobeli lettori* firmata da questo ultimo, e mi sembra che G29 e l'edizione veneziana siano identiche. Come dice il Pasini nella lettera *Alli nobeli lettori* («dopo questa ultima correzione di Firenze, per me con quelle forze che acumular ho potute, con somma diligentia revisto e corretto l'ho»), G29 adotta G27 come testo base ma segna alcune modifiche operate nella morfologia¹⁹. Infine, G42 ha una prefazione con la data del 6 ottobre 1588, le note marginali e le *Annotationi* del Ruscelli e *La vita di Boccaccio* del Sansovino. E il suo testo mi pare identico a quello dell'edizione di Groto del 1588. G42, quindi, non si può considerare edizione veramente pubblicata nel 1542²⁰.

Tra G16, G27 e G29, qual è l'edizione di cui il Ruscelli si servì? Alcuni commenti del curatore ci fanno capire che è G27. Si legga la nota a margine sull'espressione «à lo comando tuo» (R52: 386 rr. 32-33) del *Dec.*, VIII 10, 25: «*À lo coma(n)do tuo* hanno i Boccacci delli Giunti, i quali habbiamo per li migliori et più sinceri d'ogni altro stampato». Tra le giuntine, solo G27 in questo luogo attesta *tuo*: «alo comando tuo» (G27: 228r r. 6), mentre

¹⁵ Cfr. Trovato (1991: 177-179).

¹⁶ Cfr. Trovato (1991: 183-184).

¹⁷ Richardson (1996: 111).

¹⁸ Trovato (1991: 225).

¹⁹ Ad es., *stea* > *stia*; *atarono* > *aitarono*; *piccolo* > *picciolo*; *exemplo* > *esemplo*; il *vi dirò* > *vel dirò*; *vuogli* > *vogli*.

²⁰ Nell'esemplare che ho visto, si leggeva «Il *Decamerone* di Giovanni Boccaccio, pubblicato da Giovanni Sega, in Firenze. Nella stamperia de' Giunti, del mese di novembre 1542». Non so perché l'anno della pubblicazione menzionato è in contrasto con i contenuti del volume.

le altre hanno «al comando tuo» (G16: 247v r. 26) e «alo coma(n)do tuo» (G29: 364v r. 24)²¹. Le altre sei lezioni menzionate dal Ruscelli come quelle dei Giunti, le attesta tutte soltanto G27. Si può affermare quindi che G27 è l'edizione dei Giunti usata dal Ruscelli²².

Per la revisione di R52, il Ruscelli utilizzò quindi, tra le stampe, almeno un'edizione del Delfino, una del Giolito e G27 nonché alcuni manoscritti e adottò le lezioni de «le stampe comuni». È da notare che il Ruscelli ritenesse G27 la migliore delle stampe²³. Infatti, G27 ebbe un grande successo e molte edizioni successive adottarono G27 o una sua derivata come testo base²⁴. E non è molto probabile che il Ruscelli abbia dato una grande importanza all'edizione del Delfino, perché DF, nonostante fosse stato usato come base per un decennio successivo dalla sua pubblicazione²⁵, era ormai superato da G27 e dopo il 1527 fu adottato da pochi editori veneziani²⁶. R52, comunque, è un'edizione basata sul testo de «le stampe comuni», e di conseguenza discende da G27, come ipotizzato da Trovato e da Richardson.

²¹ Sono le parole pronunciate da uno dei protagonisti della novella, Madonna Iancofiore di Palermo, e *tuo* è una forma meridionale come il Ruscelli annota: «così disse il Boccaccio per usare le pure parole siciliane». È riscontrabile *tuo* non solo in «*Deo Gratias*» e in DF, ma anche in GL che rifiutò *tuo* di G27. È un esempio che dimostra la buona conoscenza linguistica del Ruscelli, che adottò *tuo*, forma volutamente ricercata dal Boccaccio.

²² È probabile che il Ruscelli avesse due o più esemplari di G27, dato che ne parla al plurale come «i Boccacci delli Giunti» (R52: 386) e «quelli delli Giunti» (R52: 422, 456, 460, 467, 477).

²³ Oltre alle parole già citate, «quei delli Giunti, i quali in quanto alle parole noi habiamo per li migliori degli stampati» (R52: 422).

²⁴ A mo' di esempio, l'*incipit* del *Decameron* «Umana cosa è aver compassione degli afflitti» tradizionalmente veniva letto con *agli*, non con *degli* (così cita anche il Bembo nelle *Prose* II, XV), ma G27 adottò *degli* e anche molte edizioni posteriori al 1527. Eccezioni sono tre edizioni veneziane: quelle del Dolce del 1541 e del 1552 e quella del 1541 pubblicata da Bindoni e Pasini (il cui testo sembra identico a quello della prima edizione del Dolce).

²⁵ Cfr. Madricardo (1986-1987: 45-50); Trovato (1991: 166-167).

²⁶ Tra questi il Dolce, che si servì dell'edizione del Delfino per le proprie edizioni del 1541 e del 1552, come testimoniò lui stesso: «non poco eziandio valendoci della diligenza già usata dal Delfino: il quale trovammo per la maggior parte conforma ai più antichi esemplari» (*Ai lettori*, in *Decamerone*, a cura di L. Dolce, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1552). All'epoca c'era una sorta di rivalità tra Venezia, che era il centro della tipografia e degli studi sulla lingua volgare, e Firenze la cui lingua era diventata modello. Probabilmente questo fu uno dei motivi per cui, anche dopo G27, il veneziano Dolce utilizzò l'edizione veneziana del Delfino. Il testo di DS (secondo il *ST*, curato anche questo dal Delfino) fu basato sempre su DF e non ebbe una grande influenza.

3. Normalizzazione del testo

La collazione dell'edizione del Ruscelli con le stampe di riferimento G27 e GL ci consente di osservare che tra R52 e le altre due ci sono molte divergenze. Nel Proemio e nella prima giornata del *Decameron*, che sono i campioni della nostra analisi, R52 ha una *lectio* non riscontrabile né in G27 né in GL in ben 107 posti. Per verificare se R52 seguisse in questi *loci* la variante più condivisa, ho messo a confronto le stampe anteriori a R52 (47 in totale secondo il *ST*, ma non ho avuto occasione di vederne cinque²⁷ e ho escluso l'edizione del Dolce pubblicata dal Giolito all'aprile-maggio nel 1552²⁸) con due esemplari di R52²⁹. L'indagine ci fa capire che R52 non seguiva sempre «le stampe comuni», e che attesta addirittura alcune lezioni originali (anche se per affermarlo è necessario controllare tutte le stampe)³⁰, per cui si può presumere che il Ruscelli modificasse il testo secondo il proprio gusto o secondo le proprie prescrizioni grammaticali. Riporto qui alcuni casi.

²⁷ Le cinque edizioni sono quella di Baldassarre Azzoguidi (1476, Bologna), quella di Antonio Zarotto (1476, Milano), quella del Giolito (1522, Venezia), quella di Francesco Bindoni e Maffeo Pasini (1533, Venezia) e quella del Giolito in formato in 12° (1550, Venezia). Tra queste, la giolitina del 1522, il cui unico esemplare esistente si trova a Vienna, secondo Madricardo (1986-1987: 22), potrebbe essere stata pubblicata nel 1542 (Madricardo, pur non avendo visto l'esemplare viennese, ipotizza un errore della catalogazione). Non credo che sia un problema il fatto che non ho potuto vedere tutti i libri, perché le 47 edizioni, ovviamente, non hanno una stessa importanza da punto di vista filologico, e anche perché l'obiettivo della nostra collazione è raccogliere le varianti.

²⁸ Non è possibile che il Ruscelli abbia visto l'edizione del Dolce durante la preparazione della propria, perché il veneziano cominciò a lavorare per il *Decameron* dopo che il nostro curatore aveva consegnato la bozza di R52 al tipografo. Cfr. *T. D.* : 4; Trovato (1991: 246-251).

²⁹ Uno della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova e uno della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Confrontando l'uno con l'altro, ho trovato alcune varianti di stato: gli errori di stampa nell'esemplare padovano non si riscontrano più in quello fiorentino (si presume quindi che il secondo sia posteriore al primo). Solo quello fiorentino, inoltre, porta un *errata corrige*. Tra i sopradetti 107 *loci*, non ho incluso quelli in cui la *lectio* di R52 non condivisa né da G27 né da GL è giudicata scorretta nell'*errata corrige* e al posto di questa è proposta quella che si trova in G27 o in GL.

³⁰ Ad esempio, R52: 7 r. 20 «hannol trouato in altrui» (Proemio, 2); R52: 12 r. 38 «ualesse molto à così fatto accidente risistere» (Intr., 2); R52: 13 r. 30 «dentro dalle mura» (Intr., 25); R52: 23 rr. 2-3 «da falsa opinione ingannati» (I 1, 5). Sono sottolineate le lezioni originali del Ruscelli. Tra le parentesi tonde, il riferimento nell'edizione critica di Branca.

1) *Aiutare, aiutare e atare*

R52: 8 rr. 12-13 «mi aitarono» (Proemio, 7)

R52: 14 r. 13 «se stati fossero aitati» (Intr., 30)

A riportare in questi *loci*, come R52, le forme derivate dal verbo *aitare*, sono poche edizioni. In «*Deo Gratias*», G27 e nelle stampe posteriori a G27 viene usato il tipo *atare*, e in quelle pubblicate prima del 1527 il tipo *aiutare*. Le lezioni di R52 non sono quelle condivise da più edizioni. Vediamo un altro caso:

R52: 14 r. 42-43 «ne aiutati d'alcuna cosa» (Intr., 36)

A scegliere *aiutare*, come fa R52, sono le edizioni pubblicate prima del 1527 tranne «*Deo Gratias*», mentre G27 e la maggior parte delle posteriori ad essa attestano *atare*. Nel *Vocabolario* di R52 si legge: «*Atare* i più antichi, *aitare* i men duri toscani et *aiutare* disser sempre, et da *aitare*, et *aiutare* si fanno i nomi». Si presume quindi che il Ruscelli preferisse non usare *atare* che gli suonava anacronistico e poco accurato.

2) Passato remoto del verbo *mettere*

R52: 42 rr. 17-18 «data l'acqua mise ogn'huomo à tauola» (I 7, 16)

R52: 48 r. 8-9 «la ghirlanda dello alloro, à lei reuerente la mise» (I concl., 4)

Le edizioni che attestano *mise* come R52 in questi *loci* sono soltanto gli incunaboli del 1471 e del 1472, e l'edizione di Navò del 1541, mentre «le stampe comuni» attestano un'altra forma del passato remoto, *messe* o *misse* (salvo GL in cui viene usata una costruzione proprio diversa: «data l'acqua fu messo ogn'huomo à tauola»). Secondo Manni (1979: 139-141), il tipo *missi*, normale nell'antico pisano e lucchese, a Firenze si usava fin dalla

prima metà del Trecento e, come accenna Serianni (1988: XI 256), fu usato ancora nel Cinquecento, ad esempio dal Cellini. Il Ruscelli, però, nelle *Annotazioni* della terza giornata, affermò che era una forma scorretta:

Nelle prose chi dirà *io messi* o *altri messe*, et così *io promessi*, *commessi*, et gli altri, in vece di *io misi*, *promisi*, *commisi* etc. et vorrà con sofisticherie magre mantenerlo per ben detto, io poi che, come ho detto, è in tutto fuor d'ogni regola, né autor buono sognò pur di dirlo giamai, non starò a disputarlo³¹.

Nonostante *misse* e *messe* fossero accolte da molte altre edizioni, il Ruscelli scelse *mise*, forma coerente alla propria norma grammaticale.

3) Terza persona plurale del congiuntivo presente del verbo *essere*

R52: 48 rr. 36-37 «conciosia cosa, che dal principio del mondo gli huomini sieno stati da diuersi casi della fortuna menati» (I concl., 10)

Ne «le stampe communi» non si legge *sieno*, ma *siano*. Secondo Manni (2003: 38), l'evoluzione di *ia* e *io* in *ie* fu un fenomeno assai diffuso nel fiorentino trecentesco e il Bembo, infatti, nelle *Prose* (III, L) approvò sia *siano* che *sieno* come forme corrette. Tuttavia, il Ruscelli non ammise l'uso di *siano* in prosa, come si legge in *Com.* (276): «*sieno* sempre nelle prose, et *siano* alcuna volta nel verso, ove ancor quasi sempre sarà accertato dell'ultima vocale, *sian* o *sien*». Se scelse qui *sieno*, è probabilmente perché era conforme alla propria norma.

4) *A* + articolo determinativo

R52: 11 r. 40 «a' maschi, et alle femine» (Intr., 10)

³¹ R52: 175. Vedi anche *T. D.*: 171 e *Com.*: 293.

Riguardo alle forme di congiunzione degli articoli determinativi alle preposizioni, il Ruscelli parlò così nelle *Annotazioni* della quinta giornata (R52: 269):

Molta consideratione conviene havere intorno al modo di scrivere gli articoli con le preposizioni, et molto differenti in ciò sono i pareri delle persone intendenti, et truovansi molto diversi ancora gli scrittori antichi. Perciò che tutti i Boccacci così stampati come a penna che io ho giamai veduti si leggono con gli articoli doppi di *l* dicendo *della, alla, dalla* così *delli, alli*, et gli altri.

Secondo il Ruscelli, si usava il tipo *al, ala, ali e ale* per sottolineare il caso del sostantivo che lo seguiva. Tuttavia, per evitare la confusione con «l'alcun nome come *ala* che può essere nome di *ala* d'uccello», per rafforzare la pronuncia o per «capricci», piacque ad alcuni usare il tipo *alla* con la doppia *l*. E sempre secondo il viterbese, andava usato in poesia il tipo *a la* (staccati la preposizione e l'articolo, con una sola *l*) seguendo l'esempio del Petrarca e in prosa il tipo *alla* imitando il Boccaccio. Per quanto riguarda la frase sopracitata di R52 con «alle femine», la maggior parte delle edizioni, tra cui anche G27 e GL, in questo luogo non attestano *alle*, differentemente da ciò che è stato dichiarato («tutti i Boccacci così stampati come a penna che io ho giamai veduti si leggono con gli articoli doppi di *l*»). Il Ruscelli, approvando «alle femine», rese il testo conforme alla propria norma.

5) *Dio e Iddio*

R52: 28 rr. 20-21 «l'aiuto di Dio» (I 1, 75)

La lezione accolta ne «le stampe communi», tra cui anche G27 e GL, è «l'aiuto d'Iddio». Si legga il commento del Ruscelli al margine del testo di R52: 27:

Dio et *Iddio* disse il Boccaccio ma *Iddio* più spesso, fuorché con le preposizioni che sempre con esse disse *Dio*, et non mai *Iddio*. *Con Dio, per Dio, a Dio, di Dio*, et se altrimenti si truova, è delle stampe, che così ho osservato in tutti i buoni a penna. Il Petrarca non disse mai *Iddio*, ma *Dio* sempre.

Non possiamo sapere con certezza quale *lectio* avessero i manoscritti che vide il Ruscelli. Tuttavia, poiché il suo commento è assai simile a quello di Alberto Acarisio (*Voc.*: 110v) e di Francesco Alunno (*Ric.*: 83v), è probabile che il Ruscelli abbia seguito la norma dei vocabolari all'epoca in uso.

6) *A* + articolo determinativo maschile e singolare

Dopo R52, il Ruscelli pubblicò nel 1553 i *Tre discorsi*, opera rivolta al Dolce, nel 1554 la seconda edizione del *Decameron* (R54) e nel 1557 la terza (R57). Probabilmente nello stesso periodo compose *De' commentarii della lingua italiana* che sarebbero usciti dopo la sua morte, nel 1581³². Osserviamo in seguito che la sua scelta della lezione del testo è influenzata dall'oscillazione cronologica della sua prescrizione grammaticale.

R52: 15 r. 7 «dauanti alli loro usci» (Intr., 39)

Si legge *alli* in «*Deo Gratias*», in DF e in alcune altre stampe. Si riscontra *a i* negli incunaboli del 1481, del 1483 e in G16, *a li* in GL, e *agli* in molte stampe dopo il 1527. Questa ultima variante, benché fosse condivisa anche dall'edizione più affidabile ovvero G27, fu rifiutata dal Ruscelli probabilmente perché non è seguita da un sostantivo che cominci o con una vocale o con una *s* seguita da una consonante. Come abbiamo già visto³³, nelle *Annotazioni* della quinta giornata il nostro curatore, discutendo intorno alla congiunzione delle preposizioni con gli articoli, elencò *alli* tra le forme corrette.

³² Cfr. Trovato (1991: 288-290); Gizzi (2005: 45-60).

³³ Cfr. 4) *A* + articolo determinativo.

Tuttavia, nei *Tre discorsi* (155-156) il Ruscelli accusò il Dolce per l'uso di *li* con le preposizioni, che aveva trovato nell'opera dell'avversario: le *Trasformationi*, volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio uscito nel 1553 a Venezia presso la tipografia di Giolito.

[...] nella lingua nostra, così nelle prose come nel verso, questo articolo *li* che è de' nomi maschili nel maggior numero non si mette mai con alcuna preposizione, se non con la *per*. [...] Ma con ciascuna dell'altre non si mette giamai, et solamente per chi vuole usare ortografia perfetta si scrivono tutte l'altre preposizioni con l'apostrofo, quando sono con nomi de' maschi nel maggior numero [...] Et così di tutte universalmente et senza eccezione, così nelle prose come nel verso.

Alli, che era accolta come forma corretta in R52, ora è considerata scorretta e va sostituita da *a'*. Leggiamo il brano seguente del secondo libro dei *Com.* (95-96), scritto dopo R54 e prima di R57:

Et questa regola che s'è detta della *con*, si dice puntalmente di tutte l'altre preposizioni, dalla *per* in fuori. Perciò che, sempre che ciascuna d'esse si avenga con l'articolo del maschio nel maggior numero et che tal'articolo non habbia da essere *gli*, conviene a forza che sia *i*, et non mai *li*. [...] Et per far più chiara questa regola con altre ma brevissime parole, dico che l'articolo *li* non si truova mai usato se non nel primo et nel quarto caso, et con la preposizione *per*, né mai altrove da' buoni autori. [...] Nel *Decamerone* del Boccaccio si truova pure alcune poche volte usato *alli*, quando (com'io pur credo) non sia stato errore intromessovi dagli stampatori o dai correttori, che io in quello che già due volte ha stampato l'onorato messer Vicenzo Valgriso, corretto et annotato et dichiarato da me, havendo trovato negli altri da due volte detta parola *alli*, se ben tengo per certo che sia o error di stampa o fattura de' correttori, l'ho lasciato per le cagion che ne dico altrove.

Qui il Ruscelli dice che la forma corretta è *ai* e che non va usata *alli* che, però, si riscontra qualche volta nel suo *Decameron*³⁴.

³⁴ Il Ruscelli riprende l'argomento nel quinto libro dei *Com.* (515). Qui approva sia *à i* che *a'* e osserva che nella prosa si riscontra quasi sempre la seconda. Invita i lettori a non usare *alli*, dicendo che se è riscontrabile nelle stampe del *Decameron* è un errore commesso nella fase di stampa.

Alli, dopo i *Tre discorsi*, fu sempre considerata dal Ruscelli forma erronea e la *lectio* di R52 «dauanti alli loro usci», in R54 e in R57 fu modificata in «dauanti à i loro usci». In tutta la prima giornata del *Decameron*, *alli* fu usata in sei luoghi in R52, e in quattro di questi in R54 e in R57 fu modificata o in *a'* o in *à i*³⁵. Poiché aveva cambiato idea sulla norma, il Ruscelli cercò di usarla meno frequentemente per evitare così attacchi dall'avversario con cui era in polemica³⁶.

4. Il Boccaccio e la sua funzione per il miglioramento del volgare

L'omologazione alle norme linguistiche del testo, però, non era un fenomeno raro nel Cinquecento perché in teoria lo stile boccacciano, essendo il miglior modello della prosa volgare, doveva coincidere con le norme linguistiche e grammaticali.

Ma il Ruscelli non corresse ogni anomalia per dare una forma ideale al testo del suo *Decameron*. Non presentò sempre il Boccaccio come prosatore perfetto e irreprensibile, ma spesso osò indicare apertamente nelle note gli errori commessi dal Boccaccio. Si legga ad esempio, «*Il qual lui*, avvertilo per vitio proprio del Boccaccio da fuggirlo sempre» (R52: 29) e «*Tutti et tre*, usò sempre il Boccaccio et altri, più per capriccio che per ragione o per regola» (R52: 34). Esaminiamo qui tre casi in cui il curatore ci informa dell'imperfezione del modello della prosa volgare.

1) Ripresa della congiunzione subordinativa *che*

Al margine del testo del R52: 385 rr. 18-19 («rispose alla buona femina,

³⁵ «dauanti alli loro usci» > «à i» (Intr., 39); «Alli quali noi medesimi» > «À i» (I 1, 4); «à li parenti della moglie» > «a' parenti» (I 1, 53); «alli tre popoli» > «à i tre popoli» (I 3, 16). In Intr., 55 e in I 1, 83, *alli* si legge su tutte le tre edizioni del Ruscelli.

³⁶ In tutti i casi di cui abbiamo discusso in questo capitolo, tranne quello che riguarda *aiutare*, *aitare* e *atare*, le forme adottate dal Ruscelli sul testo di R52 coincidono con quelle che si riscontrano nell'edizione critica di Vittore Branca basata sull'unico autografo esistente del Boccaccio, il codice Hamilton 90. Questa è una delle prove che dimostrano quanto solida e certa era la conoscenza linguistica del viterbese.

che se Madonna Iancofiore l'amaua che ella n'era ben cambiata, perciò che...»)»³⁷, il Ruscelli chiosò:

Queste *che* così soverchiamente et malamente replicate si truovan in tutti i Boccacci così a penna come stampati. Et io non ho voluto in modo alcuno levarle, ma bene avvertirne i lettori perché conoscano che ciascuno huomo può dare alle volte i fallo (*sic*), et ancora perché così vengano a raffinare il giudicio et la perfetion dell'intendimento.

Il Ruscelli, pur considerando la ripetizione di *che* errore grammaticale, non la eliminò dal testo³⁸ e ne approfittò per spiegare ai lettori come usare il *Decameron* per imparare bene il volgare.

2) *Gliele* indeclinabile

Gliele indeclinabile del fiorentino antico fu approvato dapprima dal Bembo (*Prose* III, XXII), secondo il quale era l'unica forma corretta in prosa, e poi da molti grammatici del Cinquecento³⁹. Ma il Ruscelli, nelle *Annotationi* della seconda giornata (R52: 120), mostrò la sua disapprovazione:

DIRGLIELE. Certamente io non so imaginare da che regola o ragion mosso il Boccaccio usasse così spesso in ogni suo componimento questo modo di dire. Cosa chiara è che i pronomi *quello, quella, quelli, quelle*, o vogliamo *esso, essa, essi, esse*, quando si pospongono a qualche verbo o altro pronome et si compongon con esso, restano nelle ultime lettere di detto pronome, come *gli mostrò la cassa et donogliela*, cioè *gli donò quella* o *essa*; *gli portò le lettere et lasciogliele*; *gli promisi i libri et portoglieli*; *gli menò il figliuolo et gli lo diede*, et ogni altro tale. Ma come ho detto, il Boccaccio usò quasi sempre di finire in *e* tutti i detti pronomi così affissi, tanto nel maschio come nella femina, et tanto nell'uno come nell'altro numero. Il che certo, in quanto a me et a quante persone intendenti con le quali ne ho conferito da molto tempo, non si può dire che egli habbia fatto se non o per capriccio o per poco pienamente considerar la

³⁷ Cfr. *Dec.*: VIII 10, 11.

³⁸ R52: 97 rr. 37-42 «Hora auuenne, che eßendo il Re di Francia et [...], che la donna del figliuolo del Re gli pose gli occhi addosso» (II 8, 7); 107 rr. 15-16 «egli credeua certamente, che se egli diece anni, ò sempre mai, fuori di casa dimorasse, che ella mai à così fatte nouelle intenderebbe» (II 9, 10); 364 rr. 1-3 «Ma ben ui priego, che quando il uostro disiderio haurete, [...] che ui ricordi di me, et d'attenermi la promessa» (VIII 7, 62).

³⁹ Cfr. Rohlfs (1968: §467).

cosa, o per seguire le bocche volgari che a quei tempi deveau così dire, o (che più direi) forse che egli non così scrisse, ma le mani altrui l'habbian poscia così ridotto.

Non eliminò, però, *gliele* invariabile dal suo *Decameron*⁴⁰, anche se lo considerava non conforme all'ideale del volgare.

3) *Per* + articolo determinativo maschile e singolare: *per lo* e *per il*

Nel fiorentino antico le due forme dell'articolo determinativo maschile e singolare erano usate a seconda della fonetica della frase. Veniva originariamente usata *il* soltanto dopo finale vocalica e davanti a consonante semplice, mentre l'uso di *lo* non era determinato da nessuna condizione⁴¹. Dopo la preposizione *per*, quindi, doveva esserci *lo*⁴² e infatti il Bembo, nelle *Prose* III IX, approvò *per lo* rifiutando *per il*. Tuttavia, questa regola non era sempre rispettata con rigore e alcuni autori fiorentini continuavano a usare *per il*⁴³. E il Ruscelli, sull'espressione «p(er) lo giardino» in R52: 220 rr. 32-33, commentò così nelle *Annotazioni* della quarta giornata (R52: 223):

PER LO. Chiarissima cosa è che il Petrarca e 'l Boccaccio, Dante et tutti gli scrittori toscani antichi, con la preposizione *per* havendo a seguire articolo del genere de' maschi, dissero sempre *per lo* nel primo numero et *per li* nel secondo. Né mai dissero *per il*, né *per i*. Ma perché questa loro osservatione non si riconosce fatta da essi per alcuna legge regolata o ragione, ma solo o per uso della lor propria lingua in quei tempi o per capriccio, sono stati poscia (et principalmente in questa età nostra, piena di dottissimi et giudiciosissimi spiriti) alcuni, i quali conoscendo quanto sia duro, mal sonante et sforzato il dir *per lo* con ogni nome de' maschi, hanno eletto di dir *per il* et principalmente con quelle voci che cominciano da *lo* o *luo* come *per il loro amore*, *per il luogo suo*, et certo è con più giudicio et con miglior suono che dire *per lo loro* et *per lo*

⁴⁰ Ad es., R52: 40 r. 2 «p(er) far piu bella bandiera, gialla glie le pose in sul nero» (I 6, 10); 46 r. 21-22 «se fosse chi addosso ò indosso gliele ponesse, uno asino ne porterebe troppo piu, che alcuna di loro» (I 10, 5); 110 r. 41 «portò certi falconi pellegrini al Soldano, et presentogliele» (II 9, 44); 114 r. 3 «raddomandagliele, et egli doue ella uoglia, gliele concede» (II 10, 1).

⁴¹ Cfr. Rohlfs (1968: §414).

⁴² Cfr. Manni (2003: 404).

⁴³ Migliorini (1960: VIII 16).

luogo. Et non solo con queste ma con molte altre, piace a molti dotti dir più tosto *per il* che *per lo*. Perciò che a questi tempi et alle nostre orecchie il dir *per lo principe* et *per lo papa* et *per lo cardinale* ha veramente dell'abruzzese et se gli antichi disser sempre *per lo* et non mai *per il*, dissero ancor molte cose i latini et romani avanti a Cicerone et Cesare, che essi poscia con giudizio mutarono et addolcirono. Laonde io crederei che in questo fosse da seguire il signor Alessandro Piccolomini, il signor Claudio Tolomei et quegli altri dotti d'hoggi, che in certi luoghi usano *per il* et non *per lo*, conoscendo il mondo che essi lo fanno non per inavvertenza et per non saper quel che dicessero gli antichi ma per giudizio.

Il Ruscelli, pur conoscendo l'uso del Boccaccio e di altri scrittori del Trecento, propose di introdurre *per il* soprattutto quando concordava meglio con il suono del sostantivo che lo seguiva⁴⁴. All'interno di R52, però, adottò sempre *per lo*⁴⁵ e non osò mai cambiarlo in *per il*.

Come abbiamo osservato in questo capitolo, il Ruscelli trova istruttivo sia informare i lettori su quali siano gli errori commessi dal Boccaccio che mostrare loro le discordanze fra la norma e il testo. Si legga nella dedicatoria *Ai lettori* di R52:

Se in alcune cose dico contra il Boccaccio, so che agli intendenti et discreti non parrà se non pienamente ben fatto, perché lo scoprire alcune poche inavvertenze in una persona così chiara non è altro che un raffinare et indurre a perfezione i giudicii degli studiosi. Et anco il Bembo fa fede che il Boccaccio in alcune cose potea essere più avvertito. Et come avvertisco le non buone, così fo ancor le buone et le perfette.

Queste sue parole suggeriscono che all'epoca criticare il Boccaccio era una

⁴⁴ Il Ruscelli riprende l'argomento in *Com.*: 516.

⁴⁵ R52: 8 r. 15 «per lo loro senno» (Proemio, 7); 11 rr. 32-33 «per loquale» (Intr., 9); 12 r. 15 «per lo comunicare» (Intr., 14); 14 r. 13 «per lo difetto» (Intr., 30); 20 rr. 40-41 «per loquale» (Intr., 98); 21 r. 16 «per lo fresco» (Intr., 102); 24 r. 43 «per lo mestier nostro» (I 1, 26); 29 r. 3 «per lo corpo» (I 1, 82); 34 r. 3 «per lo suo ualore» (I 3, 11); 35 r. 17 «per lo suo senno» (I 4, 3); 35 r. 40 «per lo dormitorio» (I 4, 8); 36 r. 43 «per loquale» (I 4, 19); 38 rr. 18-19 «per lo conuito reale» (I 5, 10); 42 r. 14 «per lo desinare» (I 7, 15); 48 r. 26 «per lo fresco» (I concl., 8); 48 r. 27 «per lo fresco leuatici» (I concl., 9); 48 r. 32 «per lo esser tardi» (I concl., 10); 49 r. 14 «Perloqual comandamento» (I concl., 17).

sorta di tabù. Il Ruscelli sostenne che un autore, liberandosi dall'obbedienza cieca alle lezioni bembiane, dovesse impegnarsi a raffinare il proprio gusto e giudizio per sapere analizzare con spirito critico la lingua del Boccaccio.

Conclusione

Nel *Decameron* curato dal Ruscelli si può osservare uno sguardo critico verso il modello della prosa volgare e le norme linguistiche e grammaticali basate su di esso. Ciò non significa ovviamente che il Ruscelli abbia tentato di proporre una soluzione alternativa alla teoria bembiana, anzi potrebbe essere stata solo una reazione contro la rigidità causata dall'imitazione troppo rigorosa del Boccaccio. Inoltre, il suo metodo particolare per la revisione del testo era ancora molto lontano dal metodo impiegato nella filologia moderna, alla cui nascita assistiamo circa venti anni dopo a Firenze grazie al lavoro del Borghini. Quello del Ruscelli, probabilmente, non era più di un tentativo sperimentale ed era un'idea nata dalla competizione con i curatori rivali o da altri motivi nati all'interno del mondo della tipografia dell'epoca. Tuttavia, è significativo il lavoro del Ruscelli che comprese la necessità di andare oltre l'accettazione passiva del canone e di esaminare con spirito critico la lingua del Boccaccio, con l'obiettivo di migliorare la lingua volgare. Ritengo quindi che la sua edizione del *Decameron* andrebbe vista come una tappa importante nella storia della lingua e filologia italiana.

Edizioni del *Decameron* (e gli esemplari usati)

- DF *Decamerone*, Niccolò Delfino (a cura di), Venezia, Gregorio de Gregori, maggio 1516 (Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma, 69. 6. F. 8).
- DS *Decamerone*, Venezia, Giovannantonio e fratelli da Sabbio (per Niccolò d'Aristotele), febbraio 1526 (Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma, 69. 6. I. 36).
- G16 *Decamerone ... con tre novelle aggiunte*, Firenze, Filippo Giunti, 29 luglio 1516 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 6943).
- G27 *Decamerone*, Firenze, Filippo Giunti, 14 aprile 1527 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, E. 6. 5. 59).

- G29 *Decamerone*, Firenze, eredi di Filippo Giunti, 1529 (Biblioteca Universitaria di Bologna, A. IV. Y. IV. 21).
- G42 *Decamerone*, Firenze, Stamperia de' Giunti (Giovanni Segà), novembre 1542 (Bibliothèque Nationale de France, Y2-429).
- GL *Decamerone*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1546 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 2. 8. 1. 39).
- R52 *Decamerone*, Girolamo Ruscelli (a cura di), Venezia, Vincenzo Valgriso, 1552 (Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, 500. ROSSA. SUP. COL-2. 3.—3; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 2. 8. 1. 41).
- R54 *Decamerone*, Girolamo Ruscelli (a cura di), Venezia, Vincenzo Valgriso, 1554, 2° ed. (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiano 3. 1. 28).
- R57 *Decamerone*, Girolamo Ruscelli (a cura di), Venezia, Vincenzo Valgriso e Baldessar Costantino, 1557, 3° ed. (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiano 3. 1. 29).

Testi

Acarisio Alberto

Voc. Vocabolario, grammatica e ortografia della lingua volgare, ris. anas. dell'edizione di Cento, 1543, a cura di P. Trovato, Ferrara, Arnaldo Forni Editore, 1987.

Alunno Francesco

Ric. Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio, Venezia, Casa de' figliuoli di Aldo, 1551, 2° ed.

Bembo Pietro

Prose Prose della volgar lingua, in P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966, 2° ed., 71-125.

Boccaccio Giovanni

Dec. Decameron, edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a cura di V. Branca, Firenze, l'Accademia della Crusca, 1976.

Ruscelli Girolamo

Com. De' commentarii della lingua italiana, Venezia, Damian Zenaro, 1581.

T. D. Tre discorsi di Girolamo Ruscelli, à m. Lodovico Dolce, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1553.

Catalogo

ST Commedia, Canzoniere/Trionfi, Decameron: short-title 1465-1600 delle edizioni italiane, a cura di M. Santoro, M. C. Marino e M. Pacioni, in M. Santoro (a cura di), *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle 'tre corone'*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006, 99-135.

Riferimenti bibliografici

Bologna C.

1986 *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana*, vol. VI, Torino, Einaudi, 445-928.

Branca V.

1939 *Linee di una storia della critica al "Decameron" con bibliografia boccaccesa completamente aggiornata*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società Anonima Dante Alighieri.

1991 *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura.

Gizzi C.

2003 *Girolamo Ruscelli editore del "Decameron": polemiche editoriali e linguistiche*, in «Studi su Boccaccio», XXXI, 327-348.

2005 *Per l'edizione dei "Commentarii della lingua italiana" di Girolamo Ruscelli*, in «Studi di grammatica italiana», XXIV, 43-77.

Madricardo S.

1986 *Per la tradizione a stampa del "Decameron" (1516-1527)*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Venezia, relatore G. Belloni.

Manni P.

1979 *Tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in «Studi di grammatica italiana», VIII, 115-171.

2003 *Storia della lingua italiana. Il Trecento toscano*, Bologna, il Mulino.

Migliorini B.

1960 *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni (si cita, per capitolo e paragrafo, dall'ed. 2007 con introduzione di G. Ghinassi, Milano, Bompiani).

Petrucci A.

1988 *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II, Torino, Einaudi, 1193-1292.

Procaccioli P.

2017 *Ruscelli, Girolamo*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, LXXXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.

Richardson B.

1990 *Editing the "Decameron" in the sixteenth century*, in «Italian Studies», XLV, 1990, 13-31.

1996 *Print culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.

Rohlf G.

1968 *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, Traduzione di T. Franceschi, Torino, Einaudi (si cita per paragrafo).

Serianni L.

1988 *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria: suoni, forme, costrutti*, Torino, UTET.

Trovato P.

1991 *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino.

1994 *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Bologna, il Mulino.

深草真由子 (Fukakusa M.)

2006 「『デカメロン』のテキストとベンボ—俗語散文の模範となった「ボッカッチョ」とは—」『イタリア学会誌』, LVI, 144-166 (“*Decameron*”: *un punctum dolens nella tesi del Bembo, analisi delle varianti tra le citazioni delle Prose e i due testi del “Decameron”*), in «Studi Italici», LVI, 144-166).

UN'ANALISI DEI CARATTERI E DELLA FINALITÀ NARRATIVA DEL SOGNO DEL *CORBACCIO*¹

MAMI TANAKA

Introduzione

In questo articolo si esamina il *Corbaccio*², opera in prosa di Giovanni Boccaccio (1313-1375) della seconda metà della sua attività produttiva. Nell'opera il protagonista-narratore racconta in prima persona che, beffato da una vedova di cui si era innamorato, incontra il defunto marito di lei, da cui viene rimproverato di aver peccato d'amore mondano, nel sogno che costituisce l'allegoria dell'uscita da tale amore. Il racconto si conclude quando il narratore, risvegliato dal sonno, dichiara di essere rinsavito.

Dal XIX alla metà del XX secolo, la storia era intesa come una mera confessione della frustrazione amorosa e della vendetta dello scrittore stesso, cioè autobiograficamente³, mentre questa concezione romantica è oggi ampiamente superata: a partire dalla fine del XX secolo, gli studiosi hanno assunto due diversi atteggiamenti principali nell'interpretazione dell'opera,

¹ Questo articolo è la traduzione italiana con alcune modifiche di un altro articolo omonimo, già pubblicato in giapponese, in «Studi Italici», vol. LXXI, 2021, pp. 29-50.

² La controversia sulla datazione dell'opera non è ancora risolta, ma il consenso generale è per i primi anni '60 del XIV secolo: Padoan (1963) la colloca dopo il 1365, ma in seguito «intorno al 1365, forse un anno o due prima» (Padoan 1978: 224), accettando la datazione di Marti (1976) che la colloca agli anni successivi al 1363. Castiglia (2011) sottolinea le somiglianze con la *Consolatoria a Pino de' Rossi* del 1361 e suggerisce che potrebbe essere stata scritta contemporaneamente a questa lettera.

³ Per es. G. Maffei (1853: 149): «Verso l'anno quarantesimo della sua vita egli vergò un'altra prosa, cui diede il titolo di *Corbaccio* o di *Labirinto d'Amore*, e che gli venne dettata dalla brama di vendicarsi di una vedova scaltrita che lo avea lusingato [...] Il Boccaccio non poté soffrire tanta insolenza, e dato di piglio alla penna scrisse la più pungente invettiva che abbia la volgare favella, contro quella vedova e contro tutto il bel sesso, di cui fu tante volte difensore».

facendo riferimento a citazioni e adattamenti da opere classiche e medievali precedenti⁴.

Una, che è la corrente principale, è quella di interpretare l'opera come espressione dell'impegno di Boccaccio negli ultimi anni di vita verso gli studi umanistici e della svolta morale che si verificò nella sua carriera erudita e clericale⁵. I sostenitori di questa tesi leggono qui una disfatta (anche se il dibattito se sia sincera o no rimane irrisolto) della posizione espressa nel *Decameron*, soprattutto attraverso la tradizionale satira misogina della tradizione classica e post-medievale. D'altra parte, alcuni studiosi, come R. Hollander, vedono l'intera opera come una sorta di scherzo letterario, una satira paradossale⁶. La loro opinione generale è che l'ironia sia verso uomini che, attraverso una serie di affermazioni di disprezzo e ostilità che sembrano andare oltre il limite sia di quantità che di qualità, criticano le donne senza alcun riguardo per la propria colpevolezza. Ciò ha evidenziato la possibilità di un'inversione in cui la parte che si suppone stia facendo satira sull'altra sia il bersaglio della satira.

In particolare, nel primo contesto, l'ambientazione onirico-spaziale del *Corbaccio*, distesa dalla foresta desolata / valle del peccato alle vette della salvezza, definita da Marti «una sorta di *Divina Commedia* in piccolo, per un analogo itinerario verso la salvezza dell'anima ed escatologiche finalità»⁷, è stata osservata confrontandola con quella dantesca, tenendo conto della sua funzione didattico-religiosa. In molti casi, il sogno che costituisce la maggior parte del *Corbaccio* è stato spiegato come un'ambientazione per

⁴ Per quanto riguarda le critiche contro le donne e l'amore, in particolare, è stato notato che Boccaccio si basava molto sulla *Satura VI* di Giovenale e sul *De amore* di Andrea Cappellano (Branca 1975; Castiglia 2011, ecc.). Altri vedono come modello anche i *Remedia amoris* di Ovidio (per es. Hollander 1988). È stato anche suggerito che l'ambientazione del sogno sia analoga a quella della *Divina Commedia* di Dante, come si dirà più avanti.

⁵ Per es. Marti (1976); Bruni (1990); Surdich (2008); Castiglia (2011).

⁶ Cfr. Hollander (1988: 42): «[...] the *Corbaccio* is not a "serious" satire, but one which turns back on itself, revealing its misogynous major characters to be male hysterics, latter-day haters of womankind because of their own weaknesses and failings». Si vedano anche Barricelli (1975); Psaki (2010).

⁷ Marti (1976).

consentire l'espressione allegorica dantesca.

D'altra parte, le visioni e i sogni (visioni durante il sonno) sono stati spesso utilizzati nella letteratura medievale e in contesti religiosi come mezzo per accedere a verità che non possono essere raggiunte nella realtà, talvolta con l'allegoria. Se parliamo del sogno nel *Corbaccio*, è necessario non solo sottolineare che si tratta di un'imitazione di Dante, ma anche tenere conto della tradizione più ampia del sogno, e considerare come la cornice del 'sogno' stesso funziona in questa opera. Boccaccio ha fatto riferimento ai sogni molte volte al di fuori di quest'opera, e spesso li ha incorporati nelle sue opere. È quindi possibile anche tentare di interpretare quello del *Corbaccio* confrontandolo con gli altri suoi scritti: ne è un tentativo il presente articolo.

1. Il quadro onirico del *Corbaccio*: un sogno che dice la verità

Nell'esplorare le caratteristiche del sogno del *Corbaccio*, notiamo innanzitutto che questo sogno è accompagnato dalla presenza di una guida, una figura che dà insegnamenti al narratore. Si può notare una somiglianza con Virgilio e Beatrice nella *Divina Commedia* e con la donna guida nell'*Amorosa visione* dello stesso Boccaccio. Si può anche ricordare un episodio tratto dal libro VI del *De re publica* di Cicerone, noto come *Somnium Scipionis*. Macrobio, il commentatore di questo episodio, descrive la natura di questo sogno come segue:

hoc ergo quod Scipio vidisse se rettulit et tria illa quae sola probabilia sunt genera principalitatis amplectitur [...]. est enim oraculum quia Paulus et Africanus uterque parens, sancti gravesque ambo nec alieni a sacerdotio, quid illi eventurum esset denuntiaverunt. (*Commentarii in Somnium Scipionis*, I, 3, 12)⁸

⁸ Per il commento macrobiano cito dall'ed. Regali, inserita nella bibliografia, sia il testo latino che la traduzione italiana che riporto nelle note. «Orbene il sogno che Scipione narrò di aver fatto abbraccia quei tre tipi che sono gli unici a poter fornire dati attendibili [...]. Vi si trova l'oracolo, perché Emilio Paolo e l'Africano, entrambi genitori, tutti e due venerabili e autorevoli e onorati dal sacerdozio, rivelarono all'Emiliano quello che gli sarebbe accaduto».

Per quanto riguarda l'apparizione di una guida nel sogno, questo sogno viene descritto come un oracolo. In precedenza, Macrobio ci aveva fornito la classificazione del fenomeno dei sogni in cinque categorie: *somnium* (ὄνειρος), *visio* (ὄραμα), *oraculum* (χρηματισμός), *insomnium* (ἐνυπνιον) e *visum* (φάντασμα)⁹, in cui si riconosce la natura profetica e veritiera di oracolo.

⁹ «omnium quae videre sibi dormientes videntur quinque sunt principales et diversitates et nomina. aut enim est ὄνειρος secundum Graecos quod Latini somnium vocant, aut est ὄραμα quod visio recte appellatur, aut est χρηματισμός quod oraculum nuncupatur, aut est ἐνυπνιον quod insomnium dicitur, aut est φάντασμα quod Cicero, quotiens opus hoc nomine fuit, visum vocavit. [...] est enim ἐνυπνιον quotiens cura oppressi animi corporisve sive fortunae, qualis vigilantem fatigaverat, talem se ingerit dormienti [...] post somnium nullam sui utilitatem vel significationem relinquit. [...] φάντασμα vero, hoc est visum, cum inter vigiliam et adultam quietem in quadam, ut aiunt, prima somni nebula adhuc se vigilare aestimans, qui dormire vix coepit, aspiceret videtur irruentes in se vel passim vagantes formas a natura seu magnitudine seu specie discrepantes variasque tempestates rerum vel laetas vel turbulentas [...] his duobus modis ad nullam noscendi futuri opem receptis, tribus ceteris in ingenium divinationis instruimur. et est oraculum quidem cum in somnis parens vel alia sancta gravisve persona seu sacerdos vel etiam deus aperte eventurum quid aut non eventurum, faciendum vitandumve denuntiat. visio est autem cum id quis videt quod eodem modo quo apparuerat eveniet. [...] somnium proprie vocatur quod tegit figuris et velat ambagibus non nisi interpretatione intellegendam significationem rei quae demonstratur, [...] (Tutto quello che ci sembra di vedere mentre dormiamo può essere suddiviso in cinque gruppi fondamentali, diversi per genere e nome. Può trattarsi, infatti, di ὄνειρος, come dicono i Greci e che i Romani chiamano 'sogno'; di ὄραμα che può essere ben tradotto con «visione»; di χρηματισμός, cioè «oracolo»; di ἐνυπνιον vale a dire «nel sogno»; di φάντασμα che Cicerone, ogni qual volta si trovò ad adoperare questo vocabolo, tradusse con «apparizione». [...] L'ἐνυπνιον, infatti, ha luogo ogni qual volta noi proviamo, dormendo, gli stessi affanni di spirito e di corpo o anche di condizione sociale che ci angustiavano da svegli. [...] Lo stato di φάντασμα, cioè di «apparizione», si verifica poi quando ci troviamo tra la veglia e il sonno pieno, in una cosiddetta prima nube di torpore e, pensando di essere svegli mentre invece abbiamo cominciato da poco a dormire, ci sembra di vedere immagini che ci assalgono o che vagano da una parte all'altra, differenti da creature naturali per grandezza e forma, e varie situazioni ora piacevoli, ora burrascose. [...] Questi due tipi di sogno non servono a far conoscere il futuro, mentre gli altri tre ci forniscono il potere divinatorio. L'oracolo si verifica proprio quando nel sonno un genitore o un altro personaggio venerabile e importante come un sacerdote o anche un dio rivela esplicitamente che qualcosa accadrà o non accadrà, si dovrà fare o non fare. La visione consiste poi nel vedere una cosa che accadrà nell'identico modo in cui la si è vista. [...] Si chiama propriamente sogno ciò che copre con figure e vela con enigmi il significato, incomprendibile se non viene interpretato, di quello che mostra)» (*Commentarii*, I, 3, 2-10).

his duobus modis ad nullam noscendi futuri opem receptis, tribus ceteris in ingenium divinationis instruimur. et est oraculum quidem cum in somnis parens vel alia sancta gravisve persona seu sacerdos vel etiam deus aperte eventurum quid aut non eventurum, faciendum vitandumve denuntiat. (*Commentarii*, I, 3, 8)¹⁰

Nelle sue *Genealogie deorum gentilium*, Boccaccio fa riferimento proprio a questo commento di Macrobio e lo riassume classificando i sogni in cinque categorie¹¹. Si può notare che Boccaccio, come Macrobio, intendeva questo tipo di sogno come un presagio profetico.

Quinta et ultima somniorum species *oraculum* veteres vocavere, quod Macrobius esse vult, dum sopiti parentes maioresque nostros, gravem hominem aut pontificem, seu ipsum deum. aliqua dicentem seu premonentem nos cernimus, ut in somnis Ioseph ab angelo premonitus est, ut acciperet puerum et matrem eius et cum eis secederet in Egyptum. (*Genealogie*, I, XXXI, 14)¹²

¹⁰ Per la traduzione rimando alla precedente nota.

¹¹ Cito sia il testo latino che la traduzione italiana delle *Genealogie*, secondo l'ed. Zaccaria da *Tutte le opere* mondadoriane. «Nunc autem de assistentibus videamus, que somnia sunt multiplicium specierum, ex quibus quinque tantum super *Somnio Scipionis* ostendit Macrobius. Harum prima vocatur *phantasma*, que numquam se mortalibus miscet nisi lente, dum se incipit somnus immictere, existimantibus nobis adhuc vigilare, affertque hec horribiles visu formas, et ut plurimum a natura specie et magnitudine discrepantes [...]. Secunda *insomnium* nuncupatur a premeditatione causatum [...]. Verum quoniam ex affectione procedunt, una cum somno in auras evanescent [...]. *Somnium* species tertia appellatur, per quod placet Macrobio certa somnari, sed sub velamine [...]. Quarta vero species *visio* nominatur, nullas pre se ferens ambages, quin imo quod futurum est liquida patefactione demonstrat [...]. (Ora poi parliamo di quelli che servono il Sonno, che sono i sogni di molte specie. E di queste specie Macrobio ne mostra solo cinque nel *Somnium Scipionis*. Di esse la prima specie si chiama *fantasma*, che mai si unisce agli uomini, se non lentamente, quando il sonno ci comincia a prendere e noi crediamo di essere ancora svegli. Questo tipo di sonno porta figure orribili a vedersi, e diverse il più delle volte dalla natura, per specie e grandezza [...]. La seconda specie si chiama *insomnium*, cioè visione provocata da antiveggenza [...]. Ma poiché queste visioni procedono da una condizione affettiva, insieme col sonno svaniscono nell'aria [...]. La terza specie si dice *sogno*. Macrobio ritiene che si sognino cose vere, ma sotto un velo [...]. La quarta specie si chiama *visione*. Essa non porta davanti a sé alcun dubbio, anzi dimostra come chiara manifestazione il futuro [...])» (*Genealogie.*, I, XXXI, 6-13).

¹² «La quinta ed ultima specie di sogni gli antichi chiamarono oracolo. Macrobio dice che si ha quando nel sonno vediamo i nostri genitori o antenati, un uomo importante o un pontefice o lo stesso dio, che parla o ammonisce: come nel sonno Giuseppe fu preavvisato dall' angelo di prendere il bambino e la sua madre e ritirarsi con loro in Egitto».

Anche lui denomina *oraculum*, cioè ‘oracolo’, il sogno dove compare una figura che dà consigli al sognatore, e, come Macrobio, ne afferma la natura profetica e la veridicità.

Se consideriamo il sogno del *Corbaccio* secondo questa classificazione, la struttura in cui lo spirito-guida interagisce con il narratore rientra in questo genere di oracolo. La sua comparsa come messaggero della Vergine e di Gesù gli conferisce uno status prima facie autorevole e divino¹³. Con questa impostazione, il lettore capisce che si tratta di un sogno profetico. E il consiglio ripetuto di allontanarsi dalle relazioni d’amore mondano e di ritrovare la libertà dell’anima assume l’aspetto di una rivelazione, messaggio divino.

Rivolgiamo ora la nostra attenzione alla scena del risveglio dal sogno. Si nota che quando il narratore si sveglia e si alza, il sole è già sorto sulla terra.

Risvegliato adunque [...] sopra le vedute cose cominciai a pensare; e, mentre meco ad una ad una ripetendo l’andava et essaminando se possibile fosse così essere il vero, come mi pareva avere udito, assai ne credetti verissime; come che poi quelle, che per me allora conoscere non potei, da altrui poi informatomene, essere non meno vere <che> l’altre trovai. [...] E, veggendo già il sole essere levato sopra la terra, levatomi, agli amici, coi quali nelle mie afflizioni consolare mi soleva, andatomene, ogni cosa veduta e udita per ordine raccontai. (*Corb.*, §409. Le sottolineature ai testi citati sono tutte mie.)

Come sottolinea Ura (1994: 181-269) a proposito delle opere dantesche, il sognare la mattina presto era un’ambientazione circostanziale comune nella letteratura fin dall’antichità e funzionava come significante per evocare un sogno premonitore. Questa impostazione indiziaria si ritrova anche nelle opere precedenti di Boccaccio. All’inizio dell’*Elegia di madonna Fiammetta*¹⁴, egli

¹³ «La qual cosa essendo a’ suoi divini occhi manifesta e veggendoti in questa valle, oltre al modo usato, smarrito e impedito, in tanto che tu eri a te medesimo uscito di mente, sì come Essa benignissima fa sovente nelle bisogne de’ suoi divoti, che, senza priego aspettare, da se medesima si muove a sovvenire dello opportuno aiuto al bisogno, veggendo il pericolo al qual tu eri, senza tua domanda aspettare, per te al Figliuolo domandò grazia e impetrò la salute tua; alla quale per suo messo mi fu comandato che io venissi». (*Corb.*, §72)

¹⁴ La data di stesura non è ancora stabilita, ma è opinione comune degli studiosi che si tratti della prima metà degli anni ‘40 del XIV secolo. Branca (1977: 67) stima la datazione al 1343-44, accettata poi anche da Delcorno (1994: 3).

racconta come la protagonista Fiammetta faccia un sogno che preannuncia la sua successiva disgrazia, come segue:

Ma l'iddii, a me favorevoli ancora e a' miei fatti di me più solleciti, sentendo le occulte insidie di costei[la Fortuna], vollero, se io prendere l'avessi sapute, armi porgere al petto mio, acciò che disarmata non venissi alla battaglia, nella quale io dovea cadere; e con aperta visione ne' miei sonni, la notte precedente al giorno il quale a' miei danni dovea dare principio, mi chiarirono le future cose in cotale guisa. (*Elegia*, I 2)

Si afferma che quello che Fiammetta ha visto è un sogno premonitore inviato dagli dei per prepararla alle malizie della Fortuna¹⁵. Vede in sogno infatti che, sdraiata sull'erba in una giornata di sole, viene morsa sotto il seno sinistro da un serpente, che quasi la uccide, e si sveglia nel modo seguente:

E già l'ora di quella venuta parendomi, offesa ancora dalla paura del tempo avverso, sì fu grave la doglia del cuore quella aspettante, che tutto il corpo dormente riscosse, e rompe il forte sonno. [...] Io adunque, escitata, alzai il sonnacchioso capo, e per picciolo buco vidi entrare nella mia camera il nuovo sole [...]. (*Elegia*, I 3)

Fiammetta si sveglia proprio quando il mattino arriva. E la situazione è qui mostrata come connessa al fatto che il sogno era un sogno premonitore. Questa scena riesce anche a sottolineare la follia di Fiammetta nel trascurare l'evidenza che il sogno era vero, poiché il lettore è già informato che questo sogno era un sogno premonitore. Così il 'sogno del mattino' era già utilizzato efficacemente da Boccaccio da giovane nella sua opera. Sia che Boccaccio abbia seguito consapevolmente i suoi predecessori, sia che questa impostazione fosse comunemente intesa all'epoca, anche lui potrebbe aver associato il 'sogno del mattino' a un sogno premonitore.

¹⁵ Il sogno mostra allegoricamente il tragico destino di Fiammetta, che si innamora di un bellissimo giovane, Pamfilo, nonostante sia già sposata, e la cui felicità è di breve durata, per poi soffrire a lungo a causa dell'infedeltà dell'amante. A proposito della funzione di prefigurazione di questo sogno e della sua interpretazione Hyuga (2000) osserva la particolarità dell'opera di Boccaccio rispetto alle tradizioni precedenti.

Tornando al *Corbaccio*, vediamo che il testo non fornisce al lettore alcun modo per sapere quanto tempo il narratore abbia trascorso a rimuginare sugli eventi del sogno, dopo il risveglio. Pertanto, non si può dire, ovviamente, che la descrizione sopraccitata indichi con precisione che l'ora del sogno è il mattino presto. Tuttavia, è molto probabile che un lettore nell'ambiente vicino a Boccaccio intuisca qui indizi di un 'sogno mattutino', quindi premonitore.

A proposito di questo risveglio, vale la pena di citare le analogie con un sogno della *Divina Commedia*. Al termine del dialogo con lo spirito, il narratore del *Corbaccio* vede l'alba in sogno¹⁶. Poi, guidato dalla luce dell'est, raggiunge la cima di un'alta montagna e si solleva per essere sfuggito ai suoi peccati, quando «esso [lo spirito guida] e 'l mio sonno ad una ora si partiro»¹⁷. Nel frattempo, nella *Divina Commedia*, *Purg.* IX, Dante sogna «nel l'ora che comincia i tristi lai / la rondinella presso a la mattina»¹⁸. Il sole era già sorto quando si svegliò terrorizzato, portato da un'aquila in alto nel cielo verso la sfera di fuoco. Lì viene informato da Virgilio che Lucia, apparsa prima dell'alba, l'aveva portato fino all'ingresso del Purgatorio. Era partita nello stesso momento in cui Dante si svegliò¹⁹. Mentre la separazione tra lo spirito e il narratore nel *Corbaccio* avviene in sogno, la partenza di Lucia nella *Divina Commedia* avviene al di fuori del sogno, ma entrambe al sorgere del sole, quando colui o colei che conduce il sognatore verso l'alto scompare con il sonno. È naturale che il lettore del *Corbaccio* pensi a questa

¹⁶ « – [...] Ma, s'io non erro, l'ora della tua diliberazione s'avvicina; e perciò diriza gli occhi verso oriente e riguarda alla nuova luce che pare levarsi; la qual se ciò fosse che io avviso, qui non arebbono luogo parole, anzi sarebbe da dipartirsi –.

Mentre lo spirito queste ultime parole dicea, a me, che ottimamente il suo desiderio ricolto avea, parve levare la testa verso levante e parvemi vedere surgere a poco a poco di sopra alle montagne uno lume, non altrimenti che, avanti la venuta del sole, si lieva nello oriente l'aurora. Il quale, poi che in grandissima quantità il cielo ebbe imbiancato, subitamente divenne grandissimo» (*Corb.*, §§398-399).

¹⁷ *Corb.*, §408.

¹⁸ *Purg.*, IX 13-14.

¹⁹ «poi ella e 'l sonno ad una se n'andarò» (*Purg.*, IX 63).

scena della *Divina Commedia*²⁰. È impossibile credere che si suggerisca che si tratti di un 'sogno mattutino' premonitore?

Così, il sogno del *Corbaccio* può essere interpretato come un 'sogno premonitore', sulla base delle convenzioni ideologiche e letterarie precedenti, per almeno due aspetti: assume la forma di un 'oracolo' ed evoca un 'sogno mattutino'. D'altra parte, però, in questo sogno ci sono anche particolarità che sono in contrasto con la dichiarazione di veridicità e profezia del sogno. La prima è la peculiarità del carattere della guida. La seconda è che si tratta di un sogno che ha origine in un disagio psicologico, che, secondo Macrobio, è un *insomnium*, cioè un sogno che ritorna in nulla con il risveglio.

2. I sogni come guida per l'azione

Di queste due particolarità, la seconda sarà esaminata per prima. All'inizio del *Corbaccio*, i cambiamenti nei pensieri e nello stato mentale che il narratore soffre prima di dormire sono dettagliati come segue:

[...] ritrovandomi solo nella mia camera, la quale è veramente sola testimonia delle mie lagrime, de' sospiri e de' ramarrichii [...] giudicai che [...] io fossi fieramente trattato male da colei [...]. [...] da sdegno sospinto dopo molti sospiri e ramarrichii amaramente cominciai non a lagrimare solamente ma a piangere. [...] in tanto d'afflizione trascorsi, ora della mia bestialità dolendomi ora della crudeltà trascurata di colei, che, uno dolore sopra un altro col pensiero agiugnendo, estimai che molto meno dovesse essere grave la morte che cotal vita; e quella [...] cominciai a chiamare [...] meco imaginai di costringerla

²⁰ Somiglianze nelle descrizioni si notano anche in Natali (1992: 154, n. 1290) e Hollander (1998: 71). Parlando del passo della sveglia in *Purg.* IX 63, un commentatore cinquecentesco della *Divina Commedia*, Trifon Gabriele, menziona i passi nel *Somnium Scipionis*, nell'VIII dell'*Eneide* e nel XV delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove si parla dei sogni profetici: « POI ELLA E 'L SONNO AD UNA SE N'ANDARO: Cicerone dice questa stessa sententia nel fin del *Sonno di Scipione*, «Ille discessit et ego somno solutus sum»; e Virgilio nel VIII, «Nox Aeneam somnusque reliquit»; e il Petrarca nella canzone *Quand'el suave mio fido conforto*, «e doppo questo si part' ell' e 'l sonno», e Ovidio nel XV libro del *Metamorfosi*, «postea discedunt pariter somnusque deusque» (Gabriele 1993). Si riteneva così, almeno all'altezza del Cinquecento, che la scomparsa simultanea della figura comparsa in sogno e del sonno fosse una sorta di *topos*.

a trarmi del mondo. E già del modo avendo diliberato, mi sopravvenne un sudore freddo e una compassion di me stesso [...] ritornandomi alle lagrime e al primiero ramarrichio, tanto in esse multiplicai [...]. (*Corb.*, §6-8)

Lacrime, dolore, sospiri e pensieri si fissano sempre sull'amore perduto per «colei la quale io mattamente per mia singular donna eletta avea e la quale io assai più che la propria vita amava e oltre ad ogni altra onorava e reveriva»²¹. Il cuore del narratore è talmente consumato dal dolore che decide addirittura di suicidarsi. Fortunatamente, un pensiero «da celeste lume mandato»²² lo dissuade dal suicidarsi. Dopo una piacevole chiacchierata con gli amici, il narratore si addormenta e vaga in sogno in una valle desolata dove risuonano i lamenti dei «miseri [...] dal fallace amore inretiti»²³. In altre parole, anche se attraversata una momentanea consolazione, il narratore si ritrova, anche nel sogno, nella causa della sofferenza che lo tormentava da sveglio, cioè nella schiavitù dell'amore terreno.

Nelle *Genealogie deorum gentilium*, citate in precedenza, Boccaccio denomina *insomnium*²⁴ i sogni causati da una precedente preoccupazione e afferma che essi appaiono ed emergono come risultato di uno stato d'animo, e quindi scompaiono come il vento con il sonno²⁵. Se seguissimo letteralmente queste parole, la natura profetica e veritiera di questo sogno, che riguarda una preoccupazione del narratore sveglio, verrebbe negata. Nel sogno del *Corbaccio*, elementi che suggeriscono che si tratta di un sogno premonitore e circostanze apparentemente opposte coesistono in un unico ambiente onirico. Tuttavia, è anche verificabile che questa descrizione nelle *Genealogie* non è coerente. Come esempio di *insomnium*, Boccaccio si rifa allo stesso *Somnium Scipionis*, che dovrebbe essere un sogno premonitore.

²¹ *Corb.*, §6.

²² *Corb.*, §8.

²³ *Corb.*, §70.

²⁴ Si vedano la n. 8 per la descrizione macrobiana e la n. 10 per il testo boccacciano.

²⁵ «Verum quoniam ex affectione procedunt, una cum somno in auras evanescent». (*Genealogie*, I, XXXI, §11)

ut Tullius affirmare videtur in libro Reipublice dicens: «Fit enim sepe ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno, quale de Homero scribit Emnius, de quo videlicet sepiissime vigilans solebat cogitare et loqui» etc. (*Genealogie*, I, XXXI, §9)²⁶

Macrobio non considera l'*insomnium* come un elemento che il sogno di Scipione abbraccia. Mentre il suo predecessore non ha attribuito a questa tipologia di sogno un elemento profetico o di veridicità²⁷, l'*insomnium* raffigurato da Boccaccio può essere considerato come non necessariamente escludente la veridicità.

In effetti, va notato che ci sono esempi in cui Boccaccio introduce le preoccupazioni e le angosce del sognatore, raccontando un sogno veritiero. Vediamo la quinta novella della IV giornata del *Decameron*. Lisabetta, la protagonista, si innamora in Lorenzo, ma lui viene poi ucciso di nascosto dai fratelli di lei per evitare lo scandalo. Lisabetta, non sapendo nulla della morte dell'amante, piange e si rammarica tanto per il mancato ritorno di Lorenzo. E un giorno alla fine si addormenta piangendo e nel sonno le appare Lorenzo²⁸. Lui la informa della propria morte e del luogo in cui il suo corpo è stato sotterrato. Che questo sogno fosse veritiero è poi confermato dal fatto che Lisabetta trova il suo corpo proprio nel luogo indicato dal defunto. Questo sogno fornisce a Lisabetta un'informazione che non avrebbe potuto conoscere altrimenti. La donna dà credito a questo sogno non appena si sveglia (§14). Si affretta quindi ad andare a vedere se ciò che ha saputo nel sogno è vero (§15). Il suo atteggiamento non è solo quello di credere nel sogno, ma anche di collegare i fatti appresi dal sogno all'azione nella vita reale.

Qui il sogno, che corrisponde alla preoccupazione da sveglia per l'assenza di Lorenzo, viene descritto come una soluzione a tale preoccupazione. Il

²⁶ «come sembra affermare Tullio nel libro *De Republica* dicendo: "Accade spesso che i pensieri e i discorsi nostri producano qualcosa nel sonno: come di Omero scrive Ennio, sul quale naturalmente molto spesso, vegliando, soleva pensare e parlare" ecc».

²⁷ *Commentarii*, I, 3.5-6.

²⁸ «[...] avendo costei molto pianto Lorenzo che non tornava e essendosi alla fine piangendo adormentata, Lorenzo l'apparve nel sonno [...]» (*Dec.*, IV 5, §12).

sogno non è proposto esplicitamente come istruttivo del comportamento successivo della protagonista. Tuttavia, a Lisabetta viene mostrata la morte di Lorenzo e l'ubicazione del suo corpo, che le permette di ricongiungersi al suo amante dissotterrando il suo corpo e ponendo la sua testa al proprio fianco. Non sarebbe più stata sola. D'altra parte, il sogno nel *Corbaccio* è anche un faro per la soluzione fondamentale del problema in cui è caduto il narratore, cioè rompere le catene d'amore mondano che lo privano della libertà della mente. Nel sogno del *Corbaccio* si potrebbe anche vedere che, iniziando con la descrizione dell'angoscia del narratore, come nel sogno narrato nel *Decameron*, esso fornisce un percorso per la soluzione di tale angoscia²⁹.

Un sogno di questo tipo, in quanto soluzione a un problema, deve essere interpretato correttamente dal sognatore e applicato ad azioni reali. Nel *Decameron*, eloquente è Panfilo che racconterà la tragedia di Andriuola e Gabriotto, dopo la già citata novella di Lisabetta.

[...] molti a ciascun sogno tanta fede prestano quanta presterieno a quelle cose le quali vegghiando vedessero, e per li lor sogni stessi s'attristano e s'allegnano secondo che per quegli o temono o sperano; e in contrario son di quegli che niuno ne credono se non poi che nel premostrato pericolo caduti si veggono; de' quali né l'uno né l'altro commendo, per ciò che né sempre son veri né ogni volta falsi. [...] Per che giudico che nel virtuosamente vivere e operare di niuno contrario sogno a ciò si dee temere né per quello lasciare i buoni proponimenti: nelle cose perverse e malvage, quantunque i sogni a quelle paiano favorevoli e con seconde dimostrazioni chi gli vede confortano, niuno se ne vuol credere; e così nel contrario a tutti dar piena fede. (*Dec.*, IV 6, §§4-7)

²⁹ Dal modo in cui il sogno visto da Talano d'Imolese nella novella settima della IX giornata viene definito visione, non si può negare che già nel *Decameron* Boccaccio avesse in mente la sistematizzazione dei sogni presente nelle *Genealogie deorum gentilium*. Pampinea, la narratrice della novella di Talano, parla di questo sogno usando la parola sogno/sognare, ma in seguito i suoi compagni di narrazione affermano tutti uniformemente che questo sogno non era 'sogno' ma una 'visione'. Questo perché ciò che Talano ha visto in sogno corrispondeva perfettamente alla reale calamità che ha colpito sua moglie, un criterio identico a quello che si trova nelle *Genealogie* («Universalmente ciascuno della lieta compagnia disse quel che Talano veduto aveva dormendo non essere stato sogno ma visione, sì a punto, senza alcuna cosa mancarne, era avvenuto» *Dec.*, IX 8, §1).

Come ha scritto Marchese, «nella sua [di Panfilo] ottica, i sogni agiscono come esempi di comportamenti, interpretabili *in bono* o *in malo*, che hanno il potere di influenzare le azioni dei soggetti che li ricevono»³⁰. Il criterio per decidere se credere o meno a ciò che ci viene detto in sogno è in gran parte determinato dal giudizio di valore del ricevente su come influirà sul modo di vivere nel mondo reale³¹. L'atteggiamento secondo cui si dovrebbe decidere come accogliere un sogno in base a una valutazione ponderata del fatto che sia benefico o dannoso è presente anche nel *De casibus virorum illustrium*. In questo trattato latino, che si stima sia stato scritto all'incirca nello stesso periodo delle *Genealogie deorum gentilium* e verso la fine della carriera dell'autore³², egli cita opere classiche di Valerio, Cicerone e altri, nonché esempi di sogni profetici nella Bibbia, e poi così conclude su come trattare i sogni:

Infinita – ne per cuncta discurram – sunt tanta claritate monstrata, ut somnio clarior non fuerit eventus. [...] et ideo, si quando visis fides integra adhibenda sit, non tamen eisdem semper credendum est; sed, ut in ceteris, inter spernendum credendumque discretionem previa discernendum est, ut non negligamus quod ad salutem ostenditur, et e converso ab innocuis non turbemur. (*De casibus.*, II, XVIII 10-11)³³

Qui Boccaccio invita il sognatore a decidere se credere o meno, per quanto chiaro sembri il significato di ciò che gli viene mostrato dal sogno.

³⁰ Marchese (2004: 178).

³¹ Francesco Mannelli, copista trecentesco del codice cosiddetto *Ottimo*, annotando questa dichiarazione di Panfilo scrive in margine: «Nota ottima dottrina in essi sogni» (Cod. Laur. Plut. 42. 1, 73r). Cfr. la nota di Branca al passo.

³² Le *Genealogie* furono concepite intorno al 1350 e scritte intorno al 1360. La prima stesura del *De casibus*, invece, fu completata intorno al 1360 e, dopo alcune modifiche, fu presentata a Mainardo Cavalcanti nel 1373. Cfr. Intro., *Tutte le opere*, IX, pp. XV e ss.

³³ Cito sia il testo latino che la traduzione italiana del *De casibus*, secondo l'ed. Ricci-Zaccaria da *Tutte le opere* mondadoriane. «Infinite sono le visioni – per non trattenermi su tutte – così chiare che la realtà non fu più chiara del sogno. [...] e perciò, se talvolta a quelle visioni è da prestare fede completa, tuttavia non sempre a quelle medesime dobbiamo credere; ma, come in tutte le altre cose, tra il credere e il non credere per disprezzo è da vagliare prima con discernimento, per non trascurare ciò che ci viene mostrato per il nostro bene, e al contrario non ci facciamo turbare da cose innocue.»

Suggerisce di credere a ciò che aiuta il sognatore nella realtà.

Lo scrittore Boccaccio riconosceva l'esistenza dei sogni come guida per l'azione nella realtà e sosteneva che il destinatario di un sogno può creare il proprio futuro scegliendo di seguirlo. La questione di come i sogni debbano essere accolti è consapevolmente trattata anche nel *Corbaccio*. Verifichiamo come viene descritta la situazione dopo il risveglio del narratore.

Risvegliato adunque [...] sopra le vedute cose cominciai a pensare; e, mentre meco ad una ad una ripetendo l'andava et esaminando se possibile fosse così essere il vero, come mi pareva avere udito, assai ne credetti verissime; come che poi quelle, che per me allora conoscere non potei, da altrui poi informatomene, essere non meno vere <che> l'altre trovai. Per la qual cosa, non altrimenti che spirato da Dio, a dovere con effetto della misera valle uscire mi dispuosi. [...] per che si per li loro conforti e si per lo conoscimento, che in parte m'era tornato migliore, al tutto al dipartire dal nefario amore della scelerata femina mi dispuosi.

Alla quale disposizione fu la divina grazia sì favorevole che infra pochi di la perdita libertà racquistai; e, come io mi soleva, così mi sono mio. (*Corb.*, §§407-410)

Al risveglio, il narratore inizia a riflettere su ciò che ha visto nel sogno. Oltre alla propria riflessione consapevole, cerca il consiglio di altri per giudicare attentamente se questo sogno è veritiero o mendace. Egli tenta quindi di staccarsi dalle relazioni amorose mondane, una fuga che questo sogno, che si conclude essere vero, si prefigge. Riuscendo in questo intento, il narratore ritrova la libertà. Le informazioni offerte dal sogno che potrebbero essere utili al sognatore, il giudizio sulla veridicità del sogno per decidersi a seguirlo e la trasformazione del comportamento nel mondo reale sono in linea con le affermazioni di Boccaccio in altre opere.

Queste osservazioni del sogno nel *Corbaccio* confermano innanzitutto che esso segue il modello dei sogni premonitori nel contesto della tradizione letteraria. Inoltre, si è letto che nelle opere di Boccaccio il sogno funge da vessillo trainante che trascina il sognatore comunicando verità utili. E nel *Corbaccio*, il narratore è guidato dal sogno. Al lettore viene presentata la legittimità non solo di credere al sogno del narratore, ma anche di seguire

il narratore che viene guidato dal sogno a cambiare i suoi comportamenti. Il distacco dagli amori mondani e l'incoraggiamento all'apprendimento insegnati nel sogno del *Corbaccio* sono un percorso da seguire, che il narratore mette in pratica in modo esemplare. La presenza della cornice onirica rende il *Corbaccio* stesso didatticamente ben strutturato.

3. Le particolarità della guida

Infine, esaminiamo l'impostazione della figura della guida. Nel *Corbaccio* il fantasma si presenta al narratore come un messaggero di Gesù, che, come già detto, ascolta la richiesta della Vergine. Con la presenza di Dio alle spalle, ci si aspetta che le sue parole siano vere. D'altra parte, questa figura guida ha un carattere molto mondano. Osserviamo la scena in cui appare davanti al narratore in sogno. L'aspetto di questa persona che si avvicina al narratore, che è solo e smarrito in un luogo deserto, è descritto in modo dettagliato, compreso il colore della pelle e dei capelli, l'età, la corporatura e perfino l'impronta del viso, suggerendo ulteriormente che egli conosceva il narratore in vita.

il quale [...] era di statura grande, di pelle e di pelo bruno, benché in parte bianco divenuto fosse per gli anni, de' quali sessanta o forse più dimostrava d'avere, asciutto e nerboruto e di non molto piacevole aspetto; [...]chi egli fosse e dove veduto l'avessi mi ricordai. (*Corb.*, §§34-39)

Questi non è né l'autorevole essere celeste a cui si riferiva Macrobio, una figura lontana dal mondo quotidiano, né una figura simbolica che si trova in opere simili, né un santo, né una figura influente e famosa. Come è possibile che a una persona così comune sia stato affidato il grande ruolo di guida? Credo che la chiave di questo punto sia l'idea che lo spirito fosse il marito della vedova in questione.

Il tema della vedova, che occupa la maggior parte del dialogo tra i due - la rivelazione della realtà di «la malvagia femina, che mia [dello spirito] moglie

fu»³⁴ - è raccontato sotto forma di un'esperienza reale vista attraverso gli occhi del marito. Ad esempio, lui descrive il vizio delle abbuffate della sua ex-moglie: mangiava in abbondanza «le vitelle di latte, le starne, i fagiani, i tordi grassi, le tortole, le suppe lombarde, le lasagne maritate, le frittelle sambucate, i migliacci bianchi, i bramangieri»³⁵, e così via. Lo spirito lancia inoltre un semplice avvertimento sulla difficoltà di avere questa donna come moglie, lamentando che queste provviste erano finanziate a sue spese, che «a volte digiunava per risparmiare»³⁶.

I resoconti dello spirito sono laconici su quanto sua moglie potesse essere fastidiosa in casa. Un episodio in cui rincorre con una scopa una mosca che le viene intorno al viso dopo aver finito di truccarsi, e il modo comico in cui ogni rumore di zanzara, anche nel cuore della notte, porta a una frenesia sterminatrice in tutta la casa, sono collegati dalle parole «E che più?», come se lo spirito stesse cercando di ricordare³⁷. L'orrore della donna, nascosto al mondo, si rivela attraverso i ricordi dello spirito. I ricordi dello spirito rivelano gli abomini della donna, che potevano essere conosciuti solo da chi viveva con lei. Le parole della donna, riprodotte dallo spirito, possono essere lette anche come una registrazione viva delle interazioni reali all'interno della famiglia.

“Questo velo fu poco ingiallato; e questo altro pende troppo da questa parte; manda questo altro più giù; fa' stare più tirato quello, ché mi cuopre la fronte; lieva quello spilletto, che m'hai sotto l'orecchie posto, e ponlo più in là un poco; e fa' più stretta piega a quello che andare mi dee sotto 'l mento; toglì quel vetro e levami quel peluzo ch'ho nella gota di sotto all'occhio manco”.

Delle quali cose e di molte altre, che ella le comandava, se una sola meno che a suo modo n'avesse fatta, cento volte, cacciandola, la bestemmiava, dicendo: “Va' via; tu non se' da altro che da lavare scodelle; va' chiamami monna cotale”. (*Corb.* §§240-241)

Il carattere irascibile e la grettezza della moglie sono chiaramente espressi

³⁴ *Corb.*, §397.

³⁵ *Corb.*, §220.

³⁶ *Corb.*, §218.

³⁷ *Corb.*, §§233-235.

in ogni parola che pronuncia alle sue serve mentre cerca disperatamente di riparare il suo aspetto. In questo modo, le azioni della donna vengono enumerate con esempi dettagliati e mostrati come esperienze reali. Mentre molte delle critiche satiriche, come gli scatti d'ira, l'ossessione per la bellezza esteriore e gli appetiti voraci, sono semplicemente riciclate dalla tradizione misogina³⁸, possono diventare argomenti potenti e radicati nella realtà quando vengono raccontati come testimonianza di chi li ha visti con i propri occhi. Anche se la figura dello spirito nel *Corbaccio* sembra meno simbolica come istruttore, contribuisce a far risuonare la testimonianza del sogno stesso come un consiglio credibile, dando un contorno concreto al ruolo della guida. Potremmo dire che lo spirito-guida del *Corbaccio* riesce, proprio perché è mondano e umano, a dare autorevolezza alla sua testimonianza e, quindi, dare veridicità a quanto viene detto in sogno.

La sua testimonianza è stata dichiarata «in servizio della tua [del narratore] medesima salute, e forse dell'altrui»³⁹, e si spera che raggiunga il lettore. La veridicità della testimonianza deve influenzare non solo la fiducia del narratore nel sogno, ma anche del lettore. Il consiglio di una guida realistica, che si trova sullo stesso terreno del narratore e del lettore che lo ascolta o legge, è una lezione sulla base delle esperienze che anche il lettore potrebbe sperimentare. L'umiliazione amorosa vissuta dallo spirito e dal narratore, e la loro guarigione da essa, è raccontata come una profezia attraverso il mezzo del sogno. È una profezia anche per il lettore.

4. Conclusione

Nel *Corbaccio*, Boccaccio ha fatto un sogno che dice la verità, seguendo la tradizione, facendo appello a una pausa dall'amore mondano. L'opera raffigura anche un narratore che recepisce correttamente gli insegnamenti del sogno e li utilizza come nutrimento per la vita. Questo

³⁸ Si veda la nota 3. La satira contro le donne non è di per sé una novità.

³⁹ *Corb.*, §117.

era l'atteggiamento che Boccaccio cercava di trasmettere sia nei suoi saggi che nelle sue opere narrative: affrontare i sogni come linea guida per una vita giusta. Egli incarna in questo narratore la figura ideale di sognatore e la presenta al lettore.

Il fatto che la modellazione della guida onirica nel *Corbaccio* conferisca alle sue parole non solo una verità divina, ma anche una persuasività empirica, può essere inteso anche come una garanzia della certezza dell'informazione che proviene dalla sua bocca, cioè dell'accuratezza della notifica da parte del sogno stesso.

Boccaccio scrive l'opera a utilità di «coloro, e massimamente a' giovani, i quali con gli occhi chiusi, per li non sicuri luoghi, troppo di sé fidandosi, senza guida si mettono»⁴⁰, e infatti è un'ottima guida per il lettore nel duplice senso dell'insegnamento stesso, che avviene nel sogno, e del comportamento esemplare del narratore che lo segue. È un libro didattico. Il *Corbaccio*, incorporato il sogno alla struttura della narrazione, rappresenta uno strumento utile per la vita dei lettori, mostrando chiaramente la sua finalità didattica.

Testi

Alighieri, Dante

Purg. *La Divina Commedia, Purgatorio*, Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano, 2016.

Boccaccio, Giovanni

Corb. *Corbaccio*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V, tomo II, Mondadori, Milano, 1994.

Dec. *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2014.

De casibus *De casibus virorum illustrium*, a cura di Pier Giorgio Ricci e Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, IX, Mondadori, Milano, 1983.

Elegia *Elegia di madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Delcorno, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V, tomo II, Mondadori, Milano, 1994.

Genealogie *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di*

⁴⁰ *Corb.*, §412. È un topos fin da Orazio che lo scopo dell'attività letteraria sia quello di dare piacere e utilità al destinatario.

Un'analisi dei caratteri e della finalità narrativa del sogno del *Corbaccio*

Giovanni Boccaccio, VII-VIII, tomo I-II, Mondadori, Milano, 1998.

Macrobius

Commentarii *Commento al Somnium Scipionis*, I, a cura e traduzione di Mario Regali, Giardini Editori e Stampatori, Pisa, 1983.

Riferimenti bibliografici

Squarotti G. B.

1992 *Visione e ritrattazione: il «Corbaccio»*, in «Italianistica», XXI, 549-562.

Barricelli G. P.

1975 *Satire of Satire: Boccaccio's Corbaccio*, in «Italian Quarterly», 18, 95-111.

Branca V.

1975 *Schemi letterari e schemi autobiografici*, in *Boccaccio medievale*, 4a ed., Firenze, Sansoni, 191-249.

1977 *Giovanni Boccaccio, profilo biografico*, Firenze, Sansoni.

Bruni F.

1990 *Boccaccio: l'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino.

Castiglia I.

2011 *Il labirinto d'amore: Istanze morali e ragioni artistiche nel "Corbaccio" di Giovanni Boccaccio*, Salvatore Sciascia Editore.

Gabriele T.

1993 *Annotationi nel Dante fatte con M. Trifon Gabriele in Bassano*, ed. critica a cura di Lino Pertile. Bologna, Commissione per i testi di lingua (si cita dal testo pubblicato su <https://dante.dartmouth.edu/> , consultato il 1 luglio 2021).

Hollander R.

1988 *Boccaccio's last fiction, Il Corbaccio*, University of Pennsylvania Press.

Kruger S. F.

1992 *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge University Press.

Maffei G.

1853 *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Firenze, Felice le Monnier.

Marchese S.

2004 *Dire la verità dei sogni: la teoria di Panfilo in Decameron IV.6*, in «Italica», vol. 81, n.2, 170-183.

Marti M.

1976 *Per una metalettura del «Corbaccio»: il ripudio di Fiammetta*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIII, 60-86.

Padoan G.

1963 *Sulla datazione del Corbaccio*, in «Lettere italiane», vol. 15, No. 1 (GENNAIO-MARZO 1963), 1-27.

- 1978 *Sulla datazione del «Corbaccio», in Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze, 199-228.
- Psaki F. R.
- 2010 *Boccaccio's Corbaccio as a Secret Admirer*, in «Heliotropia», vol. 7, 105-132.
- Surdich L.
- 2008 *Boccaccio*, Bologna, il Mulino.
- Ura K. (浦一章)
- 1994 *Dante kenkyu I: Vita Nuova, Kozo to innyo* (Studi danteschi I: Vita Nuova, la struttura e le citazioni), Toshindo. 『ダンテ研究 I: Vita Nuova, 構造と引用』、東信堂.
- Hyuga T. (日向太郎)
- 2000 *Il sogno di Fiammetta, Reminiscenze letterarie precedenti nella Elegia di Madonna Fiammetta di Giovanni Boccaccio*, in *Kunitachi College of Music journal* vol. 34, 265-275. 「フィアンメッタの夢 —— ジョヴァンニ・ボッカッチョ『フィアンメッタの哀歌』に込められた先行文学の記憶 ——」、『国立音楽大学研究紀要』34号、265-275.

Collaboratori

IDA DURETTO	Università di Kyoto
MAYUKO FUKAKUSA	Università della Calabria, Centro Linguistico di Ateneo
KOSUKE KUNISHI	Kyoto University of Foreign Studies
YUJI MURASE	Università di Kyoto
MAMI TANAKA	Corso di dottorato dell'Università di Kyoto
KENICHI UCHIDA	Università di Kyoto Sangyo

Comitato di redazione

IDA DURETTO MASAKAZU KIKUCHI YUJI MURASE KENICHI UCHIDA

Studi di lingua e letteratura italiana
del Dipartimento di italianistica dell'Università di Kyoto

1

Redazione: Dipartimento di italianistica
della Facoltà di Lettere dell'Università di Kyoto
Yoshida Honmachi, Sakyo-ku, Kyoto-shi, 606-8501, Giappone

Finito di stampare nel febbraio 2023 da Shinmei-sya:
Momodani 5-11-23, Ikuno-ku, Osaka-shi, Giappone

In copertina: foglie di canfora, disegno ©2023 Mami Tanaka

Studi di lingua e letteratura italiana
del Dipartimento di italianistica dell'Università di Kyoto

ARTICOLI

IDA DURETTO,

Un atlante di luoghi perduti: paesaggio ligure, poesia e memoria nell'ultimo Montale

KOSUKE KUNISHI,

Benedetto Croce and the History of Italian Literature (secondary publication)

KENICHI UCHIDA,

Metamorfosi nella prima delle «Quattro canzoni d'Amaranta» di G. d'Annunzio: l'interpretazione attraverso «Canto novo», «Sogno d'un mattino di primavera» e «Alcyone»

YUJI MURASE,

Studio statistico dei discorsi diretti nella «Gerusalemme liberata»

MAYUKO FUKAKUSA,

Edizione del «Decameron» di Girolamo Ruscelli

MAMI TANAKA,

Un'analisi dei caratteri e della finalità narrativa del sogno del «Corbaccio»