

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

II



SOMMARIO

ARTICOLI

IDA DURETTO,

*«That is no country for old men»: Eugenio Montale e la difesa della
Costa d'Amalfi*

1

MASAKAZU KIKUCHI,

Il Teatro Visionico di Pino Masnata e il suo contributo al teatro sintetico

15

RUI KANNO,

*Una proposta di rilettura de «La vita di Erostrato» di Alessandro Verri:
solo un romanzo di condanna?*

39

YUJI MURASE,

*«Or qui riedo»: modalità e funzione della breve enunciazione di Armida
nel canto decimo della «Gerusalemme liberata»*

63

MAYUKO FUKAKUSA,

Le edizioni giuntine e la lingua del Boccaccio

81

YOSUKE SHIMODA,

*Display of their being novel in Scott's historical novels: differences in
strategy from Manzoni's «The Betrothed»*

105

«*THAT IS NO COUNTRY FOR OLD MEN*»
EUGENIO MONTALE E LA DIFESA DELLA COSTA D'AMALFI¹

IDA DURETTO

Dai fascicoli miscellanei del Fondo Montale, al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, è recentemente emersa una poesia inedita, di grande interesse. Si tratta di un dattiloscritto, con correzioni manoscritte del poeta. La lirica si intitola *I grattacieli* ed è datata 8 marzo 1975, ascrivibile dunque alla stagione creativa della sesta raccolta: il *Quaderno di quattro anni* (1973-1976). Il tema trattato è un *unicum* all'interno della produzione montaliana, con la presenza importante di un nuovo paesaggio marino, non più quello ligure – che, come è noto, ispirò Montale dalla prima raccolta, *Ossi di seppia*, fino all'ultima stagione, quella degli *Altri versi* –² ma la Costiera amalfitana. Ecco il breve, prezioso, testo:

I GRATTACIELI

Pare che prima o poi
anzi prima che poi
sugli Aliscampi che splendono
tra Amalfi e Vietri si vedranno enormi
grattacieli e già sorge dalla cintola insù
l'intelligenza, con suoi alti piatti.
Ma saranno sprecati; grattare il cielo
è ciò che resta a chi non creda più

¹ Questa ricerca nasce dallo studio sugli autografi montaliani, compiuto in preparazione dell'edizione commentata di *Altri versi* (Agorà&Co, Sarzana-Lugano, 2023). I testi si citano da Montale (1980, 2006, PR, SM₁, SM₂). Per la bibliografia aggiornata degli scritti sul poeta, si è fatto ricorso al *database* online pubblicato dall'Università degli Studi di Genova: <http://www.bibliografiamontale.it/>.

² Cfr. Duretto (2023a), Polito-Zollino (2011).

che un cielo esista.³

Montale non parla mai della Costa d'Amalfi, né nell'opera poetica, né in quella in prosa. Ma l'occasione di questo testo è del tutto particolare: come è possibile comprendere meglio confrontandone le stesure alternative, presenti sullo stesso dattiloscritto, Montale intende qui condannare la costruzione di uno dei più celebri 'ecomostri' della storia d'Italia. La prima redazione si presenta infatti in questa forma:

Elena vorrebbe che mi opponessi
con tutte le mie forze all'imminente
scomparsa della splendida costiera
da Amalfi a Vietri dove già sorge un grattacielo
e altri ne seguiranno

Nella seconda il tema è ulteriormente rielaborato:

Sorgono grattacieli
tra Amalfi e Vietri, un reputato
Eden e la cara Elena
vorrebbe io sorgessi
dalla cintola insù come un Demostene
per ordinarne la demolizione.

Queste 'prove' poetiche, in tutto quattro, che attestano il processo genetico dei *Grattacieli*, risultano cassate da Montale con due tratti di biro blu: la stessa penna che aggiunge il titolo all'inizio dell'ultima versione, considerata definitiva, e la data in calce. Cascami del processo di scrittura – non più utili all'autore, che lavora di lima soltanto sulla redazione finale –, queste stesure sono preziose per il critico, poiché agevolano la comprensione e l'interpretazione del contesto storico alla base della poesia.

³ Per la riproduzione fotografica del testimone e la trascrizione interpretativa del testo e delle varianti cfr. Duretto (2023b). L'annuncio della scoperta è apparso sul «Corriere della Sera», cfr. Di Stefano (2023).

Tra gli anni Sessanta e Settanta venivano eretti, nella splendida Costiera amalfitana, i primi 'ecomostri', tra le polemiche dell'«intelligenza» partenopea, che si batteva a tutela del territorio.⁴ Sulla scogliera a picco sul mare, «tra Amalfi e Vietri», fu costruito, tra il 1968 e il 1971, l'Hotel Fuenti, o Amalfitana Hotel («dove già sorge un grattacielo»). Si tratta di una pagina cruciale della storia italiana: la parola 'ecomostro',⁵ oggi al centro dei dibattiti culturali, fu coniata proprio in riferimento a questo immobile, che diviene antonomasticamente il 'Mostro' di Fuenti.

Lo scempio suscitò l'indignazione degli ambientalisti italiani, riuniti attorno all'associazione Italia Nostra, prime fra tutti Elena e Alda Croce, figlie del filosofo Benedetto; soltanto dopo una lotta di trent'anni, nel 1999, l'albergo fu finalmente distrutto. L'interlocutrice femminile, la «Elena» della prima e seconda stesura del testo, è senza alcun dubbio Elena Croce, fondatrice di Italia Nostra (1955): un nome che entra per la prima volta nella produzione poetica montaliana, sebbene sia citato, sempre in riferimento ad altri temi, nelle *Prose*.⁶

Montale si era già schierato a più riprese contro l'Hotel Fuenti, «tra i difensori della Riviera amalfitana», insieme ad altri influenti intellettuali, come Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Franco Zeffirelli e Mario Soldati. Nell'*Archivio di Elena Croce* presso la Fondazione Biblioteca Benedetto Croce è stato possibile rintracciare una lettera, datata 27 gennaio 1975 – dunque di poco precedente la composizione dei *Grattacielo* –, nella quale il poeta fa riferimento a una imminente visita della scrittrice, che vorrebbe discutere con lui di un progetto di cui ancora non conosce i termini precisi – ipotizza che si tratti di «firmare una proposta di legge» e di «cosa che riguarda i “beni culturali” (!!)» – ma per cui è pronto a dichiarare la propria

⁴ Cfr. Caputi (2022: 165-193) e Bertelli (2020: 1-9).

⁵ «Comp. da eco[logico] e mostro: edificio di grandi dimensioni o impianto industriale che deturpa un paesaggio, una costa, ecc», cfr. il *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI), *Supplemento 2004*, p. 334.

⁶ SM₁ 1463, 1652, 2553.

disponibilità. «Cara Elena», scrive, «sarei ben lieto di ricevere una Sua visita (con o senza la sorella: quale?) Se si tratta di firmare una proposta di legge, io sono disposto a firmarla, ma occorrono varie altre firme di senatori e io vorrei giungere ultimo risparmiandomi la fatica di un iter burocratico che non mi è possibile stando qui a Milano. Se si tratta poi di cosa che riguarda i “beni culturali” (!!)) penso che le tout puissant Spadolini potrebbe darci una mano».⁷ Il riferimento all’‘onnipossente’ Spadolini si spiega considerando che, proprio nel gennaio 1975, nasceva, promosso dal senatore del Partito Repubblicano Italiano, il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali: sembra ragionevole ipotizzare che a questo cruciale avvenimento dovesse collegarsi il progetto di Elena e Alda, di cui, tuttavia, non si hanno ulteriori notizie.⁸

Dal punto di vista letterario, è interessante notare come nei *Grattacielo* il contesto storico contemporaneo venga riletto in chiave dantesca: la «splendida costiera», «Paradiso terrestre», diviene, dopo la costruzione del ‘mostro’, uno scenario infernale, metaforicamente rappresentato dalla necropoli francese citata nel nono canto dell’*Inferno*: gli *Aliscamps* o «Aliscampi».⁹

Entrato nella città di Dite, infatti, Dante osservava così la dura condizione degli eresiarchi, puniti nel sesto cerchio:

Dentro li ’ntrammo sanz’alcuna guerra;
e io, ch’avea di riguardar disio
la condizion che tal fortezza serra,

com’io fui dentro, l’occhio intorno invio:

⁷ Napoli, Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, *Archivio di Elena Croce*, E IV D, vol. 31, fasc. 5, n. 80. Su un altro, precedente, scambio di lettere tra Elena Croce e Montale, cfr. Sonzogni (2011: 68-71).

⁸ Cfr. ancora Caputi (2022: 176, 178, 189). Una ulteriore ricerca presso la Fondazione Spadolini Nuova Antologia potrà fornire nuovi dati in merito.

⁹ Il lemma «Aliscampi» non compare in Dante e non è da escludere che vi sia qui una suggestione dal *Giglio rosso* (*Le lys rouge*, 1894) di Anatole France. I «sarcofagi degli Aliscampi» sono descritti nel capitolo VII del romanzo, caro a Montale, che lo cita anche nella *Bufera*; cfr. Pacca (2012).

e veggio ad ogne man grande campagna,
piena di duolo e di tormento rio.

Si come ad Arli, ove Rodano stagna,
sì com'a Pola, presso del Carnaro
ch'Italia chiude e suoi termini bagna,

fanno i sepulcri tutt'il loco varo,
così facevan quivi d'ogne parte,
salvo che 'l modo v'era più amaro;

ché tra li avelli fiamme erano sparte,
per le quali eran sì del tutto accesi,
che ferro più non chiede verun'arte.

Tutti li lor coperchi eran sospesi,
e fuor n'uscivan sì duri lamenti,
che ben parean di miseri e d'offesi.¹⁰

Il riferimento di Montale è estremamente specifico, oltrepassa la generica dialettica paradiso/inferno, bene/male, e rimanda alla veste architettonica dell'Hotel Fuentes, «ripugnante, cimiteriale», così come fu descritta da Antonio Cederna – un altro degli intellettuali ambientalisti impegnati nella difesa della Costa d'Amalfi – in un icastico articolo sul «Corriere della Sera».¹¹ La metafora degli 'avelli' richiama una memorabile immagine dantesca, quella di Farinata degli Uberti, che emerge dal sepolcro «da la cintola in sù» (If X 33),¹² sintagma che Montale riprende testualmente dalla *Commedia*:

Ed el mi disse: «Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:

¹⁰ If IX 106-123.

¹¹ Cederna (1972).

¹² Un riferimento a Farinata compare anche in *Voce giunta con le folaghe*, nella *Bufera*: cfr. Romolini (2012: 294).

da la cintola in sù tutto 'l vedrai».

Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno a gran dispetto.¹³

Il nome del ghibellino doveva con tutta probabilità suscitare nel poeta ligure il ricordo di Anna *degli Uberti*, nata a Napoli e legata nella lirica montaliana all'idea di una sopravvivenza effimera e continuamente minacciata – la musa infantile, capinera-Annetta – e di un paesaggio marino in cui tutto è mutato, «naturalmente in peggio» (cfr. *I nascondigli II* negli *Altri versi*).¹⁴ Allo stesso tempo, il richiamo al girone degli eretici aiuta a comprendere meglio i versi finali, dove la smania capitalistica di «grattare il cielo» è messa in relazione alla incapacità di credere che «un cielo esista», con uno dei giochi di parole cari all'ultimo Montale.¹⁵

Ai magnati della contemporanea società dei consumi, come ai peccatori «che l'anima col corpo morta fanno» (If X 15), manca la capacità di rispettare ciò che è sacro; se nel richiamo all'atto di «grattare» è possibile cogliere un'ulteriore suggestione dalla *Commedia*: «e lascia pur grattar dov'è la rogna» (Pd XVII 129), tutta montaliana appare la polemica contro i nuovi 'padroni del cielo' e il concetto del «dio con barba e capelli» «detronizzato dai soci del Rotary Club» (*Credo, Altri versi*, vv. 7-8). Così, considerando l'aspetto linguistico, mentre *piato* è lemma dantesco (If XXX 147),¹⁶ *intelligenza* è ancora una volta un tratto tipico del 'quinto Montale' (cfr.

¹³ If X 31-36.

¹⁴ Cfr. Duretto (2023a: 12 ss.).

¹⁵ Simili *calembours* sono frequenti nella poesia montaliana, da *Per album* (nella *Bufera e altro*): «Ho cominciato anzi giorno / a buttar l'amo per te (lo chiamavo 'il lamo')» (vv. 1-2), per arrivare agli *Altri versi*: «zuffa non zuppa» (*Se l'universo nacque...*, v. 3); spesso sono utilizzati al termine del testo, come spiritosa clausola: «Un luccio oppure un laccio?» (*Un invito a pranzo*, v. 13); «È la domanda che dobbiamo porci / uomini e porci» (*Colui che allestì alla meno peggio...*, vv. 7-8).

¹⁶ Per il sintagma 'alti piati' in Montale, cfr. anche SM₁ 347, la prosa intitolata *Quivi alti piati*.

Pasquetta, QQ, v. 7).¹⁷

Come già si è avuto modo di osservare, dal punto di vista della struttura, il testo tradito dal dattiloscritto pavese appare del tutto singolare, con quattro attacchi variati, quattro 'prove' («Elena vorrebbe...seguiranno»; «Sorgono grattacieli...demolizione»; «Anche negli Aliscampi...anzi»; «Tra Amalfi e Vietri»), che, come ha notato Alberto Casadei,¹⁸ precedono la redazione definitiva. Anche a tale proposito il testimone appare dunque importante, in quanto permette di analizzare la genesi dei *Grattacieli* e osservare come lavorava l'ultimo Montale.

Confrontando le diverse stesure si può constatare come il poeta abbia rimaneggiato il testo in modo sostanziale, con l'eliminazione del riferimento a Elena e alla sua richiesta di intervento, presente nei primi due attacchi: una modifica volta a oscurare l'occasione-spinta, secondo l'*usus* montaliano. Viene depennato anche il nome dell'oratore Demostene, forse considerato troppo distante nel tempo e poco pertinente, in maniera simile a quanto accade per Aulo Persio Flacco in una delle versioni alternative di *Luni e altro* negli *Altri versi*.¹⁹ Intanto lo stile progressivamente si innalza, nel passaggio da una soluzione formale quasi discorsiva a un dettato più musicale, con versi metricamente regolari e un fitto gioco di allitterazioni e di rime – identica, vv. 1-2 (poi : poi); tronca, vv. 5-8 (insù : più); interna, vv. 6-7 (piati : sprecati); interna imperfetta, vv. 8-9 (resta : esista) – teso a culminare nel gioco di parole conclusivo; a suggellare il testo è, ancora una volta come consueto nell'ultimo Montale, un quinario.

Il lessico va gradualmente ad arricchirsi, con parole auliche o rare che penetrano nel testo, anche in corrispondenza con l'intensificarsi dei riferimenti danteschi: *cintola* (dalla seconda redazione), *Aliscampi* (dalla terza), *intelligenza* e *piati* (solo nell'ultima). Filo rosso delle diverse versioni

¹⁷ Circa la scansione di 'quarto' (*Satura e Diario del '71 e del '72*) e 'quinto' (*Quaderno di quattro anni e Altri versi*) Montale, cfr. De Rosa (1998, 2000).

¹⁸ Comunicazione orale.

¹⁹ Cfr. Bettarini (2009: 185-186); Duretto (2017: 51 ss.).

appare l'indicazione geografica, che, nella sua assoluta precisione, individua con esattezza il tratto di costa interessato dalle speculazioni edilizie; anche in questo caso, però, si può notare una modifica dalla prima stesura alla definitiva, con la preposizione *da* che diviene *tra* – correzione ribadita con un ultimo intervento manoscritto – al fine di determinare una allitterazione con «*Vietri*». L'allitterazione, in *r* e *t*, permea tutto il testo e riprende il tema dei «*grattacieli*», richiamando a livello fonosimbolico l'atto del «*grattare*».

Infine, è interessante osservare come il primo verso, endecasillabo, della stesura iniziale, «Elena vorrebbe che mi opponessi», appaia somigliante a quello di un'altra lirica del 'quinto Montale', *L'eroismo*:

L'EROISMO

Clizia mi suggeriva di ingaggiarmi
tra i guerriglieri di Spagna e più di una volta mi sento
morto a Guadalajara o superstite illustre
che mal reggesi in piede dopo anni di galera.
Ma nulla di ciò avvenne: nemmeno il torrentizio
verbo del comiziante redimito di gloria
e d'alti incarichi mi regalò la sorte.
Ma dove ho combattuto io che non amo
il gregge degli inani e dei fuggiaschi?
Qualche cosa ricordo. Un prigioniero *mio*
che aveva in tasca un Rilke e fummo amici
per pochi istanti; e inutili fatiche
e tonfi di bombarde e il fastidioso
ticchettio dei cecchini.
Ben poco e anche inutile per lei
che non amava le patrie e n'ebbe una per caso.²⁰

Il legame tra i due testi è confermato da una coincidenza materiale. *I grattacieli* è infatti stata composta sul retro di un foglio che riporta, battute

²⁰ La poesia è datata 10 febbraio 1975, scritta dunque poco prima dei *Grattacieli*. Cfr. l'apparato del *Quaderno di quattro anni*, in Montale (1980: 1116-1117).

a macchina, le prime tre lasse di *Verso Bisanzio*, la traduzione di *Sailing to Byzantium* di William Butler Yeats (1865-1939), pubblicata nel *Quaderno di traduzioni*. L'altra pagina del dattiloscritto di *Verso Bisanzio*, quella descritta nell'apparato dell'edizione critica montaliana – che tramanda la quarta e ultima strofa del poema –, conserva sul *verso* una prima stesura dell'*Eroismo*, con l'incipit: «Clizia avrebbe voluto che mi ingaggiassi»,²¹ che appare ancora più vicino a quello dei *Grattacieli*. Ad accomunare le due poesie è la presenza di una interlocutrice femminile (Clizia / Elena), che sollecita il poeta all'impegno in una causa politico-sociale.

Nell'*Eroismo*, infatti, Clizia «avrebbe voluto» che il poeta partecipasse alla guerra civile spagnola, mentre nel nuovo testo Elena «vorrebbe» che prendesse parte a una lotta contro una speculazione edilizia che minaccia di distruggere per sempre la fisionomia edenica della riviera amalfitana. Diversamente dalla guerra di Spagna (1936-1939), ormai distante nel tempo, legata alla temperie culturale delle *Occasioni* e della *Buferà*, nei *Grattacieli* il poeta fa riferimento a una causa etico-sociale contemporanea, se non pionieristica: nell'epoca del miracolo economico non è più necessario combattere i totalitarismi, ma la società dei consumi e la distruzione del paesaggio e della natura che essa produce.

La modifica dell'incipit dunque può essere spiegata tanto dalla decisione di cancellare il richiamo troppo specifico alla interlocutrice quanto dal desiderio, anche questo già documentato dalla critica montaliana, di introdurre una *variatio* rispetto all'altro testo, precedente, cui, con tutta probabilità, *I grattacieli* era destinato a fare da *pendant*. Nella stesura finale, infatti, il discorso è introdotto da una formula di dubbio impersonale, «Pare», uno stilema caratteristico dell'ultimo Montale (cfr. *Imitazione del tuono*, DI o *Ipotesi II*, AV). La variazione ha l'effetto di allontanare il testo dal contesto contemporaneo, avvicinandolo a una dimensione di portata più ampia e universale.

²¹ Cfr. la nota ai testi del *Quaderno di traduzioni*, in Montale (1980: 1158). Sul Fondo Forti, cfr. Cavazzuti (2021).

Leroismo e I grattacieli sembrano dunque costituire una serie sul tema dell'impossibilità di prendere parte attiva a lotte politiche o civili, motivo richiamato dall'incipit «*That is no country for old men*» di *Sailing to Byzantium*. Se Montale resta, come da sua abitudine, lontano dal campo di battaglia, può però tentare altre strade per esprimere un impegno che sente come giusto e necessario, celebrando la forza volitiva della figura femminile (Elena / Clizia), che incarna quel prezioso coraggio che il poeta sa, suo malgrado, di non possedere.

Riferimenti bibliografici

Testi:

Montale E.

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

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

2015 *Quaderno di quattro anni*, a c. di A. Bertoni e G.M. Gallerani, Milano, Mondadori.

2021 *Quaderno di traduzioni*, a c. di E. Testa, Milano, Mondadori.

PR *Prose e racconti*, a c. di M. Forti e L. Previtera, Milano, Mondadori, 1995.

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

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

Studi:

Barile L.

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

Bertelli E.

2020 *Le lunghe guerre per l'ambiente di Elena Croce*, in *Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, a c. di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma, pp. 1-9.

Bettarini R.

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

Blakesley J.

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

Blasucci L.

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

«*That is no country for old men*»: Eugenio Montale e la difesa della Costa d'Amalfi

- 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 risecchito"? The poet Montale and self-deprecation from "Satura" to "Altri versi"*, in «The Italianist», 21-22, pp. 82-102.
- Caputi A.
- 2022 *Il "mostro" di Fuenti*, in *Storie di resistenza ambientale. La tutela di Napoli e della costa campana negli anni Settanta*, prefazione di P. Craveri, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 165-193.
- Casadei A.
- 2018 *Montale*, Bologna, Il Mulino.
- Cavazzuti A.L.
- 2021 *Montale negli archivi conservati da Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori*, in *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani, Atti del Convegno di studi, Pavia (3-4 aprile 2019)*, a c. di G. Lavezzi, Interlinea, Novara, pp. 277-292.
- Cederna A.
- 1972 *I vandali stanno distruggendo la riviera più bella del mondo*, in «Corriere della Sera», 24 novembre 1972.
- 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, pp. 69-92.
- 2007 *Invenzioni di ricordi, Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano.
- De Rosa F.
- 1998 *Scansioni dell'ultimo Montale*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a c. di M.A. Grignani e R. Luperini, Laterza, Roma-Bari, pp. 53-56.
- 2000 *Dal quarto al quinto Montale*, «Italianistica», XXIX, 3, pp. 395-421.
- Di Stefano P.
- 2023 *Montale ambientalista. Una poesia del Nobel finora inedita affronta il caso dell'ecomostro di Fuenti*, in «Corriere della Sera», 26 ottobre 2023, pp. 36-37.
- Duretto I.
- 2017a «*Quel poco che ancora oggi resiste*». *Per un commento ad Altri versi di Eugenio*

- Montale*, in «Italianistica», XLVI, 3, pp. 31-45.
- 2017b (a c. 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 «R-EM, Rivista Internazionale di Studi su Eugenio Montale», 1, pp. 107-123.
- 2021-2022 «*Fummo felici un giorno: poesia e musica negli Altri versi*», in «R-EM, Rivista Internazionale di Studi su Eugenio Montale», 2-3, pp. 47-62.
- 2023a *Un atlante di luoghi perduti: paesaggio ligure, poesia e memoria nell'ultimo Montale*, «Studi di lingua e letteratura italiana del Dipartimento di italianistica dell'Università di Kyoto», 1, pp. 1-19.
- 2023b «*I grattacieli*». *Una poesia inedita di Montale al Centro Manoscritti di Pavia*, in «Quaderni montaliani», III, 3, pp. 43-51.
- 2023c *Montale e i «cadaveri illustri»: il gioco intertestuale negli Altri versi*, «Studi Novecenteschi», 105.
- 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, pp. 821-835.
- 1987 *Eugenio Montale, le laurier e il girasole*, Paris-Genève, Champion-Slatkine.
- 2002 *Montale*, Roma, Salerno.
- Lavezzi G. (a c. di)
2021 *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani, atti del Convegno di studi, Pavia (3-4 aprile 2019)*, Interlinea, Novara.
- 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 c. di A. Marchese, Milano, Mondadori, pp. 294-298.
- Marini P.
2019 *Montale, le istituzioni e il ruolo degli intellettuali. Un appunto su «Nixon a Roma» e la*

«*That is no country for old men*»: Eugenio Montale e la difesa della Costa d'Amalfi

- genesi di "Altri versi", in «Daidalos», 18, pp. 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, pp. 227-246.
- Marini P., Scaffai N. (a c. di)
- 2019 *Montale*, Roma, Carocci.
- Martelli M.
- 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, pp. 66-113.
- Milano G.
- 1996 *Eugenio Montale*, Fasano, Schena.
- Pacca V.
- 2012 *Montale e France: da Le lys rouge a Il giglio rosso (e oltre)*, in *Le forme della tradizione lirica*, a c. di G. Baldassarri, P. Zambon, Il Poligrafo, Padova, pp. 267-281.
- Polito P., Zollino A. (a c. di)
- 2011 *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 2009*, Firenze, Olschki.
- Romolini M.
- 2012 *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, Firenze University Press.
- Savoca G. (a c. di)
- 1989 *Per la lingua di Montale. Atti dell'incontro di studio (Firenze 26 novembre 1987)*, Firenze, Olschki, pp. 69-70.
- Sonzogni M.
- 2011 *Un'«apparizione meravigliosa, quasi inverosimile»: tracce di musa nei versi di «In un giardino italiano»*, in «Studi d'italianistica nell'Africa australe», 24, 1, pp. 58-82.
- 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, pp. 108-115.
- Testa E.
- 2000 *Montale*, Torino, Einaudi.
- Verdino S.
- 2011 *L'ultimo paesaggio di Montale*, in «Nuova corrente», 58, pp. 27-44.

Villa A.I.

2015 *Lenigmatica 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, pp. 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, pp. 63-114.

Zollino A.

2008 *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell’opera di Montale*, Piombino, Il Foglio.

IL TEATRO VISIONICO DI PINO MASNATA E IL SUO CONTRIBUTO AL TEATRO SINTETICO¹

MASAKAZU KIKUCHI

Introduzione

Il contributo al teatro di Pino Masnata (1901-1968) inizia con l'opera *Tocca a me!* «azione visionica futurista» del 1920². Questo primo lavoro teatrale è preceduto da una lettera che Masnata indirizza a Marinetti, Settemelli e Corra, cioè ai firmatari del manifesto *Il Teatro Futurista Sintetico*, nella quale, pur riconoscendo l'influenza del teatro sintetico, Masnata sostiene, affiancandola a quest'ultimo, la validità della sua teoria teatrale chiamata «Narrazione visionica»³.

Parallelamente al «Teatro Sintetico», che è stato l'ispiratore, e con caratteri molto simili, può avere ragione d'essere, in futurismo, la «Narrazione Visionica». (Verdone 1970: 265)

Inoltre, Masnata, all'interno del manifesto del *Teatro Visionico*⁴ pubblicato nel novembre dello stesso anno, oltre a decantare meriti e qualità del teatro

¹ Questo articolo fa parte dei risultati di una sovvenzione per la ricerca scientifica (C) del JSPS (Numero di emissione: 20K00497): «Ricerca sulla fisicità nel teatro futurista: il suo significato di astrazione e meccanizzazione»

² È pubblicato in «Roma futurista», n. 71, Roma, 22 febbraio 1920. Per i testi drammaturgici di Masnata ai quali facciamo riferimento in questo studio, oltre all'originale (Masnata 1930), abbiamo tenuto presenti quelli ripubblicati, insieme al manifesto in Verdone (1970), con ampia nota introduttiva.

³ Nella *Lettera* prefata a *Tocca a me!* si prospetta l'ipotesi drammaturgica di una «Narrazione visionica futurista», indicandone le regole fondamentali, in Verdone (1970), pp. 265-268.

⁴ Il manifesto del *Teatro Visionico* venne pubblicato il 14 novembre del 1920 da «La testa di ferro», giornale del fumanesimo, diretto da Mario Carli con l'indicazione Fiume-Milano.

sintetico, lo considera come una tappa, una fase di transizione verso il ‘teatro visionico’ che egli stesso propone.

Con questo manifesto non intendo ferire il vostro teatro «sintetico futurista» consacrato già da capolavori, che non escludo, che amo e che mi è servito di tappa verso il teatro «visionico futurista». (NA-MP: 279)

Masnata scrisse *il Teatro Visionico* in risposta al *Teatro Futurista Sintetico* non come critica, ma mettendo in chiaro la sua intenzione di completarlo, di arricchirlo, di integrare un programma che in precedenza aveva accettato e di cui si era giovato.

Da parte sua, Marinetti, esponente del teatro sintetico, sembrò accogliere favorevolmente questo atteggiamento e queste proposte di Masnata, facendolo entrare nell’ambiente culturale futurista. Non solo gli permise la pubblicazione di *Tocca a me!* sul giornale «Roma futurista», ma nel manifesto del *Teatro della Sorpresa* del 1921, aveva già menzionato Masnata come un autore del teatro sintetico⁵. Questa menzione, tuttavia non si basa su risultati concreti, infatti, nessuna delle opere teatrali scritte da Masnata fino a quel momento presentava le caratteristiche del teatro sintetico⁶. Inoltre, quando Masnata mise in pratica la sua teoria del teatro visionico e pubblicò, nel 1930, la sua prima raccolta di opere teatrali intitolata *Anime Sceneggiate*, Marinetti gli fornì una prefazione, sottolineando l’influenza di Boccioni nella ricerca di Masnata sugli stati d’animo e considerando *Anime Sceneggiate* un’estensione del teatro sintetico marinettiano.

⁵ Nel manifesto *Il teatro della sorpresa (Teatro sintetico, Fisicofollia, Parole in libertà sceneggiate, Declamazione dinamica e sinottica, Teatro-giornale, Teatro-galleria di quadri, Discussioni improvvisate di strumenti musicali, ecc.)*, Marinetti scrisse «Il *Teatro Sintetico* (creato da Marinetti, Settimelli, Cangiullo, Buzzi, Mario Carli, Folgore, Pratella, Jannelli, Nannetti, Remo Chiti, Mario Dessy, Balla, Volt, Depero, Rognoni, Soggetti, Masnata, Vasati, Alfonso Dolce [...])», in Marinetti (2010), pp. 168-169 (La sottolineatura è data dall’autore).

⁶ L’unica opera teatrale che Masnata aveva pubblicato a quel momento era la già citata *Tocca a me!*, che non fu inclusa nel volume AA.VV., *Teatro futurista sintetico*, pubblicato nel 1915/16, né soddisfaceva i requisiti di un teatro sintetico basato sulla brevità e sulla concisione.



(fig. 1)

Nel sottotitolo che indica le caratteristiche del teatro sintetico appare la parola 'visionico'

Le *Anime sceneggiate* di Pino Masnata appartengono alla grande rivoluzione iniziata dal Teatro Sintetico Futurista mio e di Emilio Settemelli la cui influenza nel mondo è stata decisiva. [...] Il futurista Pino Masnata ha forse molto ammirato gli stati d'animo del grande Boccioni... (Masnata 1930: 9)

Infine vediamo emergere un altro fatto degno di nota. Sulla copertina del volume collettivo degli scritti futuristi intitolato *Il Teatro Futurista* (TF) e pubblicato nel 1941, nel sottotitolo che ne indica le caratteristiche (fig. 1) appare la parola 'visionico'. Il testo del manifesto *Il teatro futurista sintetico* fu rivisto più volte, sulla base dell'esperienza pratica di produzione e messa in scena di opere teatrali. Ad esempio, l'espressione 'simultaneo', che non era presente nel volantino della prima edizione, datata 11 gennaio 1915, fu aggiunta nella seconda edizione del manifesto, ripubblicata nel volume collettivo *Teatro Futurista Sintetico* (TFS) a novembre dello stesso anno. Tuttavia, fino alla versione definitiva, pubblicata nel 1919 all'interno de *I*

manifesti del futurismo (MIst), l'espressione 'visionico' non era mai apparsa nel sottotitolo del manifesto. Risulta quindi interessante che la parola 'visionico', chiaro riferimento al metodo drammaturgico di Masnata, appaia nell'edizione del 1941, l'ultima pubblicata prima della morte di Marinetti, nonostante nessuna sintesi scritta da Masnata sia inclusa nell'opera. Questo elemento ci suggerisce che Masnata e le sue opere ebbero una certa influenza nel processo di evoluzione del teatro sintetico.

In questo articolo, attraverso l'analisi degli scritti teorici di Masnata, spesso trascurati dalla critica, intendo chiarire in che modo il suo 'Teatro Visionico' abbia contribuito allo sviluppo del 'teatro sintetico' negli anni '20, prestando particolare attenzione al teatro marinettiano, e agli elementi del 'Teatro Visionico' che quest'ultimo potrebbe avere integrato. Inoltre, ritengo che tale analisi potrebbe rivelarsi utile a far emergere alcune differenze tra Marinetti e Masnata riguardanti la percezione della soggettività e dello spazio-tempo nel teatro.

1. La teoria teatrale di Pino Masnata

1-1 La narrazione visionica

In questo capitolo, intendo riesaminare in dettaglio la teoria teatrale di Masnata, che, dopo la sua riscoperta ad opera di Verdone, tende ad essere trascurata dagli studiosi anche nell'attuale contesto di crescente interesse verso il secondo futurismo⁷. Come descritto sopra, nella lettera preceduta a *Tocca a me!*, che si indirizza ai firmatari del manifesto *il teatro sintetico futurista*, Masnata sostiene la ragione d'essere della 'Narrazione Visionica' all'interno del futurismo. È molto significativo che Masnata pensi, prima che al 'teatro', alla 'narrazione' visionica. Masnata in questo modo non afferma una forma di teatro basata sul dialogo tra i personaggi, bensì si concentra sulla visualizzazione della 'narrazione' del protagonista. Infatti, mentre menziona

⁷ Oltre a quelli di Verdone (1970, 1988), esistono pochi altri studi su Masnata e il suo "teatro visionico", ad opera di Barsotti (1990), Modena (2001) e Mezzetta (2006).

la sua prima sperimentazione teatrale, Masnata stabilisce le cinque regole fondamentali della ‘Narrazione visionica’. Le prime cose a cui Masnata dà importanza sono il luogo della narrazione e il linguaggio utilizzato.

Nella “Narrazione Visionica Futurista” il protagonista, che ha subito tragedie, drammi, commedie, si reca sulla ribalta (a sipario chiuso) per narrare, possibilmente in versi liberi, la sua vita. (Verdone 1970: 265)

In primo luogo, il protagonista è sollecitato a raccontare il proprio dramma ‘sulla ribalta con il sipario chiuso’. È forse superfluo dire che il sipario, situato sulla superficie verticale circondata dall’arco proscenico, venga, nel teatro moderno, tradizionalmente percepito come una ‘quarta parete’ che separa nettamente il palcoscenico dal pubblico. Gli spettatori occupano uno spazio diverso rispetto agli attori e, attraverso la ‘cornice’ delineata dal sipario, hanno la possibilità di sbirciare il mondo drammatico rappresentato sul palcoscenico. Tuttavia, Masnata, collocando il protagonista davanti al sipario chiuso sulla ribalta, ovvero dalla stessa parte del pubblico, e facendogli raccontare direttamente il suo dramma al pubblico, rompe gli schemi tradizionali, allo scopo di coinvolgere gli spettatori nell’azione drammatica del palcoscenico e di instaurare un’interazione empatica con questi ultimi. In secondo luogo, come vedremo anche in seguito, l’uso dei versi liberi sembra essere una strategia intesa a conferire una tonalità ‘ lirica ’ alle parole del protagonista: il narratore. Nell’opera *Tocca a me!*, infatti, le sei ‘visioni’, ossia le parti recitative, sono inserite nella narrazione in versi liberi del protagonista, tuttavia, in questo contesto, i versi liberi funzionano come monologhi frammentari impregnati di lirismo.

Successivamente, Masnata difende l’assoluta arbitrarietà del narratore riguardo a due elementi espressi all’interno delle ‘visioni’: l’ordine temporale dei fatti e lo sviluppo delle azioni.

Le “Visioni” [...] non debbono necessariamente essere per l’ordine cronologico dei fatti che rappresentano, bensì per l’ordine logico della ricordanza. (Verdone 1970: 265)

La “Visione” (che non è altro che un ricordo) benché recitata non si svolge come realmente si svolsero i fatti, ma come possono ritornare, confusi o mutilati o ripetuti per omissioni o sintetizzati e poi sminuzzati, alla memoria. (Verdone 1970: 265)

In questo contesto, possiamo notare chiaramente un tentativo di teorizzazione e di sperimentazione diretto verso quella drammaturgia soggettiva che, nel panorama europeo novecentesco, caratterizza in particolare il teatro espressionista tedesco⁸. Tuttavia, a questo punto, Masnata sottolinea ancora la centralità assoluta del protagonista privilegiando la figura del narratore-epico rispetto al rapporto drammatico-dialogico.

1-2 Il teatro visionico

È col manifesto del *Teatro Visionico* che Masnata passa dalla ‘narrazione’ al ‘teatro’. Scompare così la figura del protagonista-narrante, e compare in sua vece il protagonista-creante del teatro, il quale, nelle parti drammatiche, assume un ruolo dominante.

Nell'introduzione di questo manifesto, anch'esso indirizzato ai firmatari del manifesto del *Teatro Futurista Sintetico*, Masnata elogia la «ricerca di dinamicità» e «l'effetto che un'improvvisa notizia ci arreca» nel teatro sintetico. Tuttavia, in seguito, citando alcune descrizioni dal manifesto *Distruzione della sintassi* di Marinetti⁹, osserva che «la grande scoperta dalla lirica» non è stata «portata al teatro» e propone la «piena fusione della lirica colla drammatica» elencando quattro «necessità» per realizzarla (NA-MP: 279). Da questa osservazione, si può intravedere come Masnata considerasse la ‘liricità’ un elemento chiave per completare la realizzazione del ‘teatro

⁸ Nel teatro espressionista tedesco, come reazione al naturalismo e all'impressionismo, è stata adottata una metodologia drammaturgica che trasforma e distorce estremamente l'oggetto attraverso la forte soggettività dell'autore. Le opere di Georg Kaiser ed Ernst Toller sono ben note in questo contesto.

⁹ Il manifesto venne pubblicato, in due puntate, su «Lacerba» (I, n. 12, 15 giugno 1913 e n. 22, 15 novembre 1913) e poi venne ripreso in MLac.

sintetico'. Dunque quali caratteristiche ha il suo 'teatro visionico', che mira alla «piena fusione della lirica con la drammatica»? Anche se si notano molte sovrapposizioni con le cinque regole fondamentali della narrazione visionica, alcune delle quali sono state delineate in precedenza, esploreremo questo tema focalizzandoci sulle differenze e l'evoluzione tra le due forme 'visioniche' concepite da Masnata.

Innanzitutto, il cambiamento più significativo nel manifesto del *Teatro Visionico*, come accennato in precedenza, è la transizione dalla narrazione al teatro. Infatti, per Masnata «creare il protagonista» è la prima 'necessità', tuttavia questo protagonista è, allo stesso tempo, un narratore sia lirico che 'teatrale'.

Questi (= il protagonista) narra, narra ossessionato, spaventato, ironico, scettico, folle, narra, narra non soltanto liricamente ma anche drammaticamente. (NA-MP: 279)

Inoltre, la richiesta di esprimersi in versi liberi è stata eliminata. Questo comporta la dissoluzione della funzione epica del protagonista, la quale perde i contorni che la separano dalla dinamica drammatico-dialogica per far spazio all'interazione con altri personaggi. In altre parole, l'accento si sposta, seppur leggermente, dalla centralità assoluta del narratore allo spettacolo.

Il passaggio dalla 'narrazione al teatro' appare evidente anche dal fatto che Masnata menzioni 'la scena' e 'il pubblico' nelle seconde e terze 'necessità' che seguono. Questi due elementi non erano affatto discussi nelle regole della narrazione visionica. Da ciò si può dedurre che Masnata abbia riesaminato la relazione tra testo e spettacolo e abbia iniziato a esplorare la creazione di un nuovo 'teatro'. Qui Masnata propone la creazione della «scena variabilissima» (seconda necessità) e afferma di «non curarsi che il pubblico comprenda il limite fra il reale e l'irreale, il pensiero e l'azione» (terza necessità) (NA-MP: 279). Riguardo alle scene, Masnata afferma la necessità delle «più veloci e cinematografiche trasformazioni», manifestando l'idea che un palcoscenico comune non sia adeguato. Questa visione è

in sintonia con le idee dei futuristi, tra cui naturalmente Marinetti, che, nel manifesto del *Teatro Futurista Sintetico*, avevano elogiato il cinema e proposto il concetto del «grande edificio metallico, animato da tutte le complicazioni elettro-metalliche» (Marinetti 2010: 122). Tuttavia, ciò che Masnata esamina molto più approfonditamente rispetto al ‘teatro sintetico’ futurista è la relazione tra spettacolo e pubblico. Sebbene l’atteggiamento di non conformarsi alla comprensione del pubblico fosse già stato affermato nel *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, e l’importanza di coinvolgere il pubblico fosse già stata dichiarata nel manifesto del *Teatro Sintetico Futurista*¹⁰, il ‘teatro sintetico’ finiva per concentrarsi sull’offrire sorprese al pubblico ponendosi di fronte ad esso. Masnata, invece, ambisce a far sì che, dramatizzando lo stato d’animo del protagonista, gli spettatori condividano contemporaneamente le sensazioni di quest’ultimo, e vede in ciò la «maggior dinamicità di espressione» e la «maggior radio-tele-fotografia»¹¹ (NA-MP: 279). Con il teatro visionico Masnata ricerca piuttosto una specie di complicità fra il protagonista e il pubblico.

Nella quarta ed ultima ‘necessità’, «deformare e compenetrare, ove occorra, i tempi, la scena, le azioni, i personaggi», si condensa l’essenza del ‘teatro visionico’ proposto da Masnata. Quando Masnata dice «ove occorra», l’occorrenza a cui si riferisce è la necessità di dramatizzare lo stato d’animo. Masnata sostiene enfaticamente che l’artista debba «studiare un’anima e farla cantare». Qui notiamo la presenza di una consapevolezza che Masnata condivideva con Boccioni, il quale affermava: «Ad ogni emozione sensoria corrisponde una analoga forma-colore» (Boccioni 1916: 335). La ragione per

¹⁰ Marinetti, nel suo *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911, aveva già sostenuto «l’orrore del successo immediato che solitamente incorona le opere mediocri e banali» e «il piacere di essere fischiati» (Marinetti 2010: 311, 313). E nel manifesto del *Teatro Futurista Sintetico* del 1915, ha concluso che «l’obiettivo del teatro di sintesi è “sinfonizzare la sensibilità del pubblico, esplorandola e risvegliandola con ogni mezzo dalle sue estremità più pigre; eliminare il preconcetto della ribalta lanciando reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l’azione scenica invaderà la platea e gli spettatori» (Marinetti 2010: 121).

¹¹ Nel 1933, Masnata ha pubblicato insieme a Marinetti il manifesto *La radia*, e in seguito si è dedicato alla produzione di sintesi radiofoniche.

cui Masnata sostiene la necessità di introdurre una deformazione arbitraria ed esagerata dei tempi, delle azioni e dei personaggi si trova nella volontà di realizzare la sua poetica della visualizzazione del ‘canto dell’anima’.

In questa sezione, abbiamo esplorato le quattro ‘necessità’ espresse nel manifesto del ‘Teatro Visionico’. In realtà, la metodologia drammatica soggettiva proposta da Masnata relativizza tutti gli elementi che compongono il genere teatrale: tempo, scena, azione e personaggi, stimolando la messa in pratica di una ‘riorganizzazione drammaturgica’, un’istanza comune al teatro del Secondo futurismo. La teoria teatrale di Masnata troverà espressione nel 1930, con la pubblicazione di *Anime Sceneggiate*. Tuttavia, prima di valutare la fortuna, l’importanza e il ruolo di quest’opera nel panorama del teatro futurista, desidero mettere a confronto le teorie teatrali di Masnata con quelle del teatro sintetico futurista. In tale contesto, nel capitolo successivo analizzerò affinità e differenze tra il teatro visionico e il teatro sintetico, e sulla base di quest’analisi, cercherò di sottolineare in quali aspetti il primo possa integrare il secondo.

2. Le differenze tra il teatro visionico e il teatro sintetico: critica o integrazione

2-1 Soggettività

Una delle principali caratteristiche per cui la teoria teatrale di Masnata si distingue nettamente da quella futurista sembra essere l’enfasi sulla soggettività, o, per essere più precisi, sulla ‘drammaturgia dell’io’. Come già menzionato, Masnata attribuiva grande importanza alla ‘liricità’ e alla visualizzazione del ‘canto dell’anima’. Al contrario Marinetti sosteneva «la distruzione dell’io nella letteratura, cioè di tutta la psicologia», optando di sostituirla con «l’ossessione lirica della materia» (Marinetti 2010: 50).

La spinta conoscitiva del futurismo era orientata verso tentativi interdisciplinari che miravano a frantumare il passato storico per esprimere la mimesi della vita moderna. In questo contesto, si cercava di trasformare i

debris di tale frantumazione «negli agenti di un nuovo modo di rapportarsi agli oggetti» (Carpi 1980: 37), al fine di estrapolare una percezione fisica e diretta della vita della materia. Anche nel teatro si perseguiva la direzione dell'oggettualismo, dove in determinate situazioni o ambienti, gli oggetti assumevano un ruolo attoriale più prominente rispetto a quello degli esseri umani. La metodologia drammatica del 'dramma d'oggetti' proposta da Marinetti e la famosa teoria dell'attore-gas di Prampolini ne sono gli esempi più eloquenti¹². D'altro canto, l'io futurista operava solo come filtro cognitivo e artistico, vale a dire esclusivamente come agente di intuizione o di analogia, trasformandosi in un 'io' «ridotto ad una corrente incalzante di sensazioni visive, auditive, olfattive» (De Maria 2010: LI-LII), nonché privo di qualsiasi profondità psicologica o liricità. Al contrario, la metodologia drammatica soggettiva proposta da Masnata, incentrata sui temi dell'io, relativizza tutti gli elementi costitutivi del genere teatrale. Nella trasformazione della vita psichica del protagonista 'io' in realtà drammatica, la personalità si moltiplica e il confine tra soggetto ed oggetto appare più confuso. Gli altri personaggi emergono unicamente come proiezioni della soggettività del protagonista, e gli spettatori devono osservare e comprendere, attraverso quest'ultimo, quel che accade sulla scena. Di conseguenza, nei dialoghi tra i personaggi non si riscontra una chiarezza o uno sviluppo logico di pensieri e sentimenti, ma a dominare è un flusso di coscienza irrazionale.

¹² Nel suo manifesto del *Teatro Futurista Sintetico*, Marinetti ha definito il metodo drammaturgico del 'dramma d'oggetti' come «nuova vena di sensibilità teatrale scoperta dal Futurismo» (Marinetti 2010: 121). E ha prodotto sintesi che si adattano a questa definizione, come *Vengono*, dove l'ansia dei servitori in attesa di un ospite sconosciuto che non arriva mai è rappresentata attraverso il movimento delle sedie, e *Il teatrino dell'amore*, dove un piccolo teatro di giocattoli, una credenza e un buffet scambiano dialoghi non umani basati su variazioni di temperatura, espansione dei materiali, peso degli oggetti sopra di loro, e vibrazioni del muro. Inoltre, Prampolini, nel suo manifesto della *Scenografia futurista* (1915), ha sostenuto che «Guizzi e forme luminose (prodotte da corrente elettrica + gas colorati)» possono esprimere sintesi emotive con maggiore convinzione di qualsiasi performance di un attore, proponendo «veri attori-gas di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi» (NA-MP: 167).

Questa coscienza irrazionale, fondamento del teatro visionico di Masnata, che risuonava con le altre avanguardie del suo tempo (dalla ‘scrittura automatica’ dei surrealisti al ‘flusso di coscienza’ di Joyce¹³) trovava la sua più immediata anticipazione nel ‘monodramma’ del drammaturgo e regista russo Nikolaj Evreinov. Nel suo sforzo di emancipare il teatro moderno da una mera e vacua spettacolarità, superando la barriera simbolica delle luci della ribalta che dividono la platea dal palcoscenico, Evreinov si proponeva di ricreare sul palco il mondo interiore del protagonista. Così facendo mirava a una fusione tra l’io del protagonista e quello degli spettatori, perseguendo un dramma che potesse divenire ‘mio’ anche per il pubblico. La teoria di Evreinov aveva già aperto la strada a un teatro soggettivo, un percorso condiviso dal teatro sintetico e dalle teorie ad esso correlate¹⁴. Inserito in questo contesto, il teatro visionico di Masnata può essere considerato parte di questa evoluzione.

In questa sezione, abbiamo analizzato le distinzioni tra il teatro visionico e il teatro sintetico in termini di trattamento della soggettività. Nel contesto del teatro sintetico, la soggettività era relegata a un ruolo di filtro cognitivo e artistico, o di strumento per favorire intuizioni ed evidenziare analogie. In contrasto, nel teatro visionico, essa assume un ruolo centrale in tutte le sue componenti. Pur non formulando una critica esplicita al teatro sintetico, è evidente che Masnata percepiva il riconoscimento e il recupero della soggettività come ingrediente necessario per il completamento del teatro sintetico.

¹³ I surrealisti, nella loro ricerca artistica, si sono sforzati di esprimere il vero funzionamento della mente mediante un ‘automatismo’ puro, libero da ogni controllo razionale e al di sopra di qualsiasi considerazione estetica o morale. Questo approccio cercava di catturare i pensieri e le sensazioni in modo diretto e non filtrato, sia nella scrittura che in altre forme di espressione. Anche James Joyce ha ampiamente adottato questa teoria, specialmente nei suoi romanzi *Ulysses* e *Finnegans Wake*, nei quali descrive i flussi di coscienza dei personaggi, muovendosi incessantemente attraverso i loro pensieri e percezioni soggettive.

¹⁴ Per approfondire la teoria del monodramma di Evreinov, ho consultato le seguenti fonti: Verdone (1988: 410-412), Pieralli (2015: 58-60) e Takeda (1992: 289-292).

2-2 Percezione del tempo e dello spazio

Come evidenziato nel primo capitolo, la quarta ‘necessità’ delineata da Masnata per il teatro visionico permette, all’interno della drammaturgia soggettiva e nella rappresentazione degli stati d’animo, di deformare e compenetrare tempo e spazio all’occorrenza. Questa particolare percezione del tempo e dello spazio costituisce il secondo aspetto distintivo del teatro visionico di Masnata rispetto al teatro sintetico futurista.

Nel teatro sintetico futurista, la ‘simultaneità’ temporale e la ‘compenetrazione’ spaziale venivano realizzate tramite la giustapposizione simultanea di diverse scene. Tuttavia, in termini temporali, possiamo considerare che esso potesse presentare solo una forma di contemporaneità frammentata e discontinua. Sebbene i futuristi proclamassero «Viviamo già nell’assoluto, poiché abbiamo già creato l’eterna velocità onnipresente» (Marinetti 2010: 11), la loro negazione di qualsiasi passato escludeva l’introduzione nel teatro di un concetto di tempo continuo come la memoria o il ricordo, incompatibile con la brevità e la concisione che stavano alla base del teatro sintetico. Nel teatro visionico, invece, il tempo viene ricostruito attraverso l’utilizzo della tecnica del flashback all’interno del monologo continuo del protagonista o mediante l’automatismo inconscio, senza seguire un ordine cronologico, ma piuttosto un ordine logico basato sulla ricordanza. Questo approccio comporta flessibili estensioni, tagli e sintesi arbitrarie del tempo. Tali manipolazioni temporali hanno aperto al teatro visionico la possibilità di drammatizzare elementi che erano stati esclusi dal teatro sintetico.

La compenetrazione spaziale rappresenta una metodologia drammaturgica fondamentale sia nel teatro sintetico che in quello visionico. Ciò nonostante, si percepisce una differenza sostanziale nella natura degli spazi che vengono giustapposti con l’intento di una reciproca penetrazione. Da un lato, nel teatro sintetico, assistiamo a giustapposizioni illogiche di spazi apparentemente non correlati, come ad esempio la tavola di una famiglia borghese e la toletta lussuosa di una cocotte, la sala d’attesa di un bordello

e una montagna innevata occupata da soldati in attesa di ordini di marcia, o ancora una camera ardente, la via di fronte a un'osteria e un campo di battaglia con trincee¹⁵. La compenetrazione di questi spazi avviene tramite dialoghi e azioni e mira a sorprendere il pubblico. Tuttavia, ogni spazio rappresentato possiede una natura esclusivamente reale e oggettiva, e, come già osservato, è privo di una dimensione temporale profonda. Di conseguenza, il teatro sintetico, sebbene generasse stupore attraverso la compenetrazione di spazi eterogenei, non riusciva a stimolare nel pubblico un interesse che andasse oltre una mera turbolenza momentanea della mente. La drammaturgia del teatro sintetico, incentrata su un confronto diretto e provocatorio con il pubblico, attraverso la provocazione, la collisione e la presentazione di sorprese, non riusciva a eliminare la barriera tra palcoscenico e platea.

Nel teatro visionico, invece, lo spazio subisce una trasformazione guidata dalla soggettività del protagonista. In questo contesto, spazi reali e oggettivi vengono invasi da spazi onirici o fantastici, come un cimitero in seguito a un presunto suicidio o un campo di battaglia medievale dove la protagonista viene salvata da un valoroso cavaliere armato¹⁶. Questa compenetrazione spaziale permette a Masnata di esplorare ed esprimere elementi come il pensiero e l'immaginazione, che fino ad allora non erano drammatizzati, o che addirittura venivano completamente esclusi dal teatro sintetico. Attraverso questo processo, Masnata mira a coinvolgere il pubblico nei pensieri e nelle visioni del protagonista, facendo sì che il protagonista e il pubblico condividano contemporaneamente le stesse sensazioni, eliminando così la barriera tra palcoscenico e platea.

In questa sezione, abbiamo approfondito le affinità e le differenze tra il teatro sintetico futurista e il teatro visionico di Masnata, in particolare

¹⁵ Cf. le sintesi marinettiane; *Simultaneità* (1915), *Paralleli* (1916) e *I vasi comunicanti* (1916) in Marinetti (2004).

¹⁶ Cf. un'anima sceneggiata di Masnata; *La moglie infedele* (1927) in Masnata (1930) e Verdone (1970).

riguardo alla loro percezione del tempo e dello spazio. Sebbene entrambi condividessero l'obiettivo di «eliminare il preconetto della ribalta lanciando reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico» (Marinetti 2010: 121) attraverso la 'simultaneità' temporale e la 'compenetrazione' spaziale, il teatro visionico di Masnata cercò di esplorare le possibilità di drammatizzazione di elementi esclusi dal teatro sintetico futurista, introducendo un tempo continuo e flessibile capace di inglobare anche il passato, e spazi onirici o fantastici. In termini di coinvolgimento del pubblico nell'azione teatrale, a differenza del teatro sintetico, che utilizzava approcci basati su provocazione e confronto, il teatro visionico mirava a creare un legame di complicità tra l'autore-protagonista e lo spettatore, incoraggiando l'assimilazione del secondo al primo. Questa nuova dinamica prometterà forse di evolvere ulteriormente il teatro sintetico futurista? Per confermare questo punto, nel prossimo capitolo esamineremo dettagliatamente il contenuto e la fortuna di *Anime sceneggiate*, frutto della teoria teatrale di Masnata.

3. *Anime Sceneggiate* e l'originalità (mancata)

Anime Sceneggiate, pubblicato nel 1930 dalle «Edizioni Futuriste di Poesia», raccoglie tre opere teatrali: *La moglie infedele*, *Colori di laboratorio* e *Francesca da Rimini*. Marinetti, nella sua prefazione, commentò come Masnata riprendeva nel teatro l'approccio rappresentativo degli stati d'animo, che ricorda le esplorazioni di Boccioni nella pittura. Boccioni, infatti, sosteneva che «Ad ogni emozione sensoria corrisponde una analoga forma-colore». In questo spirito, Masnata cercò proprio di far corrispondere la struttura dell'opera agli stati d'animo del protagonista, cercando una simbiosi tra la forma teatrale e l'esperienza emotiva soggettiva.

Il soggetto de *La moglie infedele* è la visualizzazione dei processi associativi mentali e sentimentali che conducono la protagonista all'adulterio. Il tema stesso è un cliché abusato: il contrasto tra il dovere coniugale e l'evasione lussuriosa all'interno del solito triangolo borghese moglie-marito-amante.

Masnata cerca di gettare nuova luce su questo vecchio argomento utilizzando tutta la serie di segnalazioni sceniche. Per differenziare le conversazioni e gli eventi reali dai monologhi interiori e dalle visioni immaginarie, l'autore si avvale di velari e luci colorate che rappresentano sogni e premonizioni fantastiche, e permette alla protagonista di muoversi avanti e indietro tra palcoscenico e ribalta, in un gioco di spazi che riflette il suo dilemma. Le trovate più audaci e degne di nota si trovano nel modo in cui vengono introdotte le visioni, nella deformazione arbitraria dello spazio-tempo e dei personaggi all'interno della visione. Nella prima scena, il dialogo di stampo borghese tra marito e moglie viene invaso da monologhi interiori che rivelano pensieri nascosti. Questo prologo stabilisce il contesto per la successione di visioni che esprimono gli stati d'animo di Maria, la creante. Inoltre, all'interno delle proiezioni fantastiche della creante, tempo e spazio subiscono distorsioni e i personaggi appaiono in diverse vesti. Un esempio significativo è la trasformazione della sensazione di intrappolamento matrimoniale e del desiderio di salvataggio da parte dell'amante in una scena medioevale, dove la protagonista diventa una regina imprigionata da un re crudele e un bel cavaliere la salva. Come sottolineava Szondi (1962: 40), si trattava di una successione di scene, «la cui unità non deriva da un'azione unica, ma dall'io del sognatore (o del protagonista) che rimane sempre lo stesso».

Quello che viene visualizzato in *Colori di laboratorio* è l'invisibile stato d'animo del protagonista, che oscilla tra la passione amorosa e il dovere scientifico e finisce con l'assassinare il suo rivale in amore. In quest'opera, come nella precedente, la visualizzazione degli stati d'animo del protagonista è realizzata tramite un montaggio ambiguo che fonde proiezioni fantastiche e azioni reali e gli spostamenti tra il palcoscenico e la ribalta del protagonista, ma soprattutto, come indica il titolo dell'opera, attraverso l'effetto e il giuoco dei colori. Ogni scena è caratterizzata da un colore, ed ogni velario, quando il protagonista vi si sposta, ha un diverso colore che riflette le sue sensazioni. Inoltre, un leit-motiv lirico e meta-teatrale compare

ricorrentemente:

La mia mente, come l'obiettivo del mio microscopio, è immersa in un preparato.
Colori di laboratorio.

Blu di metilene, rosso neutro, violetto di genziana, fuxina, verde di metile, costruiscono scene, fondali, quinte e luci di teatro, o di fantasia, o di realtà. (Masnata 1930: 136, 157, 171-172)

Masnata cercò non solo di arricchire l'espressione visiva con questo gioco di luci e colori, ma anche di amplificare la portata emotiva della scena, rendendo tangibile il conflitto interiore del protagonista.

Tuttavia, restano dubbi sulla ricezione di queste innovazioni: quanto il pubblico dell'epoca fu in grado di accogliere e apprezzare questo nuovo approccio? Nella prefazione Marinetti scriveva che «Masnata è riuscito ad evitare il pericolo delle minuzie analitiche. Sono blocchi, grandi macchie, scorci che appaiono incarnati sul palcoscenico» (Masnata 1930: 10-11). In effetti, Marinetti ha ragione nel dire che nelle due opere sopra citate c'è solo una rappresentazione degli stati d'animo del protagonista e non uno sviluppo analitico degli stessi. Questo rifiuto di analisi psicologica era in linea con l'estetica del teatro sintetico e Marinetti sembra aver apprezzato questo elemento del teatro visionico di Masnata. Ma poi continuava così:

Preoccupato di precisare con evidenza la sua teoria sulle *Anime Sceneggiate*, Pino Masnata sentì la necessità di scegliere degli stati d'animo semplici, noti, elementari e popolari come quello della donna adultera e della Francesca da Rimini. (Masnata 1930: 11)

Queste testimonianze indicano che la tecnica innovativa di Masnata rendeva difficile la comprensione da parte del pubblico e dei lettori. Masnata stesso confermò tale difficoltà in una lettera inviata al critico teatrale Mario Verdone negli ultimi anni della sua vita¹⁷.

Su *Francesca da Rimini* faccio questa considerazione. Volendo *evidenziare* la tecnica ho

¹⁷ Lettera datata 23 agosto 1968, in Verdone (1988).

pensato di prendere uno dei temi drammatici più universalmente noti. Ciò perché vi fosse più libertà di fantasia e meno confusione (per es. Gianciotto che appare come *pirata* è tale nell'immagine che di lui si fa Francesca... ma il pubblico se non lo sapesse...). Inoltre se si dovesse ristampare il volume io vorrei che in testa fosse messa questa frase di Aleksej Krucenych che fu uno dei più spericolati poeti del futurismo russo: «un fatto nuovo non è rappresentato dal contenuto... Un nuovo raggio che investe il vecchio mondo può produrre sorprendenti giuochi di luce». (Verdone 1988: 410)

Dalla descrizione emerge che la tecnica di Masnata, mirata a visualizzare gli stati d'animo del protagonista sul palcoscenico, era complessa e di difficile comprensione per il pubblico. La scelta di trattare il celebre amore tragico di Paolo e Francesca aiutava a mitigare il rischio di fraintendimenti, come nel caso di Gianciotto, un 'creato' di Francesca, che il pubblico avrebbe potuto scambiare per un vero pirata. Masnata stesso ammise la necessità di un ritorno al 'vecchio mondo' per esprimersi con maggiore chiarezza. In *Francesca da Rimini*, opera inclusa in *Anime Sceneggiate* e scritta dopo i primi due lavori, Masnata tentò di proiettare il suo 'nuovo raggio'. L'opera è divisa in tre atti, ciascuno dei quali visualizza gli stati d'animo di Francesca, Paolo e Gianciotto. Questo portò all'introduzione di diversi creanti per ogni atto. Tuttavia, il desiderio di Masnata di aggiungere all'inizio le parole di Krucenych in una eventuale riedizione suggerisce che l'opera fosse stata criticata per la sua arcaicità e banalità.

Nonostante l'indubbia originalità strutturale e l'intenzionalità artistica del 'teatro visionico' di Masnata, si evidenziano spesso critiche riguardanti la banalità dei contenuti e le limitazioni nella sua realizzazione verbale¹⁸. Barsotti (1990: 56), in particolare, è stata decisamente critica, sostenendo che «La ricostruzione drammaturgica [...] non riesce a Masnata». Questo

¹⁸ Ad esempio, Verdone, analizzando *La moglie infedele* e *Colori di laboratorio*, presenta le seguenti conclusioni: «Per il tempo in cui è scritto, la struttura di *La moglie infedele* è notevolmente importante ed originale. Intenzionalmente si dice la struttura, perché talvolta inadeguato è il materiale usato. [...] Il dialogo oscilla da un lirismo piuttosto corvivo ad un piuttosto banale «parlato» [...] abbiamo cioè constatato il divario tra struttura e materiali verbali (per struttura ovviamente qui si intende l'articolazione ed il rapporto tra le varie parti componenti o scene o sequenze)» (Verdone 1988: 412-413).

solleva una domanda fondamentale: questa metodologia drammatica di Masnata ha effettivamente contribuito in qualche modo allo sviluppo del teatro sintetico futurista? E se sì, in quali aspetti? Nel capitolo successivo cercherò di dare una risposta a questo interrogativo, analizzando in particolare i cambiamenti che si possono osservare nelle opere teatrali di Marinetti degli anni Venti.

4. Il contributo del teatro visionico al teatro sintetico

Per comprendere l'influenza del 'teatro visionico' di Masnata sul teatro sintetico futurista, è cruciale analizzare come quest'ultimo si sia evoluto negli anni successivi alle sue opere. Dagli inizi degli anni '20, il teatro futurista, dopo un periodo di fervore eroico, iniziò a perdere slancio, in conformità con la tendenza generale dei movimenti futuristi. Marinetti e Cangiullo tentarono di rinnovarlo introducendovi elementi quali 'sorpresa', 'astrazione' e 'tattilità'¹⁹. Questi sforzi, tuttavia, spesso si limitavano a riproporre idee già note, risultando meno innovativi e attuali. Ciò contribuì a una certa stagnazione del settore e all'avvio di una fase regressiva che, in diversi casi, portò alla ripresa di approcci più canonici e tradizionali.

Marinetti stesso, nel 1922, l'anno successivo alla pubblicazione del suo manifesto *Il Teatro della sorpresa*, pubblicò *Il tamburo di fuoco*, un'opera che segnava un ritorno alla tradizionale struttura drammatica in tre atti. Particolarmente degno di nota, però, è l'intento creativo espresso da Marinetti, che si rivolgeva ai suoi «cari fischiatori di ieri».

Vollì imporre la drammatizzazione lirica del rumore sulla scena mediante immagini, musiche, luci e gl'intonarumori di Luigi Russolo.

Non potevo raggiungere lo scopo con un dramma sintetico. Scrisi dunque questo

¹⁹ Marinetti, tentando di rivitalizzare il teatro sintetico, pubblica nel 1921 il manifesto del *Teatro della sorpresa* (*Teatro sintetico, Fisicofollia, Parole in libertà sceneggiate, Declamazione dinamica e sinottica, Teatro-giornale, Teatro-galleria di quadri, Discussioni improvvisate di strumenti musicali, ecc.*) e nel 1924 quello di *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile.*

dramma impressionista con relativo sviluppo teatrale. Nessuna concessione ai vostri gusti tradizionali! Avrete prossimamente nuove sintesi teatrali ultrafuturiste! (Marinetti 2004 vol. 1: 195)

Come ha sottolineato Marinetti, il ritorno alla struttura tradizionale in tre atti fu un passaggio temporaneo; in seguito, continuò a produrre numerose ‘sintesi’, opere che si allineavano al teatro sintetico. Tuttavia, significativa è la sua riflessione sull'impossibilità di raggiungere la drammatizzazione ‘ lirica ’ del rumore attraverso il teatro sintetico. Questa osservazione è in linea con quanto affermato da Masnata nel suo manifesto *Il Teatro Visionico*, dove sosteneva, rivolgendosi a Marinetti, che «la grande scoperta dalla lirica non l'hai portata al teatro». Di conseguenza, Marinetti tornò alla struttura drammatica tradizionale in tre atti per introdurre elementi lirici nel suo teatro. Probabilmente Marinetti era consapevole che le singole sintesi, brevi e concise, non lasciavano sufficiente spazio alla liricità. Infatti, a partire dal 1923, cominciò a pubblicare numerose opere definite ‘sintesi incatenate’, composte da molteplici sintesi, nelle quali si osserva il trascorrere del tempo e lo sviluppo di una trama²⁰. Questa introduzione di un tempo continuo e profondo, insieme al recupero di una narrazione più articolata, sembra riflettere l'influenza di Masnata.

Un altro elemento distintivo delle sintesi di Marinetti degli anni '20 è l'uso del colore per rappresentare gli stati d'animo dei personaggi. Nelle sintesi tattili e astratte di questo periodo, emerge l'utilizzo di fondali colorati e variazioni di illuminazione²¹, elementi assenti nel teatro sintetico del

²⁰ Effettivamente, Calendoli (1960: LX) valuta *Prigionieri 8 sintesi incatenate* di Marinetti, affermando che «Marinetti è riuscito a dare una compiuta espressione lirica ad uno stato d'animo».

²¹ Tra le opere che utilizzano il metodo di cambiare il colore del fondale a seconda della scena, vi sono *Indecisione* (sintesi tattile), *Il quartetto tattile* (sintesi tattile), *La grande cura* (sintesi tattile) e *Lotta di fondali* (sintesi astratta). Inoltre, tra le opere che sfruttano i cambiamenti di illuminazione vi è *Luci*. Prendendo ad esempio *Lotta di fondali*, si osserva che il temperamento, l'atteggiamento dei personaggi e la loro sensibilità musicale cambiano a seconda che sia presente un fondale rosso o blu. Sulla sintesi di Marinetti, vedi Marinetti (2004 vol. 2).

decennio precedente. In particolare, in *Bianca e rosso* (1923), la prima delle sintesi incatenate, il colore assume un significato simbolico, estendendosi dal fondale e dai pochi oggetti di scena ai costumi dei personaggi. Ciò che colpisce di più è che i personaggi Bianca e Rosso sono definiti e personificati come ‘seconde anime’ di altri due personaggi distinti²². Questo sembra proprio anticipare ‘Anime Sceneggiate’, riflettendo l’influenza della dichiarazione del ‘teatro visionico’ di Masnata. Ovviamente, tale evoluzione rifletteva anche l’influenza della teoria del ‘teatro del colore’ di Achille Ricciardi, che mirava a creare un teatro lirico illuminando dall’interno con colori ciò che non può essere visualizzato, come lo spirito del dramma o la psicologia dei personaggi²³. Il teatro di Rosso di San Secondo, che si focalizzava sul far risaltare in modo grottesco la tragedia dell’esistenza umana in situazioni assurde usando colori per esprimere specifici stati mentali²⁴, e la regia di Anton Giulio Bragaglia in *La Bella addormentata*, che introduceva la ‘luce psicologica’²⁵, potrebbe avere avuto anche loro un impatto sul teatro sintetico. Tuttavia, sembra che il passaggio di Marinetti a questo tipo di ‘introspezione psicologica’, nonostante la sua precedente dichiarazione di «distruggere l’io nella letteratura, cioè tutta la psicologia», sia stato influenzato prevalentemente da Masnata.

²² Orazi (1923: 15) definisce quest’opera come un «dramma d’anime [...] opera di sintetismo assoluto, tragedia simultanea del corpo e dello spirito che converge - nel finale dell’ultima sintesi - nella compenetrazione lirico-drammatica del reale con l’irreale».

²³ Sul ‘teatro del colore’ di Ricciardi, vedi Kikuchi (2017).

²⁴ Rosso di San Secondo, in *Marionette, che passione!*, introduce personaggi come ‘Il Signore in grigio’, ‘Il Signore a lutto’ e ‘La Signora dalle volpe azzurra’, ritraendo le loro vite desolate e tradite. D’altra parte, in *La Bella addormentata*, sottotitolata da lui stesso ‘avventura colorata’, ha come protagonista una bella addormentata vestita in ‘vivaci tonalità di rosa’ e avvolta in un ‘sciarpa di seta verde’, inserendo personaggi allegorici come ‘La Padrona Guanceblù’ e suo marito ‘Nasoviola’. Sui suoi testi, vedi Rosso di San Secondo (2008, 2009).

²⁵ Bragaglia, ne *La bella addormentata*, utilizza per la prima volta la luce psicologica in sostituzione della scenografia dipinta, giacché, secondo le sue teorie, un’ambientazione moderna può essere espressa soltanto attraverso «atmosfera locali ottenute dalle luci colorate mobili». (Mancini 2002: 99-100)

Conclusioni

In questo articolo, abbiamo esaminato in dettaglio il 'teatro visionico' di Pino Masnata e il suo impatto significativo sul teatro futurista, in particolare sul teatro sintetico di Filippo Tommaso Marinetti. La teoria teatrale di Masnata, caratterizzata dalla sua innovativa manipolazione del tempo e dello spazio e dalla visualizzazione degli stati d'animo, ha apportato contributi fondamentali al teatro futurista, influenzando direttamente la sua evoluzione.

La teoria teatrale di Masnata si distingue per la sua enfasi sulla soggettività e la psicologia del protagonista, manifestata attraverso tecniche innovative quali il flashback, il flusso di coscienza e la compenetrazione di spazi reali e onirici. Questo approccio ha creato un'esperienza più immersiva e personale per il pubblico. La visualizzazione degli stati d'animo e la deformazione dello spazio-tempo sono diventati elementi chiave nelle sue opere, come dimostrato in *Anime Sceneggiate*.

L'impatto di Masnata sul teatro futurista, in particolare sul teatro sintetico di Marinetti, è stato sostanziale. Sebbene il teatro sintetico fosse inizialmente incentrato sulla brevità, la concisione e l'effetto sorpresa, si può affermare che l'influenza di Masnata abbia spinto Marinetti a perseguire un approccio più psicologico e approfondito. Questa evoluzione viene evidenziata nelle opere successive di Marinetti, in cui si nota l'impiego di tecniche come le 'sintesi incatenate', che permettono uno sviluppo più articolato della trama e dei personaggi, riflettendo così l'introduzione di un tempo continuo e profondo, ispirato dalle teorie di Masnata.

Inoltre, l'uso del colore per rappresentare gli stati d'animo, un elemento fondamentale nel teatro di Masnata, trova un largo riscontro nelle opere di Marinetti degli anni '20. Questa evoluzione dimostra come il teatro visionico abbia agito da catalizzatore, ampliando le possibilità espressive del teatro futurista, e andando oltre la semplice provocazione e il dinamismo visivo, per includere una rappresentazione più ricca e sfumata della psiche

umana.

In conclusione, possiamo affermare che il ‘teatro visionico’ di Masnata abbia avuto un impatto rilevante sul teatro futurista, arricchendone e diversificandone l’espressione e il linguaggio. Le innovazioni di Masnata, in particolare nella visualizzazione degli stati d’animo e nella trasformazione del tempo e dello spazio, hanno contribuito a plasmare un teatro più complesso e maturo, segnando una svolta importante nel teatro futurista e, in un contesto più ampio, nella storia del teatro moderno.

Testi

Umberto Boccioni

1916 *Dinamismo plastico*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.

Filippo Tommaso Marinetti

1960 *Teatro*, a cura di G. Calendoli, 3 voll, Roma, Vito Bianco.

2004 *Teatro*, a cura di J. Schnapp, 2 voll, Milano, Mondadori.

2010 *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, «I Meridiani».

Pino Masnata

1930 *Anime Sceneggiate*, Roma, Edizioni futuriste di poesia.

Pier Maria Rosso di San Secondo

2008 *Tutto il teatro I*, a cura di A. Bisicchia, Salvatore Sciascia, Bagheria.

2009 *Tutto il teatro II*, a cura di A. Bisicchia, Salvatore Sciascia, Bagheria.

MIst AA.VV., *I manifesti del futurismo*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919.

MLac I manifesti del Futurismo, Edizioni di «Lacerba», Firenze, 1914.

NA-MP *Nuovi archivi del futurismo. manifesti programmatici: teorici, tecnici, polemici*, a cura di M. D’Ambrosio, Roma, De Luca, 2019.

TF *Il teatro futurista*, a cura di G. Luongo, Napoli, Editrice CLET, 1941.

TFS AA.VV., *Teatro futurista sintetico*, a cura di B. Corra, F. T. Marinetti, E. Settimelli, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1915.

Riferimenti bibliografici

Barsotti A.

1990 *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni.

Bisicchia A.

2008 *I testi in Tutto il teatro I* di Rosso di San Secondo P. M., Salvatore Sciascia, Bagheria. Calendoli G.

- 1960 *Introduzione di Teatro* di F. T. Marinetti, Roma, Vito Bianco.
- 1966 *Il Teatro del Colore. Testimonianze sul Teatro del Colore*, in «Studi Teatrali», Padova, Patavina Universitas.
- Carpi U.
- 1980 *Filippo Tommaso Marinetti*, in AA.VV., *10 poeti italiani contemporanei*, a cura di M. Martelli, Firenze, Cooperativa Editrice Universitaria.
- De Maria L.
- 2010 *Teoria e invenzione futurista* di F. T. Marinetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani».
- Kikuchi M.
- 2017 *Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi e l'influenza sui teatri futuristi*, in *Studies in Language and Culture*, 43, Osaka University.
(「リッチャルディの「色彩の演劇」と未来派演劇におけるその影響について」、『言語文化研究』第43号、大阪大学大学院言語文化研究科)
- Mancini F.
- 2002 *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo.
- Mezzetta E.
- 2006 *Il teatro futurista in teoria*, Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa.
- Modena A.
- 2001 *Pino Masnata. Vita di un futurista. Una biografia attraverso i diari*, Varzi, Edizioni Guardamagna.
- Orazi V.
- 1923 *Recensione di Bianca e rosso* in «Noi» (2^a serie), I, 2 maggio, in *Teatro* di F. T. Marinetti, Milano, Mondadori, 2004.
- Pieralli C.
- 2015 *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e 'poetica della rivelazione'*, Firenze, Firenze University Press.
- Ricciardi A.
- 1919 *Il Teatro del Colore. Estetica del dopo-guerra*, Milano, Facchi.
- 2015 *Scritti teatrali*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Szondi P.
- 1962 *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi.
- Takeda K.
- 1992 *Monodramma e teatralizzazione della vita - Il pensiero teatrale di Evreinov (2)*, in *Bungei Kenkyu*, Tokyo, Meiji University.
(「モノドラマ・生の演劇化—エヴレイノフの演劇思想について(2)」、『文芸研究』第68号、明治大学文芸研究会、<http://hdl.handle.net/10291/1198>)
- Verdone M.
- 1970 *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, Roma, Officina.
- 1988 *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni.

UNA PROPOSTA DI RILETTURA DE *LA VITA DI EROSTRATO* DI ALESSANDRO VERRI: SOLO UN ROMANZO DI CONDANNA?¹

RUI KANNO

Introduzione

La vita di Erostrato (1815), ultimo romanzo di Alessandro Verri (1741-1816), si ispira all'incendio del tempio di Diana a Efeso, avvenuto nel 356 a.C. Attraverso il romanzo, l'autore racconta la tragica vicenda di Erostrato, un giovane talentuoso e dotato di nobili ideali, ma che a causa della sua smodata ambizione, finisce per perdere l'equilibrio mentale e commettere un atto sacrilego.

Dalla sua pubblicazione nel 1815, il romanzo ha suscitato «valutazioni - differenti e talora antitetiche» (Favaro 2006: 638). L'interpretazione che attualmente sembra prevalere è che l'*Erostrato* sia un romanzo di conservatorismo e di condanna, una ammonizione contro lo *hybris*: il vero scopo dell'autore è quello di insegnare che lasciarsi guidare dall'ambizione eccessiva è un comportamento pericoloso e stolto che può portare alla rovina dell'individuo e della società, e che deve essere vigilato ed evitato. Ciò corrisponde anche alla dichiarazione del narratore all'inizio dell'opera. Il narratore Dinarco, un cittadino contemporaneo di Erostrato, spiega lo

¹ Il punto di partenza di questo articolo è un mio precedente lavoro pubblicato nel 2020 sulla «Studi di cultura italo-giapponese LVIII 『日伊文化研究 第58号』». In esso, ho analizzato come nella figura del protagonista del romanzo siano riflessi gli atteggiamenti ambivalenti verso il poeta tragico Vittorio Alfieri. In quel contesto, ho suggerito anche l'influenza di una visione del mondo relativistica dell'autore nella sua scelta. Il presente articolo intende approfondire di nuovo l'aspetto dell'ambiguità interpretativa dell'opera, fornendo ulteriori elementi che confermino l'intento artistico autoriale.

scopo della sua narrazione come segue:

Io per fine non presumo di togliere al delitto la deformità sua, ma d'insinuare gran dubbio se uno smisurato e costante desiderio di fama possa infiammare l'animo di uno stolto.
(*Erostrato*: 695-696)

Tuttavia, l'autore di questo articolo ritiene che questa interpretazione che mette l'accento soprattutto sull'ideologia conservatrice dell'autore debba essere messa in discussione nella sua validità. Questo perché l'opera sembra incorporare anche un'altra voce che non è di condanna, una voce di giustificazione che suscita la simpatia e la compassione da parte del lettore, a un livello che non può essere ignorato. È noto che Alessandro, soprattutto negli ultimi anni di vita, fosse un convinto conservatore, come dimostrato dai commenti di Stendhal (1783-1842) su di lui.

Alexandre Verri, frère de Charles, vit encore à Rome; mais ce n'est qu'un ultra qui exècre Napoléon, non pas pour sa manie de tronêr, mais au contraire pour ses réformes civilisantes. C'est dan ce sens qu'Alexandre a écrit les Nuit romaines au trombeau des Scipions, Erostrate, etc. (RNF: 91)

Ciononostante, il fatto che Alessandro fosse un conservatore noto non implica necessariamente che l'*Erostrato* fosse dominato da un'ideologia monolitica. È possibile che le molteplici voci autoriali vi coesistano e risuonino, offrendo una sorta di prospettiva sfaccettata. Partendo da questa ipotesi, l'articolo intende esplorare un'altra voce presente nel romanzo che potrebbe non essere stata considerata adeguatamente dalla critica predominante: la voce di giustificazione.

Il presente contributo analizza le due principali interpretazioni sull'*Erostrato* emerse dopo la sua pubblicazione: una che enfatizza gli aspetti condannatori e un'altra che si sofferma sugli elementi di giustificazione. Successivamente, prova a rilevare il carattere difensivo insito alla struttura dell'opera e a indicarne l'analogia con la retorica nelle richieste di grazia redatte dal giovane Alessandro durante il periodo in cui ricopriva il ruolo di

Una proposta di rilettura de *La vita di Erostrato* di Alessandro Verri: solo un romanzo di condanna?

«Protettore dei carcerati». Infine, attraverso un confronto con il *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley (1797-1851) suggerisce alcune considerazioni sul perché Alessandro abbia portato nella sua opera una soluzione morale in modo discutibile.

1. Due prospettive critiche sull'*Erostrato*

Il rappresentante dell'interpretazione più influente sull'*Erostrato* nel contesto attuale, cui si è fatto riferimento nell'introduzione, è probabilmente F. Cicoira, che vede nella trasmissione di valori conservatori lo scopo dell'opera. Egli, nel suo libro *Alessandro Verri: Sperimentazione e autocensura* (1982), riassume l'attività intellettuale di Alessandro dal suo periodo illuministico, rappresentato da «Il Caffè», fino agli ultimi anni di vita. Nel tracciare l'itinerario intellettuale di Alessandro, Cicoira sottolinea spesso la fermezza del suo conservatorismo ideologico. Le pretese illuministiche del periodo de «Il Caffè» erano fortemente orientate dal fratello maggiore Pietro Verri (1728-1797) e fu nel corso dei suoi spostamenti tra Parigi, Londra e Roma che l'evoluzione di Alessandro si manifestò nei valori che riflettono una predilezione per un approccio più tranquillo e riflessivo alla vita. Inoltre la sua inclinazione verso i valori cattolici ha avuto un ruolo significativo, e Cicoira suggerisce che questa dimensione dovrebbe essere considerata nell'interpretazione delle sue opere. In questa prospettiva, l'interpretazione dell'*Erostrato* viene a sottolineare il carattere repressivo dell'opera, che mira a promuovere la consapevolezza e l'accettazione della limitatezza dell'essere umano.

Nel capitolo in cui Cicoira (1982: 109-137) effettua l'analisi ideologica del romanzo, egli indica innanzitutto la diffidenza di Alessandro verso il concetto del «genio». Questa diffidenza emerge quando Alessandro critica la personalità del fratello Pietro, che esaltava l'attivismo, e del suo contemporaneo, il poeta tragico Vittorio Alfieri (1749-1803). Secondo lo studioso, Alessandro vedeva il «genio» come «una innaturalissima

difformità» (Cicoira 1982: 115). Tale percezione era in linea con le tendenze ideologiche della classe conservatrice del tempo, rappresentata da figure come Augustin Barruel (1741-1820). Il pericolo del «genio», però, non è limitato all'ambito dell'arte. Se si manifesta in una persona con la volontà di cambiare il mondo, può essere visto come il germe di una calamità più grande che porterà al caos l'intero ordine sociale. La visione critica di Alessandro nei confronti di Napoleone, come accennata da Stendhal, va ricercata in questo contesto. L'ambizione di trasformare il mondo è, dopo tutto, descritta come «la superbia umana» (Cicoira 1982: 120) o come «la colpa fondamentale del proprio tempo» (Cicoira 1982: 119) e deve essere risolutamente rimproverata². Sulla base di ciò, Cicoira conclude che l'affermazione di Alessandro, meditata attraverso l'*Erostrato*, possiede «il significato profondo di una requisitoria contro il dinamismo insorgente della civiltà moderna, contro lo 'stile della volontà'» (Cicoira 1982: 134).

Come espresso in una nota introduttiva al capitolo in questione³, l'argomentazione di Cicoira appare come una risposta alla valutazione riduttiva di Trombatore, che definisce l'*Erostrato* come l'opera «più breve e la meno significativa» (Trombatore 1968: 153), nonché all'interpretazione romantica di Goffis, che identifica nel protagonista «la lotta contro il destino» (Goffis 1964: 354). La prospettiva adottata da Cicoira ha esercitato una considerevole influenza sulle interpretazioni successive dell'*Erostrato* e, per estensione, su quelle delle altre opere di Alessandro.

Ad esempio, F. Tarzia (2000) e V. Gallo (2015), citando Cicoira, rilevano il carattere anti-illuminista e accusatorio in un altro romanzo di Alessandro,

² La ripetizione della parola «condanna» per quattro volte in un determinato capitolo è indicativa dell'enfasi che lo studioso vuole dare al carattere repressivo del romanzo: «...in questa condanna degli eccessi» (Cicoira 1982: 115); «la rivolta contro gli dei malvagi [...] è oggetto di condanna in se stessa» (Cicoira 1982: 117); «la risposta di Eusevaste [...] era un'accurata condanna dell'ateismo» (Cicoira 1982: 118); «la condanna della superbia umana» (Cicoira 1982: 120).

³ Cicoira(1982: 109n).

Una proposta di rilettura de *La vita di Erostrato* di Alessandro Verri: solo un romanzo di condanna?

Le avventure di Saffo (1782)⁴. Musitelli (2016), esaminando con maggiore dettaglio l'evoluzione intellettuale di Alessandro, sottolinea anch'esso il suo conservatorismo ideologico. Secondo Musitelli, durante il periodo in cui scrisse l'*Erostrato*, Alessandro era diventato un «prisonnier d'un hellénisme suranné». Musitelli critica duramente il romanzo, descrivendolo come «exemplaire de l'incapacité» di Alessandro, e lo accusa di non essere stato in grado di apportare novità significative⁵.

Le analisi di Cicoira e Musitelli, che considerano una vasta gamma di testi di Alessandro, inclusi quelli inediti, evidenziano chiaramente la sua forte inclinazione conservatrice. Dai suoi scritti traspare il desiderio di distanziarsi dalla tumultuosità delle emozioni e dai radicali cambiamenti sociali. Questa visione ideologica è palpabile anche in ogni sua opera. Ma nel valutare se l'*Erostrato* sia un esclusivamente un romanzo di condanna, sarebbe necessario ricordare la ricezione critica che il romanzo ricevette subito dopo la sua pubblicazione. I lettori dell'epoca vedevano nel racconto di Erostrato, la cui eccessiva ambizione porta alla sua rovina, in effetti un altro tema attuale come filigrana. Sebbene Erostrato abbia violato il tempio di Diana con il fuoco, non ha versato il sangue di nessuno né ha rovinato le ricchezze di privati. Nel proemio e nel capitolo finale del romanzo è stata posta l'argomentazione secondo cui, in confronto, le gesta bellicose di Alessandro Magno, che causarono innumerevoli morti e distruzioni, meritavano di essere definite una pazzia più grande. I filonapoleonici dell'epoca lo considerarono un insulto al loro eroe e reagirono.

La risposta più aspra venne da Giuseppe Compagnoni (1754-1833), noto per la sua simpatia e collaborazione con Napoleone. Nel 1816, Compagnoni

⁴ Tarzia (2000: 177): «In effetti, le *Avventure di Saffo* sono innanzitutto la condanna di un determinato 'tipo' umano. O meglio: tendono alla negazione di un preciso modello di lettura, ed attraverso il rifiuto di quest'ultimo giungono all'annientamento, al ripudio di una tipologia mentale»; Gallo (2015: 118n): «Le *Avventure* di Verri, infatti, sono la risposta anti-illuministiche a questa teoria di romanzi francesi e al profilo senza pecca che dell'eroina aveva confezionato Maria Fortuna».

⁵ Cfr. Musitelli (2016: 343).

pubblicò anonimamente sulla rivista «Biblioteca Italiana» una confutazione divisa in due parti: nella prima sezione smontava i presunti sofismi di Dinarco, il narratore dell'*Erostrato*; nella seconda, invece, si proponeva di minare il valore artistico del romanzo, elaborando un riassunto strumentale alla sua argomentazione critica. La sottigliezza di Compagnoni risiedeva nel metodo adottato: invece di contraddire direttamente l'opera di Alessandro, ha utilizzato la stessa impostazione del romanzo⁶. Se l'*Erostrato* si presentava una biografia basata su testimonianze, Compagnoni ha ricalcato questa struttura, presentando un altro scrittore sconosciuto del suo tempo - suggerendo che potesse essere Cellenio Grisogolopo - che avrebbe fornito documenti sul carattere e sulla reputazione di Dinarco⁷. Anche se sembrava riconoscere l'intento di Dinarco di rappresentare la stoltezza di Erostrato come un monito, in realtà Compagnoni mirava a esporre un'ulteriore intenzione: quella di presentare la sua vita in una «chiave parzialmente riabilitante», come suggerito da Favaro (2006: 649).

Ad esempio, il presunto scrittore sconosciuto condanna il tentativo di trasmettere la vita di Erostrato ai posteri. Originariamente, la *damnatio memoriae* imposta a Erostrato dalle città greche aveva lo scopo di vanificare il suo obiettivo di ottenere fama. Nonostante ciò, osare riesumare la sua memoria dalle tenebre della storia e ridare voce alle sue affermazioni blasfeme non solo lo avrebbe salvato dalla pena dell'oblio, ma sarebbe stato visto come un tentativo di propagare idee empie. In effetti, la logica secondo cui Alessandro Magno è un peccatore ancora più odioso di un semplice incendiario rispecchia quella che Erostrato svolgeva durante il suo processo.

⁶ La strategia con cui Compagnoni contestò l'*Erostrato* è dettagliatamente descritta nell'articolo di Favaro (2006: 631-652). Per maggiori approfondimenti, inclusa la relazione tra Compagnoni e Napoleone, si rimanda al suddetto articolo.

⁷ Secondo Favaro (2016: 644), Compagnoni ha utilizzato questa modalità di confutazione per evitare il rischio di contrattacco: «nell'*Erostrato* non c'è alcun riferimento diretto a Napoleone: se lo avesse trattato come se fosse un libro di critica a Napoleone nonostante questo, si sarebbe esposto a critiche basate su supposizioni e partigianeria.»

Una proposta di rilettura de *La vita di Erostrato* di Alessandro Verri: solo un romanzo di condanna?

Ma primieramente la cagione motrice del mio eccelso disegno non fu già quella per cui tanti capitani e conquistatori, esultando per le vittorie, depreदारono i più ricchi templi. [...] Io non fui spinto da abietta ingordigia di furto, ma dal solo e generoso desiderio della fama. Ora con qual proporzione di giustizia furono e saranno impuniti gl'illustri depreदारatori, ed io severamente castigato? (VE: 767)

Se è così, allora il narratore non rappresenta sempre Erostrato come uno stolto abietto, ma in alcune occasioni lo dipinge quasi con simpatia, riconoscendo una certa forza persuasiva nelle sue argomentazioni. Questa ambivalenza nel rapporto tra il narratore e il protagonista potrebbe sollevare dubbi sulla genuinità dell'intento didattico annunciato all'inizio del racconto. Inoltre, l'espressione «eroe di Dinarco» ripetuta per due volte da Compagnoni⁸ potrebbe suggerire ironicamente una certa simpatia del narratore verso Erostrato. Nonostante la sua dichiarazione iniziale, Dinarco appare propenso a una rilettura del personaggio che ne mitiga le azioni negative.

La reazione di Compagnoni, come illustrato sopra, dovrebbe essere formulata alla luce del carattere giustificatorio della narrazione di Dinarco, anche se non è esplicitamente dichiarata. Potrebbe trattarsi di una semplice errata interpretazione da parte del recensore? È improbabile. Perché, nella citazione dall'inizio del romanzo, riportata prima, il narratore avvisa il lettore di non interpretare il racconto come una difesa di Erostrato, affermando: «Io per fine non presumo di togliere al delitto la deformità sua». Paradossalmente, ciò conferma che il narratore era consapevole del carattere difensivo della narrazione⁹.

Al momento, non è possibile affermare con certezza se l'autore abbia deliberatamente introdotto una voce difensiva nell'opera, voce che ha suscitato la reazione di Compagnoni. Questo capitolo ha il compito di evidenziare

⁸ «È ben ora omai che l'eroe di Dinarco si metta a fare l'amore. (Compagnoni 1816: 196); «La perdita di sì bella e cara sposa non aveva smorzato nell'animo dell'eroe di Dinarco il desiderio di rinomanza. (Compagnoni 1816: 198)

⁹ L'esaltazione romantica del titanismo proposta da Goffis, che vede in Erostrato un eroe contro il destino, può anche essere il risultato di una risposta attenta all'aspetto difensivo.

elementi che potrebbero essere interpretati in questa chiave. Nel capitolo successivo analizzerò l'opera più approfonditamente, mettendo in luce elementi strutturali che potrebbero favorire un'interpretazione difensiva.

2. La voce difensiva dell'*Erostrato* in termini di struttura narrativa

Nella prospettiva proposta da Cicoira, il protagonista sarebbe un uomo egoista e ambizioso i cui desideri lo portano a commettere un delitto grave, e dovrebbe essere castigato giustamente con la morte. Il lettore è quindi chiamato a accettare con timore il messaggio che bisogna rispettare lo stile di vita moderato e rispettoso con la consapevolezza dei limiti umani.

Emerge qui una domanda: è veramente così convincente questo approccio? Potremmo anche domandarci se la punizione, una morte ignominiosa inflitta a Erostrato, sia proporzionata al crimine commesso. Se la severità della punizione appare sproporzionata rispetto all'atto criminoso, o se la rappresentazione del crimine e la giustificazione della punizione risultano non convincenti, il lettore potrebbe sentirsi più incline alla compassione piuttosto che percepire un nesso di causa ed effetto nella narrazione. Questo indebolirebbe significativamente l'effetto educativo basato sulla repulsione.

Fino a che punto possiamo davvero ritenere Erostrato responsabile dell'incendio del tempio? A questo proposito, Dinarco (cioè Alessandro) mostra una certa meticolosità e preparazione: descrive minuziosamente la pianificazione dell'incendio e, attraverso la confessione del protagonista, fa intuire che l'atto non è stato impulsivo, ma meditato¹⁰. Ma come

¹⁰ Nel romanzo troviamo una descrizione che chiarisce la pianificazione dell'incendio: «Era suo quotidiano studio contemplare il tempio di Diana, considerarne la struttura e la materia, ov'elle offerissero comodità al suo pensiero» (VE: 763). Nel capitolo finale, il protagonista esibisce la propria ragionevolezza, dichiarando: «Rimane forse che taluno asciva a demenza la mia straordinaria deliberazione. Ma se la sublimità sua abbaglia a tal segno i vili occhi del volgo, deh non vogliate voi, sapienti giudici, scendere con esso a così infima sentenza» (VE: 769).

cambiarebbe l'impressione se ci rivolgessimo al suo stato d'animo in quel momento? E come muterebbe la nostra percezione se seguissimo la storia di Erostrato, dalla sua nascita fino al momento del crimine, con le descrizioni circostanziali?

Erostrato, sin dalla nascita, viene visto con paura da suo padre, Creante, il quale decide di abbandonarlo sull'isola di Lemno, lontano dalla sua terra natale, Corinto. Questo non è per colpa di Erostrato. La decisione del padre è spinta da un sogno infausto che sua madre, Ippodermia, aveva ripetutamente avuto durante la gravidanza.

Cresciuto sotto la cura amorevole di Agarista, una ricca vedova di Lemno, Erostrato dimostra presto un carattere competitivo e un'insaziabile sete di fama. Si distingue in vari campi, dalla letteratura all'arte fino all'atletica, tanto da decidere di partecipare alle Olimpiadi per sfidare le proprie abilità. Lo colpisce, però, una sfortuna imprevista: durante una gara di carri, perde l'equilibrio e cade, ferendosi gravemente le mani. Questo incidente non solo gli costa la vittoria in quella competizione, ma oscura anche il suo promettente futuro come suonatore di lira, un'arte per la quale aveva già ottenuto notevole riconoscimento e nella quale si prospettavano grandi successi.

Dopo la delusione delle Olimpiadi, Erostrato trova conforto nell'amore, innamorandosi di Glicistoma, figlia di un ufficiale militare in pensione che vive nelle vicinanze. La loro passione reciproca culmina in un fidanzamento e decidono di sposarsi sull'isola di Samotracia. Ma durante il viaggio di ritorno, una tempesta inaspettata li sorprende. Erostrato riesce miracolosamente a sopravvivere, ma Glicistoma viene travolta dalle onde e perde la vita. Questa tragedia scuote profondamente Erostrato, ma anche Agarista, che aveva suggerito l'idea del matrimonio sull'isola.

Fu la passione per la causa della libertà a risollevarlo il giovane da una serie di delusioni. I Tebani manifestarono la loro sfida a Sparta, che all'epoca costringeva le città greche ad asservirsi ad essa. Con eroico fervore, Erostrato si schierò dalla parte tebana in inferiorità numerica. Dopo aver fatto leva sul

suo entusiasmo, ottenne un incarico come capitano di fanteria e si impegnò furiosamente per contribuire alla vittoria nella battaglia di Leuctra. Ma i suoi sforzi non furono riconosciuti come sperava. Il comando desiderava un capitano sul campo di battaglia, non un guerriero frenetico.

Fu nuovamente la passione per la libertà a rianimarlo dalla depressione. Mentre il dominio spartano declinava, Atene riacquistava vigore ed entrava in tensione con Tebe. Erostrato si spostò di città in città, incitando alla ribellione contro la tirannide e propugnando il valore della libertà. Ma anche questo sforzo si rivelò vano, incontrando resistenze ovunque. Così, Erostrato sprofondò in uno stato di disillusione profonda. Sentiva che il destino e gli dei avevano schernito le sue speranze e i suoi ideali, e in risposta decise di vendicarsi incendiando il tempio di Diana.

In sintesi, l'enfasi in queste rappresentazioni è posta sulle sventure e sull'incontrollabilità che permeano la vita di Erostrato. Il suo crimine sembra non emergere da una malvagità intrinseca, ma piuttosto come una distorsione delle sue qualità, che, se non avessero incontrato una serie di sfortune, avrebbero potuto essere di beneficio per l'umanità e la società. Questi ritratti sembrano aprire la porta a tale interpretazione. Eppure, considerando la visione di Cicoira, che identifica «la superbia umana» come fonte del male, l'intensa sete di riconoscimento potrebbe essere vista come un peccato originale. In tal caso, la responsabilità non dovrebbe ricadere direttamente sulle spalle di Erostrato?

Desidero enfatizzare come, in questo contesto, l'ambizione smodata di Erostrato per la fama non venga presentata come una scelta, ma piuttosto come una maledizione inevitabile. La sua consapevolezza dell'estraneità del proprio carattere emerge dopo la Battaglia di Leuctra, quando, non ricevendo il riconoscimento sperato per il suo contributo, cerca di trovare conforto nella frequentazione dei sacerdoti nella foresta di Corinto. Durante una splendida notte stellata, in contrasto con gli altri che si meravigliavano della bellezza del mondo, il cupo Erostrato mostra un'inconsueta riluttanza, diviso tra l'ammirazione della bellezza del cielo e un'inquietudine per

Una proposta di rilettura de *La vita di Erostrato* di Alessandro Verri: solo un romanzo di condanna?

le calamità che esso può scatenare. Il suo tormento interiore trova eco nell'immagine della falena attratta fatalmente dalla luce, per poi essere consunta dalle fiamme.

Imperocché ora l'aspetto del cielo, del mare, delle fertili spiagge empie in vero l'animo di quiete deliziosa, e infonde nell'intelletto il senso di benigno e ordinato governo. Ma se il funesto eclisse ottenebra il sole, se le tempeste confondono e cielo e mare, sembra allora che un genio tiranno abbia usurpato l'imperio del mondo. [...] Quando io veggio la farfalla ardersi nella fiamma della mia lucerna, invitata da quel lume a consumarsi, mi dolgo del suo fatale istinto. (VE: 745)

In risposta, un sacerdote, Eusevaste, gli ricorda la necessità della punizione come mezzo per regolare l'ordine del mondo, ma le sue parole non riescono a placare completamente le incertezze di Erostrato. Rimane infatti irrisolto il dilemma morale: è veramente peccaminoso possedere un certo carattere, e in tal caso, dovrebbe una persona accettare la punizione per la propria natura senza opporsi?¹¹

Alcuni lettori potrebbero provare più simpatia e compassione che disgusto di fronte alla vicenda di un giovane di grandi promesse e nobili ideali che, a causa della sua indole e delle ripetute sfortune, finisce a commettere un crimine sacrilego. Se lo scopo principale dell'*Erostrato* fosse un'ammonizione contro «la superbia umana», allora concentrarsi estensivamente sulle avversità incontrate del protagonista potrebbe attenuare l'impatto del messaggio. In questa luce, sembra più valida la posizione di Favaro, che richiama l'attenzione sull' «atteggiamento ambivalente, guardingo» (Favaro

¹¹ È interessante osservare come Goffis (1964: 351), incline a un'interpretazione romantica, dedichi particolare attenzione a questo dialogo. Al contrario, Cicoira e Musitelli non ne fanno menzione, il che potrebbe essere indicativo delle loro divergenti posizioni critiche. Benché l'interpretazione fortemente romantica di Goffis necessiti ormai di alcune revisioni, il suo focus sulla «falena invitata a distruggersi dal lume della lampada» sembra conservare un certo valore nella valutazione critica dell'*Erostrato*. In merito anche Favaro (2006: 640) fa notare la tirannia e l'irresistibilità del carattere di Erostrato che gli porta sventura, chiamandolo «demone»: «il suo "demone", infuso in lui dal volere dei Celesti (ciò che noi moderni chiamiamo carattere), è dunque il suo destino».

2006: 637) di Alessandro, anziché le letture puramente condannatorie di Ciccoira e Musitelli.

Una voce dell'autore, che sembra giustificare parzialmente Erostrato, è stata introdotta deliberatamente, oppure è stata introdotta per caso o come risultato di un difetto di composizione? A mio parere, si può pensare con maggiore probabilità che sia stata introdotta deliberatamente. A sostegno di questa tesi, porto come esempio una serie di petizioni redatte da Alessandro intorno al periodo de «Il Caffè» per la commutazione delle pene dei condannati. Questo perché la retorica usata da Alessandro nei documenti era proprio l'appello alla sfortuna dei criminali, come abbiamo visto in questo capitolo.

3. Retorica nel periodo del «Protettore dei carcerati»

Più di 50 anni prima della pubblicazione dell'*Erostrato*, Pietro Verri e altri giovani aristocratici milanesi fondarono un gruppo noto come «Accademia dei Pugni», dedicato a discussioni mirate a rinnovare le vecchie istituzioni e idee. Fu in questo contesto che nacque il periodico «Il Caffè», e l'opera *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria, che valse al gruppo una fama europea. Alessandro, fratello minore di Pietro, non solo partecipò attivamente alle attività dell'Accademia, contribuendo in particolar modo nei campi del diritto, della storia e della letteratura, ma fu anche coinvolto in un'altra iniziativa, quella del «Protettore dei carcerati». La specifica natura del suo ruolo come «Protettore» è stata per molto tempo poco indagata, ma recentemente Musitelli (2010) ha gettato luce su questo aspetto trascurato della sua biografia.

Secondo Musitelli (2010: par. 6-9), le origini dell'organizzazione risalgono alla «Società dei Protettori dei Carcerati», fondata da Bianca Maria Visconti (1425-1468) principalmente per assistere i prigionieri indigenti. Pur essendo stata inizialmente costituita da soli 14 nobili, incaricati della tutela dei detenuti, dal Seicento in poi i poteri dell'organizzazione si ampliarono. Essa ottenne l'autorità di riesaminare i processi dei condannati a morte, di liberare i detenuti senza il consenso del giudice e di trasferire i

prigionieri particolarmente indigenti al carcere della Malastalla, sede della società. Nel contesto del sistema giudiziario lombardo di quel periodo, ancora permeato da tecniche di interrogatorio coercitivo, la figura del «Protettore» rappresentava «uno degli scarsi punti di sostegno» (Musitelli 2010: par. 19) per i detenuti più vulnerabili. Alessandro ricoprì il ruolo di «Protettore» all'interno di questa organizzazione tra il 1763 e il 1765, prima della pubblicazione de «Il Caffè». In una lettera inviata a Pietro, Alessandro menzionò di aver redatto 34 «pledoyers»¹², ovvero arringhe di difesa, durante quel periodo, di cui 26 sono conservati presso l'Archivio Verri. Principalmente scritti in latino, solo quattro testi erano in volgare. Nella sua analisi Musitelli ha presentato tre di queste suppliche in italiano e una difesa tradotta dal latino¹³, analizzando inoltre le caratteristiche salienti della retorica di difesa adottata da Alessandro¹⁴.

Le difese scritte da Alessandro, come illustrate nei documenti annessi, enfatizzano la razionalità e l'umanità. Un esempio è l'invito a trattare in modo tollerante e ragionevole Giovanni d'Auregard, un debitore insolvente non doloso. Alessandro sostiene che lui, divenuto insolvente a causa di «necessità» e «sfortuna» (Doc. 1: 119v), avrebbe bisogno di «un impiego fuori delle carceri» come «unico mezzo rimasto per pagare» (Doc. 1: 120v), argomentando che mantenerlo in carcere «non è utile ad alcuno» e

¹² Alessandro, che in quel periodo era in visita a Parigi, riferisce in una lettera a Pietro di aver detto all'abate Morlet: «Ho in due anni fatta la quinta parte del primo libro del *Caffè* e la metà del secondo; e ho nello stesso tempo fatti trentaquattro *plaedoyers* in difesa dei processati, essendo io stato due anni Avvocato Criminale [...]» (VPA: 75)

¹³ Si presume che la traduzione sia stata a mano di C. Beccaria. Cfr. Musitelli (2010: par. 13)

¹⁴ La bibliografia dei documenti presentati da Musitelli (2010) sono i seguenti: Documento 1. *Supplica in difesa di Giovanni d'Auregard detenuto nelle carceri della Malastalla* – Archivio Verri, cartella 481. 2, cc. 119-122, due bifogli manoscritti autografi; Documento 2. *Supplica in difesa di Anna Perina* – Archivio Verri, cartella 481. 2, cc. 123-24, un bifoglio manoscritto di copista; Documento 3. *Supplica in difesa di Antonio Gussone* – Archivio Verri, cartella 481. 2, cc. 125-28, due bifogli manoscritti autografi; Documento 4. *Difesa di Andrea Casirago* – Archivio Verri, cartella 481. 3, fascicolo di otto carte rilegato. Quando si citano queste fonti nell'articolo presente, seguo la modalità di Musitelli.

rappresenta «una mera atrocità»¹⁵. In un altro caso, Alessandro intercede per Perina, condannata a sette anni di reclusione e un giorno di frustate per atti osceni commessi sulla figlia, invocando una riduzione di pena. Egli argomenta che farne un esempio sarebbe una pubblicità per comportamenti immorali, e che ciò disonorerebbe e ostacolerebbe il matrimonio della figlia nubile (Doc. 2: 123r-124r).

Ed è particolarmente interessante considerare la sua difesa in favore di Andrea Casirago, un tessitore condannato a morte per l'omicidio della moglie. Nella sua supplica, Alessandro sostiene che Casirago non dovrebbe essere ritenuto responsabile dell'omicidio, in quanto un omicidio commesso «involontariamente» e «privo della ragione» (Doc. 4: 7v) non può essere considerato come un atto compiuto intenzionalmente. Nel suo appello, afferma:

Chi potrà mai dire darsi pena senza delitto, delitto senza dolosa colpa, né dolosa colpa senza l'uso della ragione? (Doc. 4: 2r).

Dopo un'approfondita dimostrazione, con il supporto di affermazioni, testimonianze e pareri medici che attestavano la gravità e la persistenza della malattia mentale di Casirago, Alessandro sostiene che l'imputato, trascinato nell'omicidio a causa della sua pazzia e al di là della propria volontà, merita più compassione che condanna. Egli afferma che Casirago è «anzi che di supplicio, di compassione, e certamente degnissimo» (Doc. 4: 5v). Come ulteriore argomento contro la punizione, aggiunge: «In verità che il supplicio di un pazzo in ispettacolo solo si volgerebbe di tristezza, e mestizia, anzi che in un terrore proficuo, e salutare» (Doc. 4: 8r). Queste parole riflettono la sua convinzione che punire una persona affetta da disturbi mentali non

¹⁵ La distinzione tra il fallito doloso e il fallito innocente a favore dell'ultimo, coincide con quanto sviluppato nel capitolo 34 dei *Delitti e delle pene* di Cesare Beccaria a partire dalla quinta edizione. Secondo Musitelli (2010: par. 21), Alessandro stava preparando la sua difesa per Casirago proprio intorno all'estate del 1765, periodo in cui Beccaria decise di riscrivere il capitolo menzionato. Se questa ipotesi fosse corretta, suggerirebbe che l'esperienza di Alessandro come «Protettore» potrebbe aver influenzato direttamente il pensiero di Beccaria.

farebbe altro che generare sofferenza senza alcun vantaggio per la società.

Nella sua attività di «Protettore», Alessandro non vedeva il crimine semplicemente come un atto trasgressivo. Piuttosto, s'immergeva nel contesto umano e nelle circostanze che conducevano a tale atto. Questa visione rifletteva una mutazione di prospettiva nel diritto penale dell'epoca. Musitelli sottolinea come l'accento posto da Alessandro sull'intenzionalità dell'atto criminale e sulla «necessità di ricostruire la storia del delinquente, di sondare la sua interiorità e i suoi precedenti» (Musitelli 2010: par. 30) segni una rottura con la tradizionale logica giuridica, incentrata sugli aspetti puramente materiali del reato¹⁶. La minuziosa rappresentazione di Casirago, fondata sulle testimonianze di chi gli stava intorno, evidenzia l'importanza di sondare l'essenza dell'individuo. Come Musitelli lascia intendere¹⁷, questo approccio potrebbe anticipare la rappresentazione profonda dei personaggi che Alessandro avrebbe successivamente sviluppato in opere come *Saffo* ed *Erostrato*.

È vero che il crimine di Casirago viene presentato come un atto quasi impulsivo e involontario, mentre l'azione di Erostrato, pur essendo guidata dalla disperazione, appare come un gesto premeditato. In un contesto giuridico, tali sfumature possono fare la differenza in termini di colpevolezza e gravità della pena. Tuttavia, ciò che mi propongo di accentuare in questo contesto è la forza retorica di dipingere un individuo come vittima di forze irresistibili. Questa rappresentazione solleciterebbe un'empatia profonda nel lettore o nell'ascoltatore, rievocando le «sofferenze inerenti alla condizione umana» (Musitelli 2010: par. 23).

Nell'*Erostrato*, nonostante l'ampio divario temporale dalla sua esperienza come «Protettore», Alessandro continua a rappresentare il protagonista come una vittima delle circostanze e del carattere. Anche se non va

¹⁶ Questa concezione sembra preludere a quanto espresso nell'articolo 64 del Codice Napoleonico del 1810 (Musitelli: par. 30).

¹⁷ Musitelli (2010: par. 31): «il romanziere inaugurerà sulla scena romanzesca italiana, attraverso i personaggi della *Saffo* e di *Erostrato*, il tema del soggetto colpevole, tormentato e punito, contribuendo ad offrire alle manifestazioni della coscienza umana nuove possibilità espressive».

trascurato il fatto che l'autore si sia inclinato verso una posizione più punitiva nel suo irrigidimento conservatorio¹⁸, è difficile supporre che egli volesse affidare al racconto una funzione prettamente condannatoria, cioè instaurare «un terrore proficuo, e salutare». Doveva almeno essere ben consapevole dell'inefficacia retorica derivante dall'introduzione di una voce giustificatoria.

Non è mia intenzione sostenere che l'obiettivo principale dell'*Erostrato* sia la difesa anziché la condanna del protagonista. Piuttosto, sembra plausibile supporre che Alessandro abbia deliberatamente introdotto una struttura che permette un'ambiguità interpretativa, e che il messaggio dell'opera debba essere giudicato in modo più globale. In questa luce, l'immagine di Erostrato, come riletta in questo lavoro, assume un aspetto gianico. Dal mio punto di vista, il protagonista rispecchia la superbia dell'uomo e l'ineluttabilità del destino.

4. Il significato di una morale ambigua: un confronto con il *Frankenstein* di Mary Shelley.

Nell'analisi precedente, abbiamo esplorato l'ambivalenza con cui la figura di Erostrato viene rappresentata e l'intenzionalità dietro a tale scelta narrativa. Questo approccio, però, solleva inevitabilmente una questione interpretativa, dato che propone due punti di vista opposti. Per quale motivo Alessandro avrebbe scelto tale approccio, nonostante il rischio di possibili fraintendimenti? L'autore non fornisce spiegazioni in merito, e rimane difficile fornire una risposta definitiva. Tuttavia, come possibile spunto che potrebbe gettare luce

¹⁸ Come Eusevaste, anche il narratore nella *Saffo* sottolinea la necessità di punizione celeste ai lettori, rivolgendosi a coloro che non riconoscono la benevolenza del cielo: «Conciossiaché non bastano i dolci frutti della terra, i vaghissimi fiori, le erbe salubri, le infinite stelle del cielo, la varietà de' viventi a persuadere all'ostinato nostro ingegno l'eterno dominio dell'Essere produttore di tante meraviglie, se questo non si palesi ancora colle procelle, co' fulmini, co' diluvi, co' terremoti; di modo che la nostra ignoranza costringe quasi il cielo ad atterrirci colle pene, perché non intendiamo la sua benignità. (AS: 87)

Una proposta di rilettura de *La vita di Erostrato* di Alessandro Verri: solo un romanzo di condanna?

su questa scelta, desidero portare all'attenzione un romanzo britannico dello stesso periodo: *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) di Mary Shelley. Quest'opera, per quanto ne sappia, non è stata precedentemente menzionata nella critica tradizionale sull'*Erostrato*.

Il romanzo di Shelley narra la tragica vicenda di Victor Frankenstein, un giovane studente pervaso dall'ambizione di creare la vita. Pur riuscendo nell'impresa, egli si ritira di fronte all'aspetto mostruoso della sua creatura, abbandonandola ai suoi stessi destini. In risposta, la creatura intraprende una vendetta inesorabile contro il suo creatore, uccidendo i suoi cari. Il *Frankenstein* fu pubblicato in forma anonima nel 1818, in prossimità della data di pubblicazione dell'*Erostrato* (1815). Al di là della coincidenza temporale, ciò che davvero colpisce sono le analogie tematiche tra le due opere. Come Erostrato subisce le conseguenze catastrofiche della sua smisurata sete di notorietà, così Victor Frankenstein paga un prezzo altissimo per aver tentato l'arte quasi divina della creazione. Goldberg (1959: 30) interpreta che «the temptation of knowledge and the punishment of estrangement» sono i motivi coerenti e chiari dell'opera. Se guardiamo a questo aspetto, anche il *Frankenstein* dovrebbe essere incluso nella categoria del romanzo di condanna.

Un'ulteriore similitudine fra l'*Erostrato* e il *Frankenstein* è il richiamo alla compassione nei confronti dei protagonisti, figure tragiche le cui azioni sono fortemente influenzate dalle avverse circostanze che li circondano. Percy Bysshe Shelley (1792-1822), marito di Mary Shelley e poeta di rilievo, mette in risalto proprio questa chiave interpretativa nella sua recensione sul *Frankenstein*, redatta nel 1817 e pubblicata postuma nel 1832. Egli intende la tragicità del mostro non come manifestazione di una malvagità innata, ma come il risultato di situazioni sfavorevoli che lo hanno condotto ai suoi atti criminosi.

Nor are the crimes and malevolence of the single Being, though indeed withering and tremendous, the offspring of any unaccountable propensity to evil, but flow irresistibly from certain causes fully adequate to their production. They are the children, as it were, of Necessity and Human Nature. In this the direct moral of the book consists (P. B. Shelley: 730)

Questo concetto trova paralleli interessanti quando esaminiamo l'impostazione dei protagonisti delle due opere. Mentre il mostro di Frankenstein era inizialmente progettato per ricevere «love and sympathy» (F: 153), le circostanze lo hanno trasformato in qualcosa di ben diverso. Allo stesso modo, Victor Frankenstein, benché dotato di talento, si lascia sopraffare dall'ambizione, diventando vittima delle proprie ossessioni. Entrambi i personaggi, pertanto, sono sottoposti a forze esterne ed interne che li spingono a un destino tragico. Erostrato, analogamente, è anch'esso vittima delle circostanze, sia interne che esterne, che determinano le sue azioni. Entrambe le opere riflettono quindi sulla natura del destino, sul ruolo delle circostanze esterne e sul conflitto interno, offrendo una visione complessa della condizione umana.

Oltre alle somiglianze tematiche, ciò che vorrei sottolineare in questo articolo è che, sebbene entrambe le opere portino un messaggio morale, non riescono a promuoverlo. Come già evidenziato, l'*Erostrato* divenne oggetto di critiche poco dopo la sua pubblicazione, focalizzate principalmente sulla presunta denuncia contro Napoleone. Parimenti, il *Frankenstein* fu accusato di una mancanza di moralità in una recensione di John Croker (1780-1850) nella «*Quartely Review*». Il recensore rimproverava il romanzo per la sua apparente assenza di una morale chiara, sostenendo che «it inclucates no lesson of conduct, manners, or morality (esso non conculca alcuna lezione di condotta, di buone maniere o di madalità)» (John Croker 1818: 385). In aggiunta, una recensione anonima apparsa nello stesso anno su «*La Belle Assemblée*», sebbene riconoscesse l'intenzione morale dell'autore, enfatizzò l'inadeguatezza metodologica dell'opera.

This is a very bold fiction; and did not the author, in a short Preface, make a kind of apology, we should almost pronounce it to be impious. (...) But will all our readers understand this? Should not an author, who has a moral end in view, point out rather that application which may be more generally understood? (ANON1: 139-140)

L'impostazione morale del *Frankenstein* è evidente dal fatto che la

recensione redatta da Percy, un passo della quale è citato in precedenza, era già preparata prima della pubblicazione nel 1818. Se così fosse, perché i suoi contemporanei espressero il disagio invece di focalizzarsi sulla presunta moralità chiara? Una ragione, naturalmente, è che la gente dell'epoca era fortemente distratta dagli aspetti macabri senza precedenti del *Frankenstein*, ma va anche sottolineato che il messaggio morale non era così chiaro come suggerisce Goldberg, ma piuttosto complesso e ambiguo. A questo proposito, vorrei citare una recensione di fine Ottocento che esprimeva ancora insoddisfazione nei confronti del *Frankenstein*. H. R. Haweis (1838-1901) afferma:

[...] but the tale of horror is unrelieved by any real poetical justice, and the moral threat - if there is any - is vague and indeterminate. (Haweis 1886: 6)

Presumibilmente, la recensione de «La Belle Assemblée», che ho citato in precedenza, suggeriva che con «that application which may be more generally understood (l'applicazione che può essere più generalmente intesa)» si facesse riferimento all'introduzione della «poetical justice (giustizia poetica)». In altre parole, la mancanza di una chiara distinzione tra bene e male potrebbe aver causato confusione tra i primi lettori del *Frankenstein*.¹⁹

¹⁹ La complessità e l'ambiguità morale del *Frankenstein* possono essere scrutate sulla base della teoria estetica di Edmund Burke, come sottolineato da Goldberg (1959). Nel suo trattato *On the Origin of the Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Burke esplora il concetto di «sympathy» e i suoi effetti morali. Secondo Burke (PE: 42-43), le persone sono naturalmente attratte dalle narrazioni tragiche non perché godano della sofferenza altrui, ma piuttosto perché una paura che non costituisce una minaccia immediata può, in realtà, evocare piacere. Questa attrazione per il tragico, combinata con un'innata incapacità di rimanere indifferenti di fronte alla sofferenza altrui, genera un impulso di solidarietà nei lettori e Goldberg sottolinea che «It is in the light that Frankenstein must be viewed» (Goldberg 1959: 29). Più che una semplice storia orrorifica, Shelley, secondo Goldberg, stava cercando di promuovere una sorta di educazione morale incentrata sulla socialità e sull'empatia verso gli altri. Mentre questa idea è efficace e potrebbe fornire una risposta per l'ambiguità morale presente sia nel *Frankenstein* che nell'*Erostrato*, non esistono prove concrete che Shelley avesse intenzionalmente aderito alla teoria burkeiana. Pertanto, tale interpretazione rimane una delle ipotesi.

L'indeterminatezza interpretativa emerge come un filo conduttore che unisce il *Frankenstein* e l'*Erostrato*. A mio avviso, questo tratto comune sembra segnalare un orientamento verso il romanzo moderno. Hirono (2005) identifica l'indeterminatezza interpretativa come una caratteristica distintiva della modernità nel *Frankenstein*. Secondo Hirono (2005: 110-112), si aspettava tradizionalmente che la narrativa fornisse una conclusione definitiva, senza lasciare questioni irrisolte nell'opera, mentre con l'affermarsi della libertà interpretativa del lettore, la narrativa moderna tende sempre più a sfidare questa convenzione attraverso l'uso di «開かれた終わり (finale aperto)», che permette una vasta gamma di interpretazioni. La fine narrativa del *Frankenstein* è emblematica di questa tecnica. Il mostro, avendo portato a termine la sua vendetta, si allontana su un blocco di ghiaccio, sfuggendo alla vista del capitano Walton. Sebbene la morte del mostro sia sottintesa, la sua assenza di rappresentazione esplicita apre un varco per l'immaginazione del lettore. Inoltre, la narrativa epistolare interrotta di Walton aggiunge un ulteriore strato di indeterminatezza, lasciando spazio alla libera interpretazione del lettore. Similmente, sembra plausibile che l'ambiguità morale e la mancanza di una risoluzione definita nell'*Erostrato* possano essere interpretate non come carenze narrative, ma come scelte deliberate che rispecchiano l'intenzione dell'autore di invitare il lettore a riflettere in modo più profondo sulla condizione umana. La mancanza di una morale univoca non è un difetto, ma piuttosto un invito a esplorare una varietà di significati e insegnamenti derivanti dall'opera.

È degno di nota anche che né Shelley né Verri siano riusciti a ottenere la risposta favorevole attraverso il loro approccio basato sull'ambiguità morale. Questa mancata risonanza potrebbe essere attribuita al fatto che le loro opere non corrispondessero alle aspettative del grande pubblico del loro tempo. Durante quel periodo, nonostante i primi segnali di un cambiamento verso interpretazioni più soggettive e personalizzate, la maggior parte dei lettori potrebbe ancora preferire opere con insegnamenti morali diretti e indiscutibili. Se questo fosse il caso, potremmo pensare che il loro approccio

Una proposta di rilettura de *La vita di Erostrato* di Alessandro Verri: solo un romanzo di condanna?

fosse una sfida ambiziosa e rischiosa alla rigidità della letteratura tradizionale e un presagio dell'evoluzione imminente del panorama letterario.

Conclusioni

Questo articolo ha trattato il romanzo di Alessandro Verri, *La vita di Erostrato*, nel quale generalmente viene sottolineato l'aspetto condannatorio - ideologico contro «la superbia umana». Tuttavia, abbiamo messo in evidenza l'esistenza di un'altra voce, presente nell'opera, che esorta alla compassione e alla riflessione sull'irrazionalità del destino umano, generando con sé una concomitante ambiguità interpretativa. Questa prospettiva, come abbiamo proposto, offre un orizzonte interpretativo più ampio che non si limita alla sfera ideologica. La voce della difesa non è un ostacolo per un'interpretazione definitiva, ma piuttosto una componente essenziale dell'opera, che apre a diverse interpretazioni sia in contrasto sia in armonia con la voce condannatoria e potenzialmente con altre voci presenti. L'intreccio delle esperienze di Alessandro, influenzato dai valori dell'Illuminismo, del neoclassicismo, del romanticismo e del conservatorismo cattolico, ha sicuramente contribuito a lasciare sfumature ricche. Ma ritengo plausibile che sia stata la struttura intrinseca del racconto, che non impone una lettura univoca, a suscitare «valutazioni - differenti e talora antitetiche».

In ultima analisi, si può affermare che la vera modernità, o per lo meno l'originalità di Alessandro Verri, si manifesta proprio nell'introduzione dell'ambiguità interpretativa²⁰. Iannaccone (1988), uno dei pochi studiosi che apprezzano il valore artistico del romanzo, annovera i tratti che ritiene

²⁰ La questione sull'ambiguità interpretativa non è esclusiva dell'*Erostrato*; si manifesta anche nel dibattito tra i fratelli Verri riguardo alla moralità della conclusione della *Congiura di Milano*. Per un'analisi dettagliata sulle divergenze nei loro valori, in particolare in relazione al finale della *Congiura di Milano* e alle tragedie di Alfieri, si rimanda al mio precedente articolo (Kanno: 2015).

appartenere all'era successiva, concentrandosi sugli aspetti narratologici piuttosto che su quelli ideologici: «vi si scorge un ritmo narrativo serrato, una certa articolazione nella psicologia dei personaggi, l'amore per i cambiamenti spazio-temporali che accompagnano e sottolineano quelli dei protagonisti; vi si legge il progresso di una passione insopprimibile fino al suo esito culminante e infine l'amore per una storiografia trasfigurata dalla prospettiva dei personaggi e del narratore» (Iannaccone 1988: 670). Seguendo le sue orme, si potrebbe aggiungere un'ulteriore dimensione distintiva: quella della presentazione di una prospettiva relativistica. In questo modo, l'*Erostrato* varrebbe la pena di essere riconsiderato come precursore di quei tratti che i critici post-strutturalisti identificano come caratteristici della letteratura moderna²¹. Di conseguenza anche una rilettura delle altre opere verriane alla luce di questa chiave interpretativa potrebbe arricchire ulteriormente il nostro apprezzamento del loro valore letterario e storico-culturale.

Testi

Burke E.

PE *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, a cura di A. Phillips, Oxford/ New York, Oxford university press, 1990.

Shelley M.

F *Frankenstein*, a cura di J. P. Hunter, New York/ London, W. W. Norton & Company, 1996.

Stendhal

RNF *Rome, Naple et Florence: illustré par les peintres du romantisme*, a cura di Pierre Brunel, Paris, Dianne de Selliers, 2010.

Verri A.

AV *Le avventure di Saffo*, in *I romanzi*, a cura di Luciana Martinelli, Ravenna, Longo, 1975, 67-215.

VE *La vita di Erostrato*, in *I romanzi*, a cura di Luciana Martinelli, Ravenna, Longo, 1975, 693-772.

²¹ Sulla molteplicità interpretativa, una tendenza nella letteratura moderna, rimando al lavoro di Umberto Eco, *Opera aperta* (1962), soprattutto al primo capitolo «La poetica dell'opera aperta» (Eco 2006: 31-63).

Una proposta di rilettura de *La vita di Erostrato* di Alessandro Verri: solo un romanzo di condanna?

Verri P. & A.

VPA *Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767)*, a cura di G. Gaspari, Milano, Adelphi, 1980.

Recensioni

ANON. 1

1818 *Frankenstein, or the modern prometheus*, in «*La Belle Assemblée, or Bell's Court and Fashionable Magazine*», March, 139-142.

Compagnoni G.

1816 *La Vita di Erostrato scoperta da Alessandro Verri*, in «*Biblioteca Italiana*», Luglio/Agosto, 3-11; 193-201.

Croker J.

1818 *Frankenstein, or the modern prometheus*, in «*The Quarterly Review*», January, 379-85 [anche in *Frankenstein*, a cura di J. P. Hunter, New York/London, W.W. Norton & Company, 1996, 187-190].

Haweis. H. R.

1886 *Introduction to the Routledge World Library Edition*, 5-8 [anche in *Frankenstein*, a cura di J. P. Hunter, New York/London, W.W. Norton & Company, 1996, 200-201].

Shelley P. B.

1832 *On "Frankenstein"*, in «*The Athenaeum Journal of Literature, Science and the Fine Arts*», November, 730 [anche in *Frankenstein*, a cura di J. P. Hunter, New York/London, W.W. Norton & Company, 185-186, 1996].

Riferimenti bibliografici

Cicoira F.

1982 *Alessandro Verri. Sperimentazione e autocensura*, Bologna, Patron.

Eco U.

2006 *Opera aperta*, 7°ed., Milano, Bompiani (prima edizione pubblicata nel 1962).

Favaro F.

2006 *Una polemica letteraria tra storia antica e attualità: sulla Vita di Erostrato di Alessandro Verri*, in «*Lettere italiane*», LVIII, n. 4, 631-652.

Gallo V.

2015 *La fortuna di Saffo sulla scena italiana di fine Settecento*, in *Saffo. Riscritture e interpretazioni dal XVI al XX secolo*, a cura di Adriana Chemello, Padova, Poligrafo, 117-134.

Goffis C. F.

1964 *Titanismo e frustrazione in due romanzi di Alessandro Verri*, «*La rassegna della letteratura italiana*», LXVIII, n. 2-3, 341-364.

Goldberg M. A.

1959 *Moral and Myth in Mrs. Shelley's Frankenstein* in «Keats-Shelley Journal», XIII, 27-38.

Hirono Y.

2005 『批評理論入門』, 東京, 中公新書 (*Introduzione alla teoria critica*, Tokyo, Chukou shinsho).

Iannaccone F.

1988 *Spunti per una rilettura della «Vita di Erostrato» di Alessandro Verri*, in «Critica letteraria», XVI, 659-670.

Kanno R.

2015 「アレッサンドロ・ヴェッリの『パンテア』と『ミラノの陰謀』に見る悲劇革新の試み」『イタリア学会誌』第65号, 117-145 (*Innovazione teatrale in Pantea e La congiura di Milano di Alessandro Verri*, in «Studi Italic», LXV, 117-145).

2020 「アレッサンドロ・ヴェッリの小説『エローストラトの生涯』に見るアルフィエーリ観」『日伊文化研究』第58号, 38-49 (*Il giudizio su Vittorio Alfieri nel romanzo La vita di Erostrato di Alessandro Verri*, in «Studi di cultura Italo-Giapponese», LVIII, 38-39).

Musitelli P.

2010 *I manoscritti inediti di Alessandro Verri, Protettore dei carcerati (1763-1765)*, in «Linea@editoriale», II, URL: <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/176> [ultimo accesso: 29 ottobre 2023].

2016 *Le flambeau et les ombres. Alessandro Verri, des Lumières à la Restauration (1741-1816)*, Rome, École Française de Rome.

Tarzia F.

2000 *Libri e rivoluzioni. Figure e mentalità nella Roma di fine ancien régime (1770-1800)*, Milano, FrancoAngeli.

Trombatore G.

1968 *I «romanzi» di Alessandro Verri*, in «Belfagor», XXIII, n. 1, 36-49; 129-150.

«OR QUI RIEDO»: MODALITÀ E FUNZIONE DELLA BREVE
ENUNCIAZIONE DI ARMIDA NEL CANTO DECIMO DELLA
GERUSALEMME LIBERATA

YUJI MURASE

All'interno del canto decimo della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, il principe inglese Guglielmo offre al capitano Goffredo un resoconto di quanto accaduto ai cavalieri cristiani ingannati e caduti in prigionia di Armida (ottave 60-72), riportando altresì la breve enunciazione rivolta dalla maga ai crociati:¹

Ella d'un parlar dolce e d'un bel riso
temprava altrui cibo mortale e rio.
Or mentre ancor ciascuno a mensa assiso
beve con lungo incendio un lungo oblio,
sorse e disse: "Or qui riedo." E con un viso
ritornò poi non sì tranquillo e pio.
Con una man picciola verga scote,
tien l'altra un libro, e legge in basse note. (*Gerusalemme liberata* X 65)

Il cavaliere inglese racconta che Armida si è assentata momentaneamente dal convivio per preparare degli strumenti utili alla sua arte magica, grazie alla quale trasformerà i crociati in pesci (ottave 66-67). La breve enunciazione della maga svolge dunque la funzione di introdurre a una delle meraviglie più impressionanti dell'intera *Liberata*.²

¹ Sulle caratteristiche generali dei discorsi diretti di Armida si veda Mulas (2009), che individua la dualità presente nelle parole della maga.

² Sulla funzione delle meraviglie nella *Liberata* si vedano le valide considerazioni di Baldassarri (1977) e Güntert (1989: 169-199).

Il discorso diretto non è significativo tanto per il suo senso in sé e per sé, «torno qui subito»,³ quanto per il tono garbato della frase – che richiama una formula usata quotidianamente dalle gentildonne dell'epoca – e più in particolare per le caratteristiche formali con cui il poeta conferisce all'enunciazione una peculiare espressività poetica.

Il presente articolo prende in considerazione questo discorso diretto di Armida, riservando specifica attenzione alla sua disposizione sia all'interno dell'ottava che del verso, oltre che alla sua funzione di discorso diretto inserito all'interno di un altro discorso diretto, al fine di individuare gli effetti dell'enunciazione di Armida ideati dal poeta. Lo studio prenderà le mosse da un'analisi generale dei discorsi diretti contenuti in un solo verso nella *Liberata*, così da porre in evidenza la loro disposizione e funzione all'interno dell'ottava; nel dettaglio, saranno presi in esame i discorsi diretti posti al quinto verso dell'ottava, tra i quali rientra l'enunciazione di Armida oggetto di studio. Si passerà poi ad alcune considerazioni sulla disposizione dei discorsi diretti all'interno di un singolo verso, classificandoli in quattro distinte modalità e osservando la posizione assunta dalla frase citante. Nella terza e ultima sezione verrà invece valutato il ruolo del discorso diretto breve interpolato nel racconto di un personaggio, prestando particolare attenzione alle espressioni deittiche. Attraverso una serie di esami si circoscriveranno dunque l'espressività poetica del discorso diretto in questione e i suoi effetti.

1. Posizione e funzione dei discorsi diretti brevi nell'ottava tassiana

Nella *Liberata* la disposizione dei discorsi diretti nell'ottava di norma concorda con la struttura metrico-sintattica della strofa, basata sulla combinazione dei distici,⁴ in cui essi tendenzialmente iniziano in un verso

³ Cfr. *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, p. 670, nota all'ottava 65.

⁴ Sulla struttura metrico-sintattica basata sulla combinazione di distici nella *Liberata*, si veda Soldani (1999: 305-331) e Vitale (2007: 175-181).

dispari per terminare a uno pari,⁵ mentre i discorsi diretti contenuti in un solo verso sono posti liberamente all'interno dell'ottava grazie alla loro brevità, come già esaminato in un'altra occasione.⁶ Riassumo di seguito, rapidamente, le tendenze nella disposizione dei discorsi diretti brevi nell'ottava del poema tassiano per comprendere meglio la funzione dell'enunciazione di Armida.

Secondo l'indagine condotta, nella *Liberata* si contano 48 occorrenze di discorsi diretti brevi (tabella 1) e il poeta li dispone più di frequente all'ultimo e al penultimo verso dell'ottava (rispettivamente 16 e 8 casi, corrispondenti al 50% dell'intero gruppo) oltre che al quinto verso (7 esempi, il 15%).⁷

Tabella 1 Disposizione dei discorsi diretti brevi all'interno dell'ottava nei tre poemi italiani maggiori (*Inamoramento de Orlando*; *Orlando furioso*; *Gerusalemme liberata*)

verso	<i>Liberata</i>		<i>Inamoramento</i>		<i>Furioso</i>	
	numero	%	numero	%	numero	%
1	4	8.3	9	8.7	10	13.9
2	6	12.5	9	8.7	5	6.9
3	2	4.2	12	11.5	11	15.3
4	4	8.3	16	15.4	15	20.8
5	7	14.6	7	6.7	12	16.7
6	1	2.1	12	11.5	7	9.7
7	8	16.7	4	3.8	4	5.6
8	16	33.3	35	33.7	8	11.1
totale	48	100.0%	104	100.0%	72	100.0%

⁵ Per la tendenza generale di disposizione dei discorsi diretti nell'ottava dell'*Inamoramento*, del *Furioso* e della *Liberata* si legga Murase (2022: 75-80).

⁶ Sulla disposizione del discorso diretto breve nel verso mi permetto di rinviare a un mio studio scritto in giapponese (Murase: 2018), di cui una versione italiana sarà presto disponibile all'interno di un volume di prossima pubblicazione.

⁷ I discorsi diretti brevi posti all'ultimo verso nella *Liberata* sono IV 26, VI 61, 106, 108, VIII 71, XI 19 (due esempi), XII 52, 68, XV 38, XVI 69, XIX 14, 103, 127, XX 3 e 17; quelli collocati al penultimo verso sono II 75, III 23, V 26, VI 30, VII 13, VIII 71, X 23, XIX 40; gli esempi del quinto verso VII 51, VIII 28, X 65, XV 47, XIX 7, 25, 103.

La disposizione all'ultimo verso delle enunciazioni brevi – che di frequente esprimono lo stato del parlante – ha la funzione di descrivere la scena con tono drammatico al termine dell'ottava:

e in atto di morir lieto e vivace,
dir pareo: «S'apre il cielo; io vado in pace.» (XII 68 7-8)

E quando si rintraccia un discorso diretto breve al penultimo verso, esso rappresenta vivacemente la scena in collaborazione con la frase seguente, che occupa la fine dell'ottava:

e grida ei ben: «La pugna è mia; rimanti.»
Ma troppo Ottone è già trascorso inanti. (VI 30 7-8)⁸

A differenza dei discorsi diretti brevi posti all'ultimo distico delle stanze della *Liberata*, quelli che occupano il quinto verso ricoprono spesso il ruolo di svolta narrativa dalla prima alla seconda parte dell'ottava:

La notte che precede, il pagan fero
a pena inchina per dormir la fronte;
e sorge poi che 'l cielo anco è sì nero
che non dà luce in su la cima al monte.
«Recami» grida «l'arme» al suo scudiero,
ed esso aveale apparecchiare e pronte:
non le solite sue, ma dal re sono
dategli queste, e prezioso è il dono. (VII 51)

Qui si osserva chiaramente la funzione svolta dal discorso diretto breve posto al quinto verso, il quale conduce la narrazione sulla netta struttura

⁸ I discorsi diretti brevi posti al penultimo o all'ultimo verso costituiscono talvolta una costruzione paratattica con la frase seguente o quella precedente nell'ultimo distico dell'ottava, alle volte generando la «clausola asindetica» a conclusione della strofa. Quest'ultima costruzione è stata ben documentata da Praloran (1988: 141-155) nell'*Inamoramento* del Boiardo.

«Or qui riedo»: modalità e funzione della breve enunciazione di Armida nel canto decimo della *Gerusalemme liberata*

4+4 dell'ottava.⁹

Un simile ruolo del discorso diretto si riscontra con Armida nel decimo canto, seppur in modo assai meno chiaro, dato che la sua enunciazione è compresa nella proposizione composta che occupa la zona centrale della strofa, suddivisa in tre parti 2+4+2:¹⁰

Or mentre ancor ciascuno a mensa assiso
beve con lungo incendio un lungo oblio,
sorse e disse: “Or qui riedo.” E con un viso
ritornò poi non sì tranquillo e pio. (X 65 3-6)

Se la proposizione subordinata descrive i cavalieri mentre godono della (apparentemente) cortese ospitalità della maga, quella principale racconta il principio del suo smascheramento, in modo tale da avviare la svolta narrativa tra la prima e la seconda proposizione della frase, che occupano rispettivamente il secondo e terzo distico dell'ottava. Le parole di Armida inserite nella seconda proposizione funzionano dunque da punto di avvio della nuova sequenza, ma in un modo più oscuro rispetto agli altri esempi del quinto verso, che svolgono una funzione di svolta narrativa con il chiaro compito di colpire il lettore, come avremo modo di osservare più nel dettaglio nella prossima sezione.

2. Posizione del discorso diretto breve all'interno del verso

La modalità in cui un discorso diretto breve è disposto all'interno di un verso si suddivide secondo quattro schemi: (i) discorso diretto che si estende dall'inizio alla fine verso; (ii) discorso che muove dall'inizio verso e termina alla sua metà; (iii) discorso che inizia a metà verso per essere chiuso alla fine del verso stesso; (iv) discorso che inizia e termina a metà di un verso. Cito di

⁹ L'incidenza della strofa bipartita è notevolmente alta nella *Liberata*, come esamina Soldani (1999: 305-309).

¹⁰ Per la struttura 2+4+2 si leggano le osservazioni di Soldani (1999: 322-324), secondo cui la percentuale della modalità nella *Liberata* si attesta all'8.49%.

seguito un esempio per ciascuna modalità:

- (i) Poi distingue i consigli; al fin le dice
«Per la fé, per la patria il tutto lice.» (IV 26 7-8)
- (ii) «Io te 'l difenderò» colui rispose, (V 83 1)
- (iii) poi le dimanda: «Ov'hai l'imgo ascosa?» (II 24 2)
- (iv) ma grida: «Menti», e adosso a lui si spinge, (V 26 7)

Nella *Liberata* i discorsi diretti brevi sono caratterizzati da una disposizione peculiare all'interno del verso: schema (ii) e (iv). Come si nota dalla tabella 2, che mostra il numero e la percentuale di ciascuno dei quattro schemi nella *Liberata* e nei poemi di Boiardo e Ariosto, lo schema (iii) è maggioritario in ciascuno dei tre poemi ma la sua frequenza resta relativamente bassa nel poema tassiano rispetto all'*Inamoramento* e al *Furioso*; e la medesima tendenza è riscontrabile con lo schema (i), con il risultato che (ii) e (iv) costituiscono gli schemi con la percentuale di utilizzo notevolmente più alta nel poema tassiano. Merita particolare attenzione l'impiego dello schema (iv) nella *Liberata*, osservabile solo in pochi esempi nell'*Inamoramento* e nel *Furioso*, con cui il discorso diretto viene interposto tra le frasi di uno stesso verso, cosicché l'enunciazione emerga da una serie di brevi azioni del personaggio parlante, come si riconferma nell'esempio di Armida.¹¹

Tabella 2 Classificazione di ciascuno dei quattro tipi di discorso diretto nei tre poemi

schema	<i>Liberata</i>		<i>Inamoramento</i>		<i>Furioso</i>	
	numero	%	numero	%	numero	%
(i)	6	12.5	27	26.0	21	29.2
(ii)	13	27.1	10	9.6	9	12.5
(iii)	18	37.5	58	55.8	35	48.6
(iv)	11	22.9	9	8.7	7	9.7
totale	48	100.0%	104	100.0%	72	100.0%

¹¹ Nei poemi classici, secondo Setaioli (1985: 104b), il discorso diretto che inizia o termina a metà verso non si trova nelle opere di Omero ma compare di frequente nell'*Eneide*.

L'efficacia descrittiva di ciascuno schema di disposizione dei discorsi diretti brevi nel verso dipende in modo significativo dalla posizione della frase citante. Le enunciazioni brevi nella *Liberata*, nell'*Inamoramento* e nel *Furioso* sono quasi tutte accompagnate dalla frase (o cornice) citante, come per esempio «disse» e «grida», che viene classificata secondo tre modalità: la collocazione anteposta, interposta o posposta rispetto al discorso diretto.¹² La proporzione di ciascuna delle tre modalità nel poema tassiano risulta essere del 54% per la frase citante anteposta; del 31% per quella posposta e del 15% per quella inserita; nel *Furioso* si tratta invece all'incirca, rispettivamente, del 62%, del 29% e del 9%; infine, nell'*Inamoramento* del 79%, del 14% e del 6%. Sulla base dei dati raccolti si nota che la frase citante dei discorsi diretti in questione nella *Liberata* è caratterizzata dalle disposizioni posposte o interposte, che raggiungono il 46% del totale, proporzione superiore a quella degli altri due poemi.

Giunti a questo punto, è utile riassumere la relazione tra posizione della frase citante e disposizione nel verso dei discorsi diretti brevi nella *Gerusalemme liberata*. Dalla tabella 3 risulta che la modalità con cui la frase citante è anteposta al discorso diretto è dominante in particolare tra gli esempi di schema (iii), che sono di frequente preceduti dalla frase citante disposta all'inizio del verso con l'intento di condurre a termine il discorso diretto alla fine del verso creando un effetto di concordanza metrico-sintattica, come si riconferma grazie al passo seguente: «poi le dimanda: "Ov'hai l'imgo ascosa?"» (II 24 2).¹³

La disposizione della cornice citante anteposta all'enunciazione non si riscontra mai, invece, tra i discorsi diretti di tipo (ii) nella *Liberata*, che sono tutti accompagnati dalla cornice citante intercalata o posposta come negli

¹² Sulla posizione e costruzione sintattica della frase citante si fa riferimento a Mortara Garavelli (2001: 440-445). Per le diverse forme e funzioni della cornice citante esaminate dal punto di vista linguistico si veda invece Calaresu (2004: 149-203).

¹³ I discorsi diretti di tipo (iii) nella *Liberata* sono preceduti dalla cornice citante posta all'inizio del verso, ad eccezione dei seguenti casi: I 49 2, VI 106 8, XII 52 8, XV 38 8, XVI 69 8.

esempi seguenti:

«Eccolo» disse, e 'l riconobbe espresso. (VI 61 8)

«Dà» grida «il segno, invito duce», e freme. (XX 3 8)

Si osservi come l'espressività di ciascuno dei due discorsi diretti brevi sia accentuata dalla posizione al principio del verso dell'inizio dell'enunciazione, e non tramite la cornice citante.

La posizione della frase citante posposta si riscontra talvolta anche nel gruppo di schema (iv), che consente di accrescere la tensione della scena intercalando l'enunciazione senza interrompere la serie di azioni svolta dal personaggio:

che minacciosa il segue, e «Volgi» grida; (III 23 7)

Ma pure con la disposizione normale della cornice citante anteposta al discorso diretto le enunciazioni assai brevi di tipo (iv) nella *Liberata* rappresentano di frequente una scena drammatica attraverso un andamento narrativo veloce e ininterrotto:

Si grida «A l'armi! a l'armi!», e Svenno involto
ne l'armi inanzi a tutti oltre si spinge, (VIII 17 1-2)

Tabella 3 Numero e percentuale delle tre disposizioni della frase citante per ciascuno dei quattro schemi presenti nella *Liberata*

disposizione di frase citante	(i)		(ii)		(iii)		(iv)	
	numero	%	numero	%	numero	%	numero	%
anteposta	4	66.7	0	0.0	15	83.3	7	63.6
inserita	2	33.3	3	23.1	2	11.1	0	0.0
posposta	0	0.0	10	76.9	1	5.6	4	36.4
totale	6	100.0	13	100.0	18	100.0	11	100.0

In questo modo Tasso impiega le modalità di tipo (ii) e (iv) per descrivere in particolare un momento cruciale del suo poema. Esaminati gli esempi più approfonditamente, si nota come il poeta tenda a disporre i discorsi diretti di ciascuno dei due tipi in una certa zona dell'ottava. Dalla tabella 4, entro la quale è classificato ciascuno dei quattro schemi dei discorsi diretti brevi per ogni verso, si può comprendere come, nonostante la scarsità degli esempi, la modalità di tipo (iv) sia usata in particolare nell'ultimo distico, mentre quella di tipo (ii) sia prevalente al quinto verso. A differenza dei discorsi diretti di tipo (iii) che, posti all'ultimo verso, hanno la funzione di rappresentare una scena in modo drammatico chiudendo l'ottava, quelli di tipo (iv) nell'ultimo distico, pur condividendo lo stesso obiettivo, collaborano con la frase successiva concedendo a quest'ultima, come già accennato, il compito di chiudere l'ottava:

gridò: «Sei morta», e l'asta in van lanciaolle. (VI 108 8)

ma grida: «Menti», e adosso a lui si spinge,
e nudo ne la destra il ferro stringe. (V 26 7-8)

In entrambi i passi riportati, la combinazione dell'enunciazione con la

Tabella 4 Disposizione dei quattro tipi di discorso diretto nell'ottava della *Liberata*

verso	(i)		(ii)		(iii)		(iv)	
	numero	%	numero	%	numero	%	numero	%
1	1	16.7	2	15.4	0	0.0	1	9.1
2	1	16.7	3	23.1	2	11.1	0	0.0
3	0	0.0	1	7.7	1	5.6	0	0.0
4	2	33.3	0	0.0	1	5.6	1	9.1
5	0	0.0	4	30.8	2	11.1	1	9.1
6	0	0.0	0	0.0	1	5.6	0	0.0
7	1	16.7	1	7.7	2	11.1	4	36.4
8	1	16.7	2	15.4	9	50.0	4	36.4
totale	6	100%	13	100%	18	100%	11	100%

frase seguente rappresenta la scena in modo realistico e drammatico alla fine dell'ottava, senza interrompere il flusso descrittivo, grazie alla modalità di schema (iv) del discorso diretto.

I discorsi diretti brevi di tipo (ii) posti al quinto verso contribuiscono invece a rendere efficacemente la svolta narrativa, come si riconferma nel passo seguente:

e susurrò con suon devoto e piano
voci allor poco udite e meno intese.
«Sorgi», poi disse; ed io leggiere e sano
sorgo, e non sento le nemiche offese
(oh miracol gentile!), anzi mi sembra
piene di vigor novo aver le membra. (VIII 28 3-8)

Si ribadisce come la modalità di schema (ii) nel poema tassiano, che presenta l'enunciazione breve all'inizio del verso e non tramite la cornice citante, è opportuna per compiere la svolta narrativa richiamando l'attenzione del lettore in modo marcato.¹⁴

D'altra parte il discorso diretto di Armida di nostro interesse, sebbene posto al quinto verso e incaricato della funzione di condurre la scena, muove non dall'inizio ma dalla metà del verso, introdotto dalla frase citante anteposta in modo tale che la parola della maga non risalti mai, a differenza dei discorsi diretti di tipo (ii) dello stesso verso:

sorse e disse: «Or qui riedo.» E con un viso
ritornò poi [...]

Diversamente anche dalle enunciazioni di tipo (iv) poste all'ultimo distico e destinate a introdurre drammaticità alla fine dell'ottava, le parole

¹⁴ La funzione di imprimere una svolta alla scena o di cambiare il punto di vista narrativo, attuata dal discorso diretto breve posto al quinto verso dell'ottava, si osserva anche nel *Furioso*, ma con la differenza che Ariosto impiega normalmente la modalità di tipo (i) invece che quella di tipo (ii).

di Armida, sprovviste di impatto o di tensione, sono fuse alle sue azioni, portando con sé un tono di noncuranza. È altresì degno di nota il fatto che il discorso diretto della maga sia preceduto non solo dalla cornice citante ma anche dalla breve frase descrittiva posta all'inizio del verso, che contribuisce a presentare l'enunciazione in un fluido andamento descrittivo in modo naturale.

Risulta dunque chiaro come il poeta costruisca l'enunciazione di Armida in modo nient'affatto appariscente, al fine di promuovere la mimesi della figura della maga, che parla nel corso delle azioni in modo disinvolto, ovvero senza lasciar trasparire le sue malvagie intenzioni.

3. Discorso diretto all'interno di un altro discorso diretto

Di un discorso diretto all'interno di altro discorso diretto, intessuto da un personaggio nel mezzo di un suo racconto o dialogo, che nel presente articolo chiamerò 'discorso diretto di secondo grado', si contano, secondo le indagini condotte, 59 occorrenze nell'*Inamoramento*, 96 nel *Furioso* e 33 nella *Liberata*.¹⁵ Tra gli esempi di secondo grado si riscontrano poi nel poema tassiano 11 occorrenze di discorso diretto breve (33% di tutti i discorsi diretti di secondo grado): una percentuale alta e di conseguenza degna di nota, rispetto ai 12 casi del poema boiardesco (circa il 20%) e ai 6 di quello ariostesco (6%). Il numero di esempi nella *Liberata* corrisponde al 23% circa dell'intero gruppo dei discorsi diretti brevi, proporzione ancora una volta superiore rispetto a quella riscontrata nell'*Inamoramento* e nel *Furioso* (rispettivamente il 12% e l'8%). Risulta pertanto chiaro come Tasso impieghi attivamente il discorso diretto breve come enunciazione riportata all'interno di un altro discorso diretto.

Una delle ragioni dell'uso attivo dei discorsi diretti brevi di secondo

¹⁵ All'interno del conteggio dei discorsi diretti di secondo grado nell'*Inamoramento* e nel *Furioso* si contano due casi di discorsi di terzo grado (I xii 54 6 e II xxvi 38 5; V 58 3-8 e XXV 61 5-62 8), mentre invece non ne sono stati rintracciati nella *Liberata*.

grado nella *Liberata* sembra essere costituita dall'intenzione del poeta di rappresentare la scena raccontata dal personaggio, lontana dall'*hic et nunc* della trama, in modo da richiamare l'attenzione del lettore. Le enunciazioni brevi di secondo grado nella *Liberata* sono di frequente espressioni a effetto, che coinvolgono il lettore nel racconto del personaggio:

Si grida "A l'armi! a l'armi!", e Sveno involto
ne l'armi inanzi a tutti oltre si spinge, (VIII 17 1-2)

e susurrò con suon devoto e piano
voci allor poco udite e meno intese.
"Sorgi", poi disse; (VIII 28 3-5).

Delle due enunciazioni brevi – entrambe espressioni imperative – citate nel suo rapporto sul martirio di Sveno da Carlo, unico cavaliere sopravvissuto all'attacco notturno, la prima colpisce immediatamente il lettore con una frase tipica da campo di battaglia e la seconda presenta una vivida immagine dell'eremita che esorta il cavaliere ferito con voce chiara, in contrasto con l'indistinto borbottio descritto nei primi due versi. Un'analoga funzione di enunciazione breve di secondo grado si osserva nel discorso diretto autocitato dal pastore nel suo racconto presente al canto settimo della *Liberata*:

«[...]
piansi i riposi di quest'umil vita
e sospirai la mia perduta pace,
e dissi: "O corte, a Dio." Così, a gli amici
boschi tornando, ho tratto i dì felici.» (VII 13 5-8)

Qui Tasso inserisce una brevissima enunciazione composta dalla combinazione del vocativo con l'espressione esclamativa, che uniti permettono quasi di immaginare su un palcoscenico il gesto e la figura del parlante, ponendo così in rilievo il momento cruciale del pastore per

concludere il racconto della sua vita passata alla fine dell'ottava.

Esaminati tutti i discorsi diretti di secondo grado nella *Liberata* si nota come Tasso impieghi in non pochi casi espressioni deittiche che possano richiamare l'attenzione sulla scena raccontata dal personaggio.¹⁶ Difatti, nel poema l'enunciazione di secondo grado inizia talvolta con una deissi come «questo», «qui» ecc., che si riferisce a un oggetto in prossimità del parlante, mettendo in primo piano la scena attraverso l'immagine dell'oggetto richiamata alla mente del lettore. Si veda il passo seguente:

“Questa” a me disse “ch’oggi sparso ha tanto
sanguie nemico, e n’è vermiglia ancora, (VIII 34 5-6)

Nel brano del martirio di Svenno le parole dell'eremita riportate cominciano con il dimostrativo che, accentuato dalla sua disposizione all'inizio del verso e non tramite la frase citante,¹⁷ presenta la spada di Svenno¹⁸ davanti agli occhi del lettore, ricordando la scena passata in modo vivido e realistico attraverso la sua funzione deittica, che immette immediatamente il lettore in prossimità del parlante. Cito un ulteriore esempio di enunciazione, sempre attribuibile allo stesso eremita:

“Qui” disse il vecchio “appresso a i fidi amici
giacerà del tuo duce il corpo ascoso, (VIII 40 1-2)

Qui si osserva che l'avverbio – indicante la vicinanza del parlante, di nuovo sottolineata dalla sua disposizione – svolge la funzione di porre in

¹⁶ Per i deittici all'interno di discorsi diretti presenti nei poemi De Ventura prende in considerazione gli esempi della *Commedia* (2007: 167-197).

¹⁷ Per quanto concerne gli effetti dei deittici posti isolatamente a inizio verso, si legga Murase (2021: 61-62).

¹⁸ La spada svolge la funzione di connettere l'episodio del martirio del principe dei Dani con la trama principale del poema. Merita particolare attenzione il fatto che nell'episodio della spada ci siano alcuni importanti cambiamenti tra le prime stesure e il testo dell'edizione moderna. Si veda in proposito Baldassarri (2003).

primo piano il luogo e coinvolgere il lettore nella situazione richiamata dal personaggio. Un'analoga efficacia si riscontra nei casi in cui un discorso diretto muova dall'avverbio «ecco». Si legga il passo seguente, in cui Guglielmo, nel suo racconto rivolto a Goffredo, riporta un altro discorso diretto di Armida:

“Ecco, a voi noto è il mio poter” ne dice
 “e quanto sopra voi l'imperio ho pieno. (X 68 1-2)

Anche l'avverbio «ecco» ha un forte valore enfatico, come sottolineato da Serianni: «È il segno linguistico della ostensione, e assai spesso ha la funzione di richiamare l'attenzione sul contesto quando qualche nuovo evento interviene a modificarlo» (1991: 509).¹⁹ Nella *Liberata* è degna di nota la modalità peculiare con cui «ecco» viene posto da solo all'inizio verso per dare avvio a un discorso diretto, che viene rintracciata in quattro esempi (XII 39 5, XVIII 92 5, XX 45 5 e 113 5), tra cui un caso di secondo grado:

nel sonno s'offerì l'imgo stessa,
 ma in più turbata vista e in suon più forte:
 “Ecco,” dicea “fellow, l'ora s'appressa
 che dée cangiar Clorinda e vita e sorte: (XII 39 3-6)

La scena, in cui san Giorgio appare ad Arsete in sogno per avvertirlo, viene rappresentata con drammaticità e gravità, grazie all'avverbio isolato all'inizio del verso, che ha il compito di portare alla ribalta il messaggio cruciale del santo.

In tal modo Tasso si serve dei deittici nei discorsi diretti di secondo grado della *Liberata*, così da rappresentare realisticamente oltre che drammaticamente una scena lontana nel tempo e nel luogo dalla trama principale, trasmettendo a volte un tono emotivo derivato dal divario tra

¹⁹ Per i diversi ruoli dell'avverbio si veda invece Serianni (1989: 509-511). Per la funzione di «ecco» nei discorsi diretti, De Ventura esamina gli esempi nella *Commedia* dantesca (2007: 183-186).

«Or qui riedo»: modalità e funzione della breve enunciazione di Armida nel canto decimo della *Gerusalemme liberata*

passato e presente. Ciò si riconferma nell'enunciazione breve in questione: «Or qui riedo», dove i due deittici, «Or» e «qui», fissano la figura di Armida nel presente permanente della reminiscenza del cavaliere e del lettore.

Conclusione

A differenza di altri esempi che svolgono il medesimo ruolo attraverso la loro disposizione all'inizio del quinto verso non tramite la frase citante, l'enunciazione di Armida posta al quinto verso svolge una funzione ben precisa: imprimere una svolta narrativa in modo non appariscente. Tale discorso diretto è presentato attraverso una delle peculiari modalità tassiane di costruire i discorsi diretti nella *Liberata*, ossia per mezzo di un'enunciazione breve che inizia e termina a metà di un verso, cosicché le parole di Armida compaiano nel bel mezzo delle sue azioni in modo naturale e realistico. Inoltre, un simile discorso diretto di secondo grado ha il compito di coinvolgere il lettore nel racconto del cavaliere grazie ai deittici. Risulta pertanto chiaro come i presenti fattori contribuiscano a costituire, insieme, l'affascinante potenza poetica dell'enunciazione di Armida.

Testi

Ariosto L.

Orlando Furioso: secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e 1521, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.

Boiardo M. M.

L'inamoramento de Orlando, edizione critica a cura di A. T. Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. T. Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

Tasso T.

Gerusalemme Liberata, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1979 (cito dalla quinta edizione del 2008).

Riferimenti bibliografici

Baldassarri G.

1977 «Inferno» e «cielo». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata»*, Roma,

- Bulzoni.
 2003 *Dalla "crociata" al "martirio". L'ipotesi alternativa di Svenio*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Padova, Antenore, 107-121.
- Calaresu E.
 2004 *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, FrancoAngeli.
- De Ventura P.
 2007 *Dramma e dialogo nella «Commedia» di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli, Liguori.
- Güntert G.
 1989 *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Pisa, Pacini.
- Mortara Garavelli B.
 2001 *Il discorso riportato in Grande grammatica italiana di consultazione. III. Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, Bologna, Mulino, nuova edizione, 429-470.
- Mulas L.
 2009 *La voce di Armida*, in *Ricerche tassiane*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 75-100.
- Murase Y.
 2018 *«Gerusalemme liberata» niokeru Ichigyō no Tyokusetu Wahou (La funzione dei discorsi diretti contenuti in un verso nella «Gerusalemme Liberata»)* in *Amano Kei Sensei Taishyoku Kinen Ronsyū (Studi di lingua e letteratura offerti a Kei Amano)*, 98-114.
 2021 *Some effects of separated direct speech in Tasso's «Gerusalemme liberata»*, in «Studi tassiani» (69), 2021, 55-74.
 2023 *Studio statistico dei discorsi diretti nella «Gerusalemme liberata»* in «Studi di lingua e letteratura del Dipartimento di italianistica dell'Università di Kyoto» (1), 65-88.
- Praloran M.
 1988 *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato*, in M. Praloran / M. Tizi, *Narrare in Ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 19-211.
- Serianni L.
 1989 *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET (cito dalla seconda edizione del 1991).
- Setaioli A.
 1985 *Discorsi-Discorso diretto in Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. II, 102a-106a.

«Or qui riedo»: modalità e funzione della breve enunciazione di Armida nel canto decimo della *Gerusalemme liberata*

Soldani A.

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

Tomasi F.

2009 (a cura di) T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, Milano, Rizzoli.

Vitale M.

2007 *L'officina linguistica del Tasso epico: la «Gerusalemme Liberata»*, Milano, LED.

LE EDIZIONI GIUNTINE E LA LINGUA DEL BOCCACCIO¹

MAYUKO FUKAKUSA

Introduzione

Il *Decameron* apparso a Firenze nell'aprile del 1527 per i tipi dei Giunti (G27), come si può leggere nel suo frontespizio: «nuovamente corretto et con diligentia stampato», è un'edizione di altissima qualità testuale. Stando al Proemio III delle *Annotazioni* scritte nel 1573², i letterati che si occuparono della revisione di G27 «furono i primi che tentarono di raffrenare alquanto la troppa libertà, che molti havevan cominciato a pigliarsi in questo autore» ed è grazie a loro che il Boccaccio fu «purgato».

Richardson (1994: 86) considera G27, insieme a *Sonetti e canzoni di diversi antichi toscani* pubblicati sempre dai Giunti nel 1527, naturale conseguenza dello sviluppo della filologia volgare fiorentina. Queste due edizioni, secondo Richardson, confermarono che la competenza filologica dei fiorentini era ormai pari a quella dei curatori attivi a Venezia, il centro dell'editoria di allora, dove era stato applicato il metodo della filologia classica per curare le opere in volgare.

In effetti, vi è un divario notevole tra il testo di G27 e quello del *Decameron* pubblicato dai Giunti nel luglio del 1516 (G16). Questo fatto ci

¹ Questo contributo è la versione in italiano dell'articolo pubblicato in giapponese su «Studi Italici», LXXII, 2022, 1-23. È stato tradotto dall'autrice stessa. Il titolo originale dell'articolo e il suo riferimento sono: 深草真由子「ジュンテイ書店のエディションとボッカッチョの言語」『イタリア学会誌』, LXXII, 2022, 1-23. In fase di traduzione sono state aggiunte la nota 38 e le parole tra parentesi quadre nelle note 11, 29 e 30.

² È un'opera dei curatori del *Decameron* pubblicato dai Giunti nel 1573 a Firenze. Dà un'idea sul criterio della revisione del libro, spiegando in ogni *locus* problematico il motivo per cui ritennero una certa lezione la migliore.

fa supporre che nell'arco di circa dieci anni ci potrebbe essere stato qualche cambiamento del metodo o ripensamento dei criteri da parte dei curatori.

In questo articolo, verificherò le caratteristiche dei due *Decameron*, G16 e G27, e fornirò un elenco delle opere boccacciane che i Giunti stamparono tra il 1516 e il 1527. Successivamente analizzerò il testo della *Fiammetta* e dell'*Ameto*, confrontando queste due edizioni con le stampe che sarebbero state usate come testo base. Infine, esaminerò l'opinione dei curatori dei Giunti sulla lingua del Boccaccio, in particolare quella di Bernardo Giunti che era diventato figura centrale all'interno della tipografia. Fu proprio il periodo in cui i dibattiti sul volgare furono sempre più attivi. Grazie anche ai successi editoriali delle *Regole grammaticali della volgar lingua* di Fortunio uscite nel 1516 e delle *Prose della volgar lingua* di Bembo nel 1525, la lingua letteraria del Trecento diveniva modello di riferimento³. In questo articolo cercherò quindi di mettere in evidenza una delle posizioni che avevano i letterati fiorentini di allora riguardo alla questione della lingua.

1. La tipografia dei Giunti e le opere del Boccaccio

Dalla fine del Quattrocento all'inizio del Cinquecento, la tipografia dei Giunti a Firenze pubblicava principalmente opere in latino, revisionate probabilmente da alcuni intellettuali che si radunavano negli Orti Oricellari⁴. Già qualche anno prima della morte di Filippo Giunti, fondatore della stamperia, che avvenne nel 1517, il suo primogenito Bernardo, che era uno dei quattro eredi, cominciò a partecipare attivamente all'impresa

³ Sulla questione della lingua, benché siano stati pubblicati in italiano numerosi studi eccellenti, rinvio, non per altro che per la comodità dei lettori, ai miei articoli in giapponese sul Bembo e la prosa del Boccaccio (深草: 2006 e 2008).

⁴ Sono i giardini del Palazzo Rucellai, famiglia aristocratica fiorentina. Il termine *Orti Oricellari* indica anche il circolo degli intellettuali che, radunati nei giardini, discutevano appassionatamente su vari temi, dalla letteratura alla politica.

di famiglia⁵. La prima stampa giuntina che testimoniò la sua presenza nella tipografia è, stando agli *Annali* curati da Decia (*Giunti*: 63-203), l'*Arcadia* del Sannazaro pubblicata nel marzo del 1514 (1515)⁶, che reca una dedica firmata da Bernardo.

1.1 G16 e G27

G16 è un'edizione di formato in-quarto pubblicata da Filippo Giunti. Il suo testo fu prodotto in base all'incunabolo fiorentino del 1483 con l'aiuto di alcuni buoni manoscritti, tra i quali il codice Mannelli⁷. Furono aggiunte tre nuove novelle nell'appendice.

Invece G27, anche questa in-quarto, fu pubblicata dagli eredi di Filippo. Come testo base fu usata l'aldina del 1522 in collazione con numerosi manoscritti, tra i quali, all'ultimo momento, il codice Mannelli⁸.

Il testo di questo codice (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 42. 1) è molto simile all'originale. La copia fu eseguita nel 1384 dalla mano di Francesco d'Amaretto Mannelli, copista fiorentino, probabilmente da un autografo dell'autore stesso⁹.

Ora confrontiamo, per i capitoli 38-39 dell'introduzione alla IV giornata del *Decameron*, le due stampe G16 e G27, il codice Mannelli e l'autografo del Boccaccio databile all'intorno al 1370 (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 90)¹⁰ e riportiamo nella tabella 1 il

⁵ Per la storia della tipografia dei Giunti cfr. *Giunti* (23-39).

⁶ L'anno di pubblicazione scritto nel colophon è il 1514, ma questa datazione, come dice Delfiol (*Giunti*: 18), probabilmente era basata sul sistema *ab incarnatione* usato nella Firenze di allora, che decorreva dal 25 marzo. Indico quindi tra i parentesi anche il computo moderno e farò lo stesso per l'anno di pubblicazione della seconda edizione di *Fiammetta* e di G21, di cui parlerò più avanti.

⁷ Cfr. Trovato (1991: 177); Richardson (1994: 83).

⁸ Cfr. Trovato (1991: 184); Richardson (1994: 86).

⁹ Cfr. Cursi (2007: 47-51).

¹⁰ Per G16 ho utilizzato il riscontro fatto da Trovato (1991: 178). Per G27 ho consultato l'esemplare pubblicato nella biblioteca digitale Gallica della Bibliothèque nationale de France, per i codici la versione digitale accessibile sui siti web delle biblioteche che li conservano.

confronto delle quattro versioni del *Decameron*¹¹.

Tabella 1. Confronto delle quattro versioni del *Decameron*

	G16	G27 (106v)	Mannelli (64v)	Hamilton 90 (48v)
IV intr., 38	trovorono	trovarono	trovarono	trovarono
	drieto	dietro	dietro	dietro
	fecieno	fecero	fecero	fecero
	la mercé di dio	la Iddio merce	la dio merce	la dio mercie
	bisogni	bisogna	bisogna	bisogna
	sopra venissi	sopravenisse	sopravenisse	sopravenisse
	cagli	caglia	caglia	caglia
39	quegli	Quegli	Quegli	Quegli
	recassino	recassero	recassero	recassero
	gliquali	liquali	liquali	liquali
	fussino	fossero	fossero	fossero

Le lezioni di G27 non sono molto diverse da quelle dei due manoscritti trecenteschi. Infatti, Trovato (1991: 184) ritiene che gli editori di G27 avrebbero fatto la collazione sistematica dei testimoni senza né seguire ciecamente la *lectio* del codice più autorevole né abbandonarsi a emendazioni congetturali. Noto invece il divario tra le lezioni di G16 e quelle dei codici. Nonostante l'uso di vari manoscritti di qualità tra cui il codice Mannelli, «la veste linguistica del testo [di G16] era fiorentinoquattrocentesca e insomma inaccettabile fuor di Firenze (Trovato 1991: 177)».

In contrapposizione al fiorentino aureo, che è la lingua delle Tre Corone e quella definita canonica dal Bembo, al fiorentino quattrocentesco è stato dato l'epiteto di “argenteo” da Arrigo Castellani nel suo intervento del

¹¹ Nelle citazioni dai codici e dalle stampe [di cui si discute la forma], elimino il *titulus* sciogliendo l'abbreviazione e correggo *u* in *v* se necessario. Indico il passo citato con il numero attribuito alla carta con una *r* (recto) o una *v* (verso).

1967. Secondo lo studioso¹², il fiorentino argenteo è caratterizzato dalle forme accolte dall'uso solo dopo la morte del Boccaccio e da quelle che cominciarono a comparire già nel Trecento ma non sono attestate nelle opere boccacciane. È argentea la lingua degli autori fiorentini nati nel secolo XV come Alberti, Poliziano, Pulci e Machiavelli ed è questa la varietà fiorentina ad essi contemporanea sostenuta da alcuni intellettuali fiorentini nella disputa della questione della lingua del Cinquecento. Il fiorentino argenteo, però, andò a esaurirsi man mano che quello aureo diventava modello del volgare¹³.

Ora, adottando questi termini, possiamo classificare G16 come “argenteo” e G27 come “aureo”.

1.2 Le edizioni delle altre opere

I Giunti, oltre a G16 e G27, pubblicarono dal 1516 al 1527 alcune edizioni di opere boccacciane che elenco qui sotto¹⁴.

Nel 1516 l'edizione del *Laberinto d'amore* (ovvero *Corbaccio*) con una *epistola à Messer Pino de' Rossi confortatoria*, e nel 1525 la ristampa. Il codice Mannelli, di cui abbiamo parlato sopra, reca il *Corbaccio* sempre per mano dello stesso copista e, se si pensa che il codice fosse usato per la correzione di G16 e di G27, si potrebbe formulare un'ipotesi sull'uso del codice per il *Laberinto* giuntino. A quanto io sappia, però, non è ancora stata studiata la revisione del testo di questa edizione.

Nell'aprile del 1517 la *Fiammetta* (G17) e nel gennaio del 1524 (25) la sua ristampa. Come testo base fu usato un incunabolo senza note tipografiche (SNT)¹⁵. Alla fine del libro, G17 porta *Errori fatti nello stampare* (110v-111v).

Nel novembre del 1518 il *Nimphale fiesolano d'amore*. Richardson

¹² Cfr. Castellani (1980: 18).

¹³ Cfr. Felici (2020: 179-180, 228).

¹⁴ Per i titoli e gli anni di pubblicazione, cfr. *Annali (Giunti: 63-203)* curati da Decia.

¹⁵ Cfr. Curti (2008: 43-44).

(1994: 214) dice che il suo testo base è uno dei tre incunaboli fiorentini, aggiungendo anche che questa edizione, però, è diversa dalle altre giuntine del Boccaccio per via dell'uso del carattere romano e dell'assenza della punteggiatura tranne il punto alla fine delle frasi. Camerini (*Giunti*: 217) ritiene che potrebbe essere stata stampata da un'altra tipografia fiorentina, data la mancanza del nome dello stampatore nel colophon.

Nel febbraio del 1521 (22) l'*Ameto* (G21). Il suo testo base è l'edizione milanese del 1520 curata dall'umanista di origine imolese Gerolamo Claricio (CL20)¹⁶.

2. Analisi testuali

A partire dalla classificazione di “argenteo” per il *Decameron* del 1516 e di “aureo” per la versione del 1527, come abbiamo visto nel capitolo 1.1, esaminiamo ora la veste linguistica delle edizioni giuntine delle opere minori per capire se i curatori, anche prima della pubblicazione di G27, avessero avuto o no interesse verso la lingua autentica del Boccaccio, diversa da quella contemporanea, e avessero tentato il suo recupero. Tra le opere minori pubblicate dal 1516 al 1527 che abbiamo visto nel capitolo 1.2, confrontiamo G17 e G21 con i loro testi base SNT e CL20¹⁷ mettendo a fuoco gli aspetti che caratterizzano il fiorentino argenteo: oggetto della nostra indagine sono i tratti fonetici

¹⁶ Cfr. Quaglio (1963: CCVI-CCXVI); Richardson (1994: 84).

¹⁷ Per SNT ho usato l'esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (E. 6. 2. 23), accessibile su BEIC (Biblioteca europea di informazione e cultura). Nel catalogo di BEIC, SNT è registrato come libro pubblicato tra il 1475 e il 1480 presso lo stampatore dell'Italia settentrionale che stampò *De legitimationibus* di Antonio Roselli. Cfr. anche Curti (2007: 78-79). Per G17 ho consultato l'esemplare della Österreichische Nationalbibliothek (40. Mm. 104) su EDIT 16 (Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo), per CL20 quello della Biblioteca Casanatense (L. VII. 31. ccc) su OPAC SBN (Catalogo del servizio bibliotecario nazionale) e per G21 quello della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (68. 9. M. G. 22) accessibile sia su EDIT 16 che su OPAC SBN.

e morfologici individuati da Manni (1979) e l'ordine dei pronomi atoni studiato da Castellani (1980) e Manni (2016).

2.1 Analisi sui suoni 1-5 elencati da Manni (1979)¹⁸

Cominciamo a esaminare i tratti fonetici del fiorentino quattrocentesco individuati da Manni (1979). Riguardo a S1 (la riduzione dei dittonghi *ie, uo* dopo consonante + *r*), non c'è una rilevante differenza tra le due edizioni dell'*Ameto*, ma nella *Fiammetta* ci sono ben 65 *loci* in cui una stessa parola viene scritta con un dittongo in G17 e con un monottongo in SNT. Vediamo alcuni esempi: in G17 si leggono *prieg(h)o* (verbo: 3r, 12r, 13r), *priegovi* (3v, 94r), *prieghi* (sostantivo: 28v, 69v, 70v), *brieve* (18v, 20r, 28r), *brievemente* (3v, 20v, 25v), *pruova* (verbo: 9r, 9v), *pruova* (sostantivo: 74v), *truova* (13v), *truovo* (38r), *truovano* (92r), mentre in SNT si leggono *pregho* (1r, 7v, 8r), *preghovi* (1r, 67r), *preghi* (19v, 49v, 50r), *breve* (12v, 13r, 19v), *brievemente* (1r, 13v, 17v), *prova* (5v, 5v), *prova* (53r), *trova* (8v), *trovo* (26v), *trovano* (66r). Riguardo a S2 (la velarizzazione di *l* preconsonantica a *u* e la reazione al fenomeno) e a S3 (l'evoluzione del tipo *schiena* > *stiena*) non c'è nessun esempio nelle quattro edizioni. S4 (il passaggio del tipo *giacere* > *ghiacere* > *diacere*) si riscontra solo una volta in CL20, *fughesi* (68v), mentre in G21 viene usata una forma più trecentesca, *fuggesi* (68r). È assente S5 (la spirantizzazione della *u* del dittongo *uo* all'inizio di parola) nelle edizioni in esame.

2.2 Analisi sulle forme 6-43 elencate da Manni (1979)

Qui di seguito ci sono i tratti morfologici del fiorentino quattrocentesco individuati da Manni (1979). Per alcuni è indicato un esempio dopo il punto e virgola e la forma del fiorentino aureo messa nel quadrato.

¹⁸ I suoni e le forme di cui si parla nei capitoli 2.1 e 2.2 sono indicati con una *S* o una *F* seguita da un numero attribuito da Manni (1979), ad esempio S1 o F6. Il secondo numero, come in F8-1, è introdotto da me per una classificazione subordinata.

Nomi e aggettivi

F6: plurali in *-gli; frategli* ← -li F7: femminili plurali nella 2^a classe in *-e*¹⁹

Articoli

F8-1: *el* ← il F8-2: *e* ← i

Pronomi atoni

F9: tipo *glielo* con accusativo variabile ← gliele invariabile

Indefiniti

F10: *-che; qualunche* ← -que

Possessivi

F11-1: *mie, tuo, suo* invariabili²⁰ F11-2: *mia, tua, sua* plurali maschili e femminili

Numerali

F12: *duo, dua* ← due F13: *diciassette, diciannove* ← dicessette, dicennove
F14: *mila* ← milia F15: sincope della vocale posta tra *t* e *s*; *venzei*
← ventisei

Verbi

F16: *sete* ← siete F17: tipo *missi* nel perfetto indicativo del verbo *-mettere* ← tipo misi F18: tipo *arò* nel futuro indicativo e tipo *arei* nel condizionale del verbo *avere* F19: tipo *dia* e *stia* nel presente congiuntivo di *dare* e *stare* ← tipo dea e stea F20: tipo *fussi* e *fusti* del perfetto indicativo e dell'imperfetto congiuntivo di *essere* ← tipo fossi e fosti

¹⁹ Secondo Manni (1979: 127) il fenomeno arriva a estendersi alle forme maschili, che nella nostra analisi sono incluse in F7.

²⁰ Manni (1979: 132) precisa che già alla fine del secolo XIII cominciava a cadere la *i* finale in *miei, tuoi* e *suoi*. Perciò in F11-1 non è incluso il caso dei possessivi plurali maschili.

F21: 3^a persona plurale presente indicativo, 1^a classe, in *-ono* ← -ano
 F22: 3^a persona plurale presente indicativo, 2^a, 3^a e 4^a classe, in *-ano*
 ← -ono F23: 1^a persona singolare imperfetto indicativo in *-o* ← -a
 F24: 3^a persona plurale imperfetto indicativo in *-ono* ← -ano F25:
 1^a persona plurale perfetto indicativo con *m* desinenziale scempia in
-mo ← -mmo F26: 3^a persona plurale perfetto indicativo, 1^a classe, in
-orono e *-orno* F27-1: futuro 1^a classe con *-ar-* atono ← -er- F27-
 2: condizionale 1^a classe con *-ar-* atono ← -er- F28-1: 1^a persona
 singolare condizionale in *-ia* F28-2: 3^a persona singolare condizionale
 in *-ia* F28-3: 3^a persona plurale condizionale in *-ieno*; *potrieno* F29:
 1^a e 3^a persona singolare, 3^a persona plurale presente congiuntivo, 2^a, 3^a e
 4^a classe, in *-i*, *-ino* F30: 3^a persona singolare in *-i*, 3^a persona plurale in
-ino all'imperfetto congiuntivo F31: 1^a persona plurale in *-no*²¹ F32: 2^a
 persona plurale perfetto indicativo, imperfetto congiuntivo e condizionale
 modellate sulla 2^a persona singolare F33-1: 3^a persona plurale presente
 indicativo, 2^a, 3^a e 4^a classe, in *-eno* F33-2: 3^a persona plurale perfetto
 indicativo coniugazione forte in *-eno* ← -ero, -ono²² F33-3: 3^a persona
 plurale imperfetto congiuntivo in *-eno* ← -ero, -ono F33-4: 3^a persona
 plurale condizionale in *-eno*; *laverebbero* ← -ero, -ono

Avverbi e preposizioni

F34: *anco* ← anche F35: *domani, stamani* ← domane, stamane F36:
drento ← dentro F37: *drieto* ← dietro F38: *fuora* ← fuori F39:
iarsera ← iersera F40: tipo *in nel* ← tipo nel F41: *sun, sur* ← su
 F42: *utimo* ← ultimo F43: *venardì* ← venerdì

L'indagine eseguita sulle quattro edizioni nell'intento di capire se vengono usate le forme sopra elencate e, in caso negativo, quale forma viene usata al

²¹ Poiché si riscontrano già nei testi del XIII secolo, i casi di apocope della *o* finale sono esclusi da F31. Cfr. Manni (1979: 161).

²² Per le forme trecentesche di F33-2, 3 e 4, cfr. Manni (2016: 25-26).

loro posto ci permette di osservare un notevole divario sia quantitativo che qualitativo tra le giuntine e i loro testi base. Vediamo qui sotto nella tabella 2 i numeri dei *loci* in cui appaiono le forme caratteristiche del fiorentino argenteo e poi osserviamo con alcuni esempi le differenze tra le giuntine e i loro testi base.

Tabella 2. Numeri dei *loci* in cui vengono usate le forme caratteristiche del fiorentino argenteo

	<i>Fiammetta</i>		<i>Ameto</i>	
	SNT	G17	CL20	G21
F6	0	1	2	2
F7	180	16	9 (1) ²³	6 (1)
F8-1	13	5	9 (4)	0
F8-2	0	1	0	0
F9	1	0	1	0
F10	1	0	0	0
F11-1	0	0	0	0
F11-2	0	0	0	1
F12	1	0	4 (1)	1 (1)
F13	0	0	0	0
F14	0	1	0	0
F15	0	0	0	0
F16	0	0	0	0
F17	11	9	0	0
F18	0	1	1	1
F19	5	3	5 (1)	5 (1)
F20	43	3	3	1
F21	5	6	0	1
F22	12	27	1	0

	<i>Fiammetta</i>		<i>Ameto</i>	
	SNT	G17	CL20	G21
F27-1	16	3	2 (1)	1 (1)
F27-2	12	1	2 (1)	1 (1)
F28-1	20	0	1	0
F28-2	14	11	22 (3)	22 (3)
F28-3	0	7	11 (2)	11 (2)
F29	11	8	7 (1)	1
F30	7	6	2	2
F31	0	2	0	0
F32	1	3	0	0
F33-1	17	0	8	0
F33-2	6	0	2 (1)	0
F33-3	5	2	2	0
F33-4	9	0	1	0
F34	0	0	1	0
F35	0	0	0	0
F36	0	0	0	0
F37	2	0	4 (2)	0
F38	0	0	0	0
F39	0	0	0	0

²³ Nella tabella 2, il numero inserito tra parentesi indica il numero dei *loci* in poesia; nel caso di F7, 9 *loci* in tutta l'opera, di cui uno è in poesia. Non si trova, però, un caso in cui la forma sia determinata dalla rima.

F23	0	1	1	0
F24	1	6	1	1
F25	4	11	1	1
F26	0	0	3	0

F40	0	0	0	0
F41	0	0	0	0
F42	0	0	0	0
F43	0	0	0	0
Totale	397	134	106	58

In entrambe le opere, le giuntine hanno un numero molto ridotto di forme del fiorentino quattrocentesco rispetto ai testi base. Molte forme di F7, F8-1, F12, F20, F26, F27-2, F29 e F37 riscontrate in SNT e CL20 sono sostituite in G17 e G21 con le forme del fiorentino trecentesco. Vediamo qui alcuni esempi: in SNT si leggono *nobile donne* (1r), *el cuore* (3r), *fusse* (1v), *comendarei* (16v), *pervenghi* (1r), *drieto* (10r), mentre in G17 *nobili donne* (3r), *il cuore* (5v), *fosse* (4r), *commenderei* (24v), *pervenga* (3r), *dietro* (15r); in CL20 si leggono *duo occhi* (21r), *andorono* (49r), ma in G21 *due occhi* (22v), *andarono* (49r).

Si può osservare lo stesso fenomeno per F27-1: in SNT si leggono *sforzaro* (1r) e *ascoltarete* (23r) mentre in G17 *sforzero* (3v) e *ascolterete* (33r). Visto che in *Errori fatti nello stampare* di G17 viene sostituito *pigliarete* della 33r con *pigliarete*, chi si occupò della cura del testo di G17 considerava F27-1 forma erronea²⁴.

Si riscontra la stessa tendenza per F28-1: in SNT si leggono *haveria* (3v), *seria* (4r) e *negaria* (6v) ma in G17 *havrei* (6v), *sarei* (7v) e *negherei* (10v); in CL20 *saria* (74v) ma in G21 *sarei* (67r). Per quanto riguarda F28-2, che ha la stessa forma di F28-1, essa viene usata anche in G17 e G21. Nelle giuntine, quindi, la prima persona e la terza sono forme distinte.

Non c'è nessuna attestazione di F33-1 nelle giuntine, dove di solito viene usata la forma in *-ono* al posto di quella in *-eno*: in SNT si leggono *combateno* (10r) e *muoveno* (10r) ma in G17 *combattono* (15v) e *muovono* (16r); in CL20 *raccendeno* (1v) e *piaceno* (2r) ma in G21 *raccendono* (3r) e

²⁴ Tutte le forme di F27-1 riscontrate in G17 e in G21 sono del futuro del verbo *stare*.

piaciono (4r). Ci sono però 5 *loci* in cui la forma *-eno* usata in SNT viene sostituita in G17 con quella in *-ano*, cioè F22: mentre in SNT si leggono *discerneno* (1r) e *senteno* (1r), in G17 *discernano* (3r) e *sentano* (3r).

F33-2 si riscontra soltanto nei testi base e viene sostituita o con *-ero* o con *-ono* nelle giuntine: SNT attesta *volseno* (2r) e *mosseno* (30r), ma G17 *vollero* (5r) e *mossono* (43r); CL20 attesta *hebbeno* (51v), ma G21 *hebbero* (51v). Dal fatto che *steteno* della 21v di G17 viene sostituito con *stettero* in *Errori fatti nello stampare*, si può pensare che chi curava il testo della giuntina considerasse scorretta F33-2.

Anche la forma in *-eno* di F33-3 è spesso sostituita o con *-ero* o con *-ono* nelle giuntine: in SNT si legge *habitasseno* (9r), ma in G17 *habitassero* (14r); in CL20 *havesseno* (38v), ma in G21 *havessono* (38v).

Tutte le forme in *-eno* di F33-4, eccetto il caso di *acquisterebbero* nella 12v di SNT che nella 19r di G17 si legge invece *acquisterieno* (F28-3), vengono sostituite con la forma o in *-ero* o in *-ono*: in SNT *parrebbero* (12v) e *guarderebbero* (21v), ma in G17 *parrebbono* (19r) e *guarderebbero* (31v); in CL20 *sarebbero* (43r), ma in G21 *sarebbono* (43v).

L'analisi ci consente di osservare che molte forme caratteristiche del fiorentino argenteo riscontrabili sui testi base vengono sostituite con quelle del fiorentino aureo nelle giuntine. È una tendenza assai notevole, anche se confrontando le due edizioni della *Fiammetta* si nota che F22, F24, F25 e F28-3 sono usate più spesso nella giuntina che nel testo base: visto che chi curava il testo di G17 sostituì *sariano* (21v) con *sarieno* in *Errori fatti nello stampare*, F28-3 non era considerata forma obsoleta. In un'altra sede spero di poter indagare la circostanza che causava tali eccezioni.

2.3 Analisi sulle sequenze di pronomi atoni con funzione di dativo e accusativo

Durante il XIV secolo si alternavano l'ordine che vede precedere l'accusativo al dativo (tipo *lo mi*) e quello inverso (tipo *me lo*), ma verso

la fine del secolo il tipo *me lo* veniva usato sempre più spesso dell'altro²⁵: secondo Castellani (1980: 28) nessuna attestazione del tipo *lo mi* appare nei testi scritti a Firenze nel XV secolo. Il tipo *lo mi*, quindi, è una delle caratteristiche del fiorentino aureo.

Nelle edizioni in esame si trovano sia il tipo *lo mi* sia il tipo *me lo*. In tutti i *loci* dell'*Ameto* in cui si riscontra una sequenza di pronomi atoni, CL20 e G21 attestano sempre uno stesso tipo. Diverso il caso della *Fiammetta*, che ha 16 *loci* in cui SNT attesta il tipo *me lo*, mentre G17 il tipo *lo mi*: ad esempio in SNT si leggono *rendendovele* (1r), *me la ripuosi* (3r), *vedermelo* (5r), *dirmelo* (7r), *teldecte* (17r) e *me le dava* (23r) mentre in G17 *rendendolevi* (3v), *la mi riposi* (6v), *vederlomi* (8v), *dirlomi* (11v), *lo ti dié* (24v) e *le mi dava* (33r). Non si ritrova nessun caso contrario, in cui SNT abbia il tipo *lo mi*, mentre G17 il tipo *me lo*.

2.4 Sintesi delle analisi

In confronto con i testi base che attestano numerose forme del fiorentino argenteo, le edizioni giuntine portano una lingua più simile a quella originale. Il divario risulta più profondo dal paragone tra le edizioni della *Fiammetta* che da quello tra le due dell'*Ameto*, probabilmente perché SNT è un incunabolo di decenni prima.

Torniamo alla tabella 1, dove abbiamo fatto un confronto delle quattro versioni del *Decameron*. Nonostante la piccola quantità di testo messo sotto esame, G16 attesta un numero impressionante di forme del fiorentino argenteo²⁶. Ciò ci porta a pensare che, anche rispetto a G16, le due giuntine successive, G17 e G21, usino una lingua più simile a quella originale di Boccaccio e che i curatori fiorentini cercassero di eliminare i tratti quattrocenteschi per restituire la vera lingua del Boccaccio alle sue opere, non solo durante la preparazione di G27, ma anche prima, già dalla seconda

²⁵ Cfr. Manni (2016: 134).

²⁶ *trovorono* (F26), *drieto* (F37), *fecieno* (F33-2), *sopra venissi* (F30), *cagli* (F29), *quegli* (F6), *recassino* (F30), *fussino* (F20, F30).

metà del secondo decennio del Cinquecento quando la tipografia passò in mano a Bernardo Giunti e agli altri eredi. In base a ciò che è risultato dalle nostre analisi e in considerazione del contesto della questione della lingua, nel capitolo successivo esamineremo la posizione dei curatori dei Giunti riguardo al volgare.

3. Le edizioni giuntine e la questione della lingua

Le teorie elaborate nei dibattiti sulla lingua durante il primo Cinquecento sono quattro: cortigiana, italianista, classicista e fiorentinista. Per capire la posizione dei curatori dei Giunti che avevano lavorato alle edizioni con le caratteristiche individuate nei capitoli precedenti, vedremo brevemente la situazione della Firenze di quel periodo e poi esamineremo con attenzione alcune epistole dedicatorie di Bernardo Giunti.

3.1 La posizione di Bernardo nella *Dedica 14*

Molti intellettuali fiorentini di posizione fiorentinista affermavano che l'ideale del volgare corrispondeva alla loro lingua contemporanea, cioè il fiorentino argenteo ed erano refrattari ai modelli proposti dai letterati stranieri, che potevano mettere a rischio il loro privilegio. Come si legge nel *Discorso* (§60), opera attribuita (da molti studiosi ma non da tutti) a Machiavelli, «gl'è impossibile che l'arte possa piú che la natura», ritenevano che fosse poco produttivo il tentativo di imitare la lingua delle Tre Corone da parte degli stranieri e non mettevano in dubbio la propria superiorità derivata dal fatto di avere acquisito il fiorentino come lingua madre. Secondo loro, tra tutte le lingue dell'Italia quella fiorentina era la piú adatta alla letteratura, non perché in questa fossero state scritte le opere eccellenti nel passato, ma perché aveva alcune buone qualità innate, e perciò gli scrittori potevano e dovevano usare il fiorentino contemporaneo.

Tuttavia, c'erano alcuni giovani intellettuali, come Giovanni e Cosimo Rucellai, che sentivano l'esigenza di una maggiore apertura della cultura

fiorentina verso il mondo esterno. E, influenzati dal letterato vicentino Giovan Giorgio Trissino, che aveva riscoperto il *De vulgari eloquentia* e, basandosi su un'interpretazione fuorviante del trattato dantesco, aveva costituito la teoria italianista²⁷, i giovani fiorentini, evitando l'uso del fiorentino contemporaneo che era incomprensibile fuori città, imitavano il Petrarca. Così prendevano le distanze dalla tradizione fiorentina del secolo precedente, rappresentata da Lorenzo de' Medici e dal Poliziano, e anche da autori con un carattere più radicato sul territorio (Burchiello, Pulci e ecc.)²⁸.

Sul come Bernardo Giunti ricevette l'idea del Trissino, si legga Camerini (*Giunti*: 218, n. 36):

Il Trissino s'era fin d'allora appellato al *De Vulgari Eloquantia* per promulgare, contro l'intransigenza del vernacolo fiorentino, l'esistenza d'un antico linguaggio comune a varie regioni italiane. A tale concetto il Machiavelli opporrà [...]. A sua volta Bernardo, con la dedica «al suo Altissimo Poeta» [...], gli [al Trissino] riconosceva il contributo al superamento della babele in cui versava il volgare del '400, e della formazione d'un'aulica prosa italiana, degna della poesia, e ispirata bensì al toscano ma di gusto e d'ispirazione nazionali.

Camerini non si sofferma a specificare l'identità dell'«Altissimo Poeta», ma Decia (*Giunti*: 87) pensa a Girolamo Benivieni, poeta veterano attivo a Firenze già dal secolo precedente. Degl'Innocenti (2014: 318-319), invece, fa il nome di Cristofano Fiorentino, canterino molto popolare in città²⁹. Ora

²⁷ È la pubblicazione a stampa nel 1524 della *Sophonisba* (tragedia in lingua "italiana" basata sulla poetica d'Aristotile) e dell'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana* che rese pubblica la teoria trissiniana sulla letteratura, la lingua e l'ortografia. Le sue opinioni, però, erano conosciute anche prima della pubblicazione di queste opere e suscitavano interesse e discussioni anche a Firenze. Il Trissino divulgò il *De vulgari eloquentia* negli Orti Oricellari, secondo Migliorini (1960: VIII 8) nel 1514, secondo Mengaldo (1984: 406) nel 1513 e secondo Motolese (2002: 155) e Felici (2020: 232) nella prima metà del secondo decennio del Cinquecento. Bernardo Rucellai, al quale il Trissino, come dichiara lui stesso nel *Castellano* (§11), era legato dall'amicizia, fu l'animatore delle riunioni oricellarie fino alla propria morte avvenuta nel 1514.

²⁸ Cfr. Dionisotti (1980: 330-333); Marazzini (1993: 256); Cosentino (2012: 424-425).

²⁹ Ringrazio chi mi ha fatto da *reviewer* per avermi suggerito l'articolo di Degl'Innocenti (2014). [Anche Dionisotti parla dell'Altissimo in *Stampe giuntine* e in *Machiavelli letterato*, entrambi in *Machiavellerie*.]

leggiamo la lettera di Bernardo «al suo Altissimo Poeta» (*Dedica 14*), allegata all'edizione dell'*Arcadia* pubblicata nel marzo del 1514 (1515)³⁰.

BERNARDO di Filippo di Giunta al suo Altissimo Poeta S[alutem]

Non è cosa, Venerando Poeta Altissimo, che da me si possa prestare in verso la vostra excellentia, quanto che in quel modo che mi è concesso attendere che il vostro nome nella Ciptà di Fiorenza assai hormai risonante, all'orechie dell'altre parte di Italia honorevolmente pervenga, acciò che quegli che per ancora la fama vostra non hanno per la distantia del luogo udito, si sveglino, et mossi per la sola virtù vostra a voi non mai ancora visto ponghino smisurato amore. Per la qual cosa havendo noi a' giorni passati nella nostra stamperia i versi et prosa del Sannazaro Napoletano, huomo doctissimo, diligentemente impresso, vogliamo che sotto il vostro nome, come sotto un fortissimo scudo, eschino fuora alle mani degli altri lettori, con proposito un dì di farvi maggior presente, per il quale secondo le forze nostre tutti intendino quanto noi siamo affectionati agli huomini virtuosi. Duolci assai non essere tali che doviate far conto della nostra buona opinione inverso di voi, quando che la nostra laude non procede da huomini laudati, dove il tutto consiste, ma per vostra humanità acceptate la buona affectione, et vogliate che l'amore nostro in verso di voi alla nostra debolezza sopperisca, pregandovi che anchora voi le vostre fatiche et vigilie a essere impresse ci accomodate, accioché quegli che non possono in presentia el vostro improvviso udire, al mancho negli scripti cognoschino che non senza cagione la Ciptà di Fiorenza vi porta singularissimo amore. Vale.

Se l'«Altissimo Poeta» fosse Benivieni, non si spiega perché non fosse menzionato il suo nome nonostante il libro fosse “protetto” «sotto il *suo* nome, come sotto un fortissimo scudo». Inoltre Benivieni, del quale la tipografia dei Giunti avrebbe edito una raccolta di opere, usava un fiorentino che, secondo Pozzi (1988: 150-151), necessitava di revisioni linguistiche da parte del curatore. Cristofano Fiorentino, invece, era soprannominato “l'Altissimo” ed era un cantastorie apprezzato per la sua improvvisazione e per le sue poesie in stile cortigiano. Proprio nel periodo

³⁰ L'esemplare usato è quello della Biblioteca Nazionale di Napoli con la segnatura S. Q. 20. C42. 2. Oltre a ciò che ho accennato nella n. 11, in questa [e nelle trascrizioni successive dei testi dalle edizioni giuntine dove si discute il contenuto] sostituisco & con *et e*, dove necessario, aggiungo un accento e inserisco o elimino una virgola e un apostrofo [e separo una parola in due].

in cui la *Dedica 14* potrebbe essere stata scritta, portava avanti la recita del suo capolavoro a Firenze e qualche anno dopo si sarebbe esibito anche a Venezia³¹. È presumibile che l'«Altissimo Poeta» fosse Cristofano.

Bernardo Giunti nella *Dedica 14* non espresse nessun parere chiaro riguardo alla questione della lingua, ma, citando nella lettera allegata all'opera del Sannazaro, riferimento autorevole per i sostenitori della teoria italianista³², il soprannome del poeta che credeva meritasse successo anche fuori Firenze, riconobbe, anche se in una maniera indiretta, il contributo del Trissino, come dice Camerini, alla riscoperta e alla promozione della lingua comune. Benché occorra ancora capire se fosse veramente sostenitore della teoria italianista del Trissino o meno, Bernardo voleva di certo che le opere del poeta, ma forse anche quelle degli altri fiorentini contemporanei, fossero apprezzate dai lettori di tutta Italia.

3.2 La lingua del Boccaccio: o italiana o toscana del Trecento?

La teoria sulla lingua del Trissino si legge nel suo *Castellano* uscito a Vicenza nel 1529.

Nei capitoli 109-134 del libro Trissino cerca di costruire la classificazione linguistica in modo tale che una lingua usata in un certo posto è subordinata a un'altra usata in una zona più ampia. In concreto, una lingua che si parla in un rione di Firenze è raggruppata all'interno di una categoria superiore, cioè il fiorentino, formato dai tratti fonetici e lessicali comuni in tutte le lingue regionali della città. Così, anche il fiorentino, insieme al senese e al pisano, viene raggruppato nel toscano, e il toscano a sua volta, insieme alle altre lingue regionali come il lombardo e il siciliano, viene raggruppato nell'italiano. E questo "italiano", quindi, è la lingua comune che contiene in sé tutte le lingue esistenti in Italia ed è additato da Trissino come modello

³¹ Cfr. Degl'Innocenti (2014: 318-319, 322, 324).

³² Cfr. Serafini (2002: 180-181). Nel *Castellano* del Trissino, il Sannazaro è uno dei personaggi che assistono alla discussione e parteggia apertamente per la teoria italianista dell'autore.

del parlato e dello scritto.

Secondo la tesi trissiniana i migliori autori, Dante, Petrarca e Boccaccio, composero i loro capolavori usando, non la propria lingua madre, ma «vna lingua eletta, illustre e cortigiana (§138)» cioè l'“italiano”, mentre Burchiello, Alberti, Pulci e altri scrittori scrissero nel «fiorentin purō (§71)». Se la lingua delle Tre Corone e quella dei fiorentini quattrocenteschi erano diverse, il Trissino riteneva che dipendesse dalla distanza presa da parte degli autori dalla «patria lingua (§138)». Insomma, non prendeva in considerazione l'evoluzione storica della lingua di Firenze³³.

Bernardo Giunti³⁴, invece, chiamava “toscana” la lingua dei grandi del Trecento, che per Trissino era “italiana”. Si legga il brano seguente della *Dedica 22*³⁵ firmata da Bernardo e allegata all'edizione delle *Rime* petrarchesche.

Hora intendendo quella tra l'altre molte sue virtù della lingua toscana sommamente dilettarsi, et per aventura a punto imprimendo le cose volgari del Petrarca, certamente Principe di quella, deliberai al nome di V. S. dedicarle: [...].

Inoltre Bernardo, prendendo in considerazione il corso del tempo come fattore che potesse determinare l'evoluzione di una lingua, riteneva che il toscano fosse stato temporaneamente perduto dopo la morte del Boccaccio, come si legge nella sua lettera dedicatoria nella 1v di G21.

La lingua toscana da' secoli del Boccaccio per insino quasi a' presenti tempi, per la piccola copia et poca diligenza di coloro che quella hanno seguita, stata così scritta come impresa trascuratamente, hora [...].

³³ Cfr. Trovato (1994: 109); Motolese (2002: 155); Felici (2020: 233-234).

³⁴ Anche in Dionisotti (1980: 342-346) e in Richardson (1994: 83-84) vengono analizzate, intorno alla questione della lingua, le dediche delle edizioni giuntine delle opere del Boccaccio.

³⁵ La versione digitale dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma è accessibile sia su OPAC SBN che su EDIT 16.

Anche nella *Dedica 16* (1v), allegata all'edizione del *Laberinto d'amore con una epistola à Messer Pino de' Rossi confortatoria*³⁶, Bernardo parlò del toscano, «la lingua nostra, dai tempi di Messer Giovanni Boccaccio insino ai presenti stata quasi sepolta». E, convinto che avesse una potenzialità come lingua letteraria eccellente, affermò:

Quantunque volte io estimo meco medesimo il laudevole vostro exercitio, Discretissimi Amatori della Lingua Toscana, li quali quella sì come la Greca et la Latina di fare abbondevole et tersa v'ingegnate, niuna cosa maggiormente disidero che trovare parole degne di voi, per le quali io possa meritamente lodarvi et ringratiarvi. Perciò che voi soli siate quegli che la lingua nostra, dai tempi di Messer Giovanni Boccaccio insino ai presenti stata quasi sepolta, havete ritornata in luce, e gli buoni autori di quella con diligenza leggendo et con lo scrivere imitando, più tosto con l'exemplo che con altro conforto havete dimostro à ciascheduno la vera via di illustrare lei et di fare sé medesimo eterno.

Riguardo a coloro che «*hanno* ritornata in luce» la lingua toscana sino ad allora sepolta e che «*hanno* dimostro à ciascheduno la vera via di illustrare lei et di fare sé medesimo eterno», i primi nomi che ci vengono in mente sono naturalmente Bembo e Sannazaro. Nel 1515 i Giunti fecero uscire la ristampa de *Gli Asolani* (la prima edizione giuntina è nel 1505) e nel 1514 (15) pubblicarono la prima edizione dell'*Arcadia* e nel 1519 la ristampa. Entrambe sono opere limate e rilimate dagli autori non toscani su imitazione dei modelli del volgare, ossia il Petrarca per la poesia e il Boccaccio per la prosa.

Inoltre, Bernardo nella dedica dell'edizione di G17 (2r-2v) si rivolse a Cosimo Rucellai che riteneva fosse uno dei pochi poeti affezionati a «la lingua nostra», dicendo:

Appresso quanto la lingua nostra habbi et frutti et fiori, apertissimamente vederete. Il che anchora à ciascuno che come voi di quella sì diletta (benché pochi ne sieno) di non piccola consolatione gli fia cagione. Noi ci siamo ingegnati quanto sono bastate le forze nostre di ridurla nella primiera perfettione [...]. Alla qual cosa fare, n'è bisognato

³⁶ È accessibile la versione digitale dell'esemplare della Bayerische Staatsbibliothek sul sito della biblioteca e su Google Books.

usare non poca diligenza per essere ella stata pel passato da molti stampatori externi lacerata et guasta, et in oltre quí scritta da huomini poco pratici et trascurati, et in lettera più tosto per far memoria de' baratti sú pe' libri de' mercatanti buona che per iscrivere poesia, dove di qualche parte d'ingegno s'habbia à dare inditio.

Come hanno accennato Dionisotti (1980: 344) e Richardson (1994: 84), l'espressione «et in oltre quí» ci consente di capire che, se si era registrato un deterioramento della lingua, ciò, secondo Bernardo, non era dovuto soltanto agli stranieri.

Nella lettera ai lettori allegata a G16³⁷ furono denunciati i curatori stranieri che credevano di intendere la lingua di Boccaccio meglio di «quegli che in essa son nati et nelli studij delle lettere exercitati». Questa dedicatoria, scritta probabilmente per attaccare i rivali veneziani che avevano fatto uscire il *Decameron* due mesi prima della pubblicazione di G16, ci fa capire che per i Giunti non bastava essere nati a Firenze e avere il fiorentino come lingua madre per curare le opere boccacciane, come si evince dall'espressione «quegli che in essa son nati et nelli studij delle lettere exercitati»: proprio come nelle *Prose della volgar lingua*, il Bembo avrebbe fatto illustrare a suo fratello Carlo, in una discussione, rivolgendosi al fiorentinista Giuliano De' Medici, il dubbio se giovani o no essere nati fiorentini per scrivere bene in fiorentino:

[...] perciò che voi ci nascete et crescete, a voi pare di saperlo a bastanza: per la qual cosa non ne cercate altramente gli scrittori a quello del popolaresco uso tenendovi senza passar piu avanti: il quale nel vero non è mai così gentile, così vago; come sono le buone scritture (*Prose*: I xvi)³⁸.

I curatori dei Giunti, già quando pubblicarono G16 nel 1516, furono consapevoli del compito da svolgere per curare le opere volgari del

³⁷ È una lettera scritta dal curatore o dallo stampatore che fingeva di essere Boccaccio. Non porta firma di Bernardo, ma fa trasparire l'opinione della tipografia dei Giunti. Cfr. Trovato (1991: 177).

³⁸ In questa citazione ho eliminato gli indicatori paratestuali usati dal curatore nel testo della sua edizione critica.

Boccaccio. E, prendendo in considerazione la lingua del Boccaccio come lingua letteraria trecentesca e studiandola con spirito critico, i curatori riuscirono a utilizzare le conoscenze acquisite nella pratica delle revisioni. Ed è allora che la veste linguistica delle edizioni giuntine cambiò il colore, da argenteo ad aureo.

Conclusioni

Mediante i confronti delle edizioni delle opere del Boccaccio pubblicate dai Giunti dal 1516 al 1527 con le stampe che sarebbero servite come testi base, abbiamo osservato che i testi delle prime, rispetto a quelli delle seconde, hanno una veste linguistica più trecentesca. Abbiamo poi esaminato l'opinione sulla questione della lingua dei curatori dei Giunti, per i quali la lingua del Boccaccio era toscana del Trecento, quindi diversa dal fiorentino contemporaneo, e richiedeva perciò uno sguardo critico e uno studio approfondito. È molto significativo il fatto che Bernardo Giunti e i suoi collaboratori avessero una posizione classicista, come quella del Bembo, già nella seconda metà del secondo decennio del Cinquecento, perché all'epoca la cultura fiorentina tendeva a essere refrattaria al classicismo e, per accettare la teoria bembiana delle *Prose* pubblicate nel 1525, si sarebbe dovuto aspettare il contributo di Benedetto Varchi verso la metà e più avanti del Cinquecento.

G17, secondo Curti (2008: 44-48), ebbe un grande successo e fu ristampata non solo a Firenze ma anche a Venezia. G21, per Quaglio (1963: CCVI) che ha curato l'edizione critica della *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, fu di buonissima qualità rispetto al livello della filologia della prima metà del secolo XVI. Ritengo quindi che durante quel periodo la tipografia dei Giunti abbia giocato un ruolo estremamente importante nella storia della filologia italiana.

Abbreviazioni

CL20 *Ameto di Messere Giovanni Boccaccio. Con le osservazioni in volgare grammatica sopra*

- esso di Hieronimo Claricio*, Milano, Andrea Calvo, 1520.
- G16 *Il Decamerone di Messer Giovanni Boccaccio nuovamente stampato con tre novelle aggiunte*, Firenze, Filippo Giunti, 1516.
- G17 *Fiammetta del Boccaccio*, Firenze, Filippo Giunti, 1517.
- G21 *Ameto del Boccaccio*, Firenze, eredi di Filippo Giunti, 1521 (1522).
- G27 *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio nuovamente corretto et con diligentia stampato*, Firenze, eredi di Filippo Giunti, 1527.
- SNT *Fiammetta*, senza note tipografiche.

Testi

Annotazioni *Le annotazioni e i discorsi sul 'Decameron' del 1573 dei deputati fiorentini*, a cura di G. Chiecchi, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2001.

Pietro Bembo

Prose *Prose della volgar lingua. L'editio princeps' del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, a cura di C. Vela, Bologna, CLUEB, 2001.

Bernardo Giunti

Dedica 14 *Bernardo di Filippo di Giunta al suo altissimo poeta. s.*, in *Arcadia del Sannazaro*, Firenze, Filippo Giunti, 1514 (1515), verso del frontespizio.

Dedica 16 *Bernardo di Giunta agli amatori della lingua toscana. s.*, in *Laberinto d'amore di M. Giovanni Boccaccio con una epistola à Messer Pino de' Rossi confortatoria del medesimo autore*, Firenze, 1516, 1v-2r.

Dedica 22 *Al suo ill. s. Don Michele Da Silve orat. del re di Portog. al. s. pont. Bernardo di Giunta. s.*, in *Il Petrarca*, Firenze, eredi di Filippo Giunti, 1522, 2r-2v.

Niccolò Machiavelli

Discorso *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di P. Cosentino, in N. Machiavelli, *Scritti*, 2012, 437-465.

Scritti *Scritti in poesia e in prosa*, coordinamento di F. Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2012.

Giovan Giorgio Trissino

Castellano *Il Castellano*, in G. G. Trissino, *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Roma, Salerno Editrice, 1986, 17-82.

Riferimenti bibliografici

Castellani A.

1980 *Italiano e fiorentino argenteo*, in A. Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 17-35.

Cosentino P.

2012 *Nota introduttiva*, in N. Machiavelli, *Scritti*, 419-436.

Cursi M.

2007 *Il "Decameron": scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella.

Curti E.

2007 *Prime ricerche sugli incunaboli dell' "Elegia di Madonna Fiammetta"*, in «Studi sul Boccaccio», XXXV, 69-83.

2008 *«Per certo donna Fiammetta veggio voi non havere letto gli "Asolani" del Bembo. Lettere di dedica e postille nelle edizioni del primo Cinquecento dell' "Elegia di Madonna Fiammetta"»*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVI, 39-61.

Degl'Innocenti L.

2014 *The singing voice and the printing press: itineraries of the Altissimo's performed texts in Renaissance Italy*, in «The Italianist», XXXIV, 318-335.

Dionisotti C.

1980 *Machiavelli e la lingua fiorentina*, in C. Dionisotti, *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi, 267-363.

Felici A.

2020 *Il Quattrocento e il Cinquecento*, in G. Frosini (diretta da), *Storia dell'italiano. La lingua, i testi*, Roma, Salerno Editrice, 163-265.

Giunti

D. Decia, R. Delfiol e L. S. Camerini, *I Giunti tipografi editori di Firenze 1497-1570*, Firenze, Giunti Barbèra, 1978.

Manni P.

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

2016 *La lingua di Boccaccio*, Bologna, Il Mulino.

Marazzini C.

1993 *Le teorie*, in L. Serianni e M. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana, I. I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 231-329.

Mengaldo P. V.

1984 *De vulgari eloquentia* (voce). *Fortuna*, in U. Bosco (diretta da), *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, II ed. riveduta, tomo II, 405-407.

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).

Motolese M.

2002 *Il dibattito linguistico italiano*, in Serianni 2002, 151-175.

Pozzi M.

1988 (a cura di), *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, UTET.

Quaglio A. E.

1963 *Introduzione*, in G. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di A. E. Quaglio, Firenze, Sansoni, I-CCLXXX.

Richardson B.

1994 *Print culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press.

Serafini F.

2002 *Momenti della prosa letteraria*, in Serianni 2002, 176-214.

Serianni L.

2002 (a cura di), *La lingua nella storia d'Italia*, Roma-Milano, Società Dante Alighieri-Libri Scheiwiller.

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.

Riferimenti biografici in giapponese

深草真由子

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」とは一、『イタリア学会誌』第56号, 144-166.

2008 *Decameron: ベンボ理論の punctum dolens —Prose 引用フレーズと二つのテキストの異同分析—* 『イタリア学会誌』第58号, 151-172.

DISPLAY OF THEIR BEING NOVEL IN SCOTT'S HISTORICAL NOVELS: DIFFERENCES IN STRATEGY FROM MANZONI'S *THE BETROTHED*¹

YOSUKE SHIMODA

Introduction: old Ariosto and guinea pigs

To tell events occurring in different places simultaneously and thus combine multiple plot lines are considered essential to the structure of the nineteenth-century novel. In his *Imagined Communities*, Benedict Anderson theorizes that the print media («the two modes of imagination that first blossomed in eighteenth-century Europe, the novel and the newspaper», Anderson 2006 [1983]: 24-25) contributed to the formation of the imagined community of the nation, and it is imperative to his argument that the old-fashioned novel—the type of novel in which the narrator is outside the story and the point of view is not restricted—puts the reader in a position to know what is happening in more than one place at the same time. Emphasizing the novelty of the manner of presentation with the term “meanwhile”, Anderson adds the following note:

This polyphony decisively marks off the modern novel even from so brilliant a forerunner as Petronius's *Satyricon*. Its narrative proceeds single file. If Encolpius bewails his young lover's faithlessness, we are not simultaneously shown Gito in bed with Ascyllus (Anderson 2006 [1983]: 25)

However, these findings might be exaggerated. Certainly, considering

¹ This article is based on a study first reported in Japanese in *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.

that the classical poetics of the 17th and 18th centuries, following Tasso's example, made a sharp distinction between the main plot and secondary plots and firmly subordinated the latter to the former, the modern novel, which tells multiple storylines that arise simultaneously, represents a new trend that could be called post-classical (cf. Bigazzi 1996: 30). However, it would be rash to assume that there was no precedent for the presentation of multiple parallel situations. For example, let us consider Ariosto's *Orlando Furioso*.

Scott (1771-1832) provides a clear answer to this question. With the success of his first novel, *Waverley*, published anonymously in 1814, Scott established the genre of the historical novel and, with the success of his subsequent novels (the *Waverley Novels*), presented to the Western world a model for the early 19th-century novel. In some of his novels, the narrator, in passing from one plot to another, makes the following comments, or meta-level discourses, on the structure of his own story. Two similar examples can be found: The first is at the beginning of Chapter XVI of *The Heart of Mid-Lothian* (1818).

Like the digressive poet Ariosto, I find myself under the necessity of connecting the branches of my story, by taking up the adventures of another of the characters, and bringing them down to the point at which we have left those of Jeanie Deans (*The heart of Mid-Lothian*, XVI, 163; underline mine).

The other is at the end of Volume II, Chapter III [Chapter XVII in total] of Scott's famous novel *Ivanhoe* (1819).

The occasion of this interruption we can only explain by resuming the adventures of another set of our characters; for, like old Ariosto, we do not pique ourselves upon continuing uniformly to keep company with any one personage of our drama. (*Ivanhoe*, Vol. 2, Ch. 3, 152; underline mine)

In both instances, it can be said that by interjecting a meta-level discourse where it would have been sufficient to simply use a connecting word such

as “in the meantime,” the narrative act itself that connects the two strands is foregrounded. In this sense, these comments can be said to suggest that such a connection was not a conventional one but one that merits attention, while the words «like Ariosto» indicate that Scott was clearly aware of a precedent or model for this kind of connection, namely Ariosto's *Orlando Furioso*.

However, this raises a new question. Historical novels are supposed to tell realistically conceived stories grounded in historical facts, albeit mixed with the products of the literary imagination. Wouldn't it be inconvenient, then, for the narrator to compare his own mode of narration to that of *Orlando Furioso*, whose fictionality everyone knows? In other words, if the purpose of the text is to convey the “reality” of history through a narrative in line with historical facts, is it not detrimental to that purpose to suggest the fictional nature of that narrative within the text?

Indeed, the Italian writer Alessandro Manzoni (1785-1873), who was more sensitive than Scott to the problem of communicating “facts” through narrative containing fiction, carefully avoided it. In foregrounding the very act of narration that connects two events that occur simultaneously, he does not refer to the tradition of narrative literature (fiction) but rather to the everyday scene in front of him. In the middle of Chapter XI of the historical novel *I promessi sposi* (*The Betrothed*, first published 1825-27, definitive edition 1840-42), when the narrative shifts from the story of the antagonist Don Rodrigo to what the protagonist Renzo was doing “in the meantime,” the narrator comments:

Ho visto più volte un caro fanciullo, vispo, per dire il vero, più del bisogno, ma che, a tutti i segnali, mostra di voler riuscire un galantuomo; l'ho visto, dico, più volte affaccendato sulla sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d'India, che aveva lasciati scorrer liberi il giorno, in un giardinetto. Avrebbe voluto fargli andar tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno si sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché, dopo essersi un po' impazientito, s'adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch'eran più vicini all'uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre, come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia,

siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista (*PS*, XI, 49).²

If we consider only the function of scene change, this note is unnecessary, as Raimondi (1974: 250-1) reasonably points out. By the immediately preceding statement—that while Don Rodrigo intended to enlist the lawyer Azzecca-garbugli in disturbing Renzo with legal tricks, Renzo himself was unexpectedly working to serve Don Rodrigo’s purposes³—the plot shift is well prepared. In other words, such a note deliberately calls attention to the act of narration in the relationship between the story and the narrator.

It is clear that *The Betrothed* owes much to the model presented by Scott⁴ and inherits much from the Italian narrative literary tradition, including *Orlando Furioso*, without going through Scott. The representation of the act of narration is also evidence of such an inheritance,⁵ but it is important to note that the narrator of *The Betrothed* does not explicitly talk about its “debt” to this tradition. In the novel’s setting, the narrator of *The Betrothed*

² «I myself have often observed a dear impish little boy, a little too impish, to be honest, but showing signs of wanting to become a fine man. I have often observed him, as I was saying, toward evening, attempting to round up his herd of guinea pigs, which he allows to run free in the yard all day. He tries to get them to go into their pen together, but it’s always in vain. One heads right, and while the little shepherd runs to corral him back, one, two, or three others escape to the left, and in every direction. Eventually, after losing his patience, he adapts to their game, and pushes the ones closest to the gate inside, and then collects the others, in ones, twos, or threes, as he can.

We should play a similar game with our characters: Having found shelter for Lucia, we raced to Don Rodrigo; and now we have to abandon him to chase after Renzo, of whom we had lost sight» (*The Betrothed*, p. 196).

³ «But (as sometimes happens in this world) while he was thinking that the lawyer was the best man to help him in this matter, another man, a man whom no one would have imagined—Renzo himself, to be precise—was working wholeheartedly to serve the nobleman’s purposes more surely and swiftly than anything the lawyer could have dreamed up» (*The Betrothed*, p. 196).

⁴ On the ways in which Manzoni was influenced by Scott, see, for example, Leri 2002.

⁵ Raimondi (1974: 249-50) notes that the cited passage from *The Betrothed* is a variant of the discourse found in chapter LXX of *Waverley*, which compares the novel’s narrative to the “pastime” of a boy rolling a stone off a mountain top.

is the discoverer of an unpublished manuscript from the 17th century and thus is not telling a fictional account. In this setting, the narrator does not directly compare his storytelling style, including plot development or the reality of the story's content, with other narrative literature (fiction).

Of course, the linking of multiple stories that occur simultaneously is not something found only in works of fiction (it may also be found in history books, for example). Thus, the fact that Scott's novels explicitly state that the method of plot linkage is homogeneous with that of Ariosto may not by itself mean that narrative texts expose their own fictionality. However, as we will see, Scott's novels do not try to hide the fact that they are novels (fiction), and from this perspective, the meta-level discourses in *The Heart of Mid-Lothian* and *Ivanhoe* also suggest a fictional nature. In Scott's later historical novels set in the Middle Ages and Renaissance, including *Ivanhoe*, the logic of storytelling tends to take precedence over accurate and authentic reconstruction of the past world, whereas it is said that his earlier novels about Scotland—not only *The Heart of Mid-Lothian*, but also his first novel, *Waverley*, fall into this category—are subject to various restrictions from the real world because they take their subject matter from the not-so-distant past (cf. Yonemoto 2007: 15-6). However, it seems that Scott's references (or more precisely, those of the narrators of the *Waverley Novels*) in his works to the “novelness” of his works have nothing to do with the freedom of the content against the constraints from historical facts. In fact, the first novel, *Waverley*, is based on the Stuart royalist (Jacobite) rebellion of 1745, about which Scott himself was able to hear as a boy from those who participated in it and is considerably more in line with historical reality than *Ivanhoe*, which is set in 12th century England, but even there, the fact that the story is a novel is indicated many times within the text.

In this paper, I would like to discuss this characteristic of the display of “novelness” in Scott's novels with a particular focus on *Waverley* by comparing it to Manzoni's *The Betrothed*, which never displays it in the narrative—at least not in the same obvious way.

1. Display of its being novel in *Waverley*

1.1 The protagonist who reads “romances”

As already mentioned, *Waverley* is a historical novel about the Jacobite rebellion of 1745 (it has the subtitle “or, ’Tis Sixty Years Since,” sixty years ago in terms of when the first part of the novel was written in 1805). The protagonist, Edward Waverley, was brought up as heir to an uncle who was a Tory and sentimental Jacobite (a supporter of the Stuart family), while his father was a Whig who had risen in the Hanoverian administration. Edward grew up reading his uncle’s vast library of books, but according to the father’s wishes, he was commissioned as a captain in a regiment of dragoons stationed at Dundee in Scotland (on the Hanoverian side). There (in the Lowlands), Captain Waverley visits his uncle’s friend, the Baron of Bradwardine, and, in search of romantic things, travels further into the outback to the Highlands, where he is welcomed by the ardent young Jacobite chieftain, Fergus Mac-Ivor.

Edward’s desire for romantic things is due to his fondness for reading and dreaming of chivalric tales from his uncle’s library, which includes Ariosto (and Tasso). In the description of the garden at Tully-Veolan in the Lowlands—which had such a charm as not to destroy the illusions drawn from his “fancy”—the reference to the witch Alcina’s gardens in *Orlando Furioso* and to the witch Armida’s gardens in *Gerusalemme Liberata* is clearly based on the protagonist’s fantasy (delusional) habit of trying somehow to see the romantic in reality.

The scene, though pleasing, was not quite equal to the gardens of Alcina, yet wanted not the ‘*due donzelle garrule*’ of that enchanted paradise, for upon the green aforesaid two bare-legged damsels, each standing in a spacious tub, performed with their garments (I should say garment, to be quite correct), over their limbs, which their occupation exposed somewhat too freely, and, with a shrill exclamation of ‘Eh, sirs!’ uttered with an accent between modesty and coquetry, sprung off like deer in different directions. (*Waverley*, IX, 81)

Nevertheless, the novel is set in “real” Scotland of 60 years before (70 years before, given the year of publication), however extraordinary a world it may have been for Waverley and many readers. As Yonemoto (2007: 15-6) points out, «a romance world so close to the real world in time and space is subject to various constraints from the real world». Indeed, the passage quoted above also depicts an everyday scene of young girls washing their clothes with their feet, contrary to our expectations of the romance world. Yonemoto (2007:50) states that «there is always a gap between the romance world he [Edward] longs for and the real world, and the narrator tries to make the reader aware of this gap». ⁶ In other words, by making aware of this gap, the narrator of *Waverley* rather impresses upon the reader that the narrative world is a “realistic” world in which the ideals of romance are not realized.

Thus, the protagonist of *Waverley* is a character who reads romance and tries to see its elements in the real world. Since he does not lose the distinction between reality and fantasy, he also sees in Scotland a “reality” that cannot be romantically adapted, which is also an important point to emphasize the “realism” of the novel, but it is impossible not to associate him with a certain character: Don Quixote, of course. In fact, the narrator of *Waverley* anticipated this and stated that the protagonist of his story was not the same as the protagonist of *Don Quixote*. This is his comment at the beginning of Chapter V.

From the minuteness with which I have traced Waverley's pursuits, and the bias which these unavoidably communicated to his imagination, the reader may perhaps anticipate,

⁶ The following example clearly points out that real-world “degrading incidents” can hinder immersion in the world of romance: «He had now time to give himself up to the full romance of his situation. Here he sate on the banks of an unknown lake, under the guidance of a wild native, whose language was unknown to him, on a visit to the den of some renowned outlaw, a second Robin Hood perhaps, or Adam o' Gordon, and that at deep midnight, through scenes of difficulty and toil, separated from his attendant, left by his guide. – What a variety of incidents for the exercise of a romantic imagination, and all enhanced by the solemn feeling of uncertainty, at least, if not of danger? The only circumstance which assorted ill with the rest, was the cause of his journey – the Baron's milk-cows! This degrading incident he kept in the background» (*Waverley*, XVI, 138).

in the following tale, an imitation of the romance of Cervantes. But he will do my prudence injustice in the supposition. My intention is not to follow the steps of that inimitable author, in describing such total perversion of intellect as misconstrues the objects actually presented to the senses, but that more common aberration from sound judgment, which apprehends occurrences indeed in their reality, but communicates to them a tincture of its own romantic tone and colouring. (*Waverley*, V, 55)

By comparing Don Quixote's (or rather Alonso Quijano's) "total perversion of intellect" with Edward Waverley's "more common aberration from sound judgment," the narrator seeks to establish his narrative as less fantastic and more realistic than Cervantes'. However, it is important to note that this is a claim that his story is more realistic "novel" than *Don Quixote*, because here the story is compared to a work of fiction at the level of content, and the content is treated as determined according to the "intention" of the narrator, who calls himself "I." The narrator comments as the author of this story, with Waverley as the protagonist; that is, he does not hide the fact that it is a novel.

1.2 A flying chariot drawn by hippogriffs and an humble English post-chaise drawn upon four wheels

There are other passages in *Waverley* where the "I," who acts as the author, makes an appearance and does not hide the fact that the story he is now telling is a novel but insists that it is a realistic type of novel, not a ridiculous one. The following comment is placed at the end of the same Chapter V.

I beg pardon, once and for all, of those readers who take up novels merely for amusement, for plaguing them so long with old-fashioned politics, and Whig and Tory, and Hanoverians and Jacobites. The truth is, I cannot promise them that this story shall be intelligible, not to say probable, without it. My plan requires that I should explain the motives on which its action proceeded; and these motives necessarily arose from the feelings, prejudices, and parties of the times. I do not invite my fair readers, whose sex and impatience give them the greatest right to complain of these circumstances, into a flying chariot drawn by hippogriffs, or moved by enchantment. Mine is an humble English

post-chaise, drawn upon four wheels, and keeping his Majesty's highway. Such as dislike the vehicle may leave it at the next halt, and wait for the conveyance of Prince Hussein's tapestry, or Malek the Weaver's flying sentry-box. Those who are contented to remain with me will be occasionally exposed to the dulness inseparable from heavy roads, steep hills, sloughs, and other terrestrial retardations; but with tolerable horses and a civil driver (as the advertisements have it), I engage to get as soon as possible into a more picturesque and romantic country, if my passengers incline to have some patience with me during my first stages. (*Waverley*, V, 63)

By apologizing to readers who read “novels” only for pleasure, the author-narrator “I” conveys that what he is writing is also a novel, though of a different kind (the words “My plan” also amount to a declaration that the story is “my” creation). According to the author, his novel is conceived as rooted in the realities of a particular time and place, such that in order to “explain the motives on which its action proceeded,” he has to speak of “the feelings, prejudices, and parties of the times.”⁷ Therefore, instead of a succession of marvelous tales, such as the hippogriff-drawn carriage—again, the reference is to Ariosto—the story is realistic, like “an humble English post-chaise, drawn upon four wheels”. Of course, “I,” the driver, does promise to take us to a “picturesque and romantic country” at the end, but this is due to Scotland as a subject, and as we have seen above, its elements of romance are constrained by reality, especially the reality of the everyday.

These examples have already shown how “I,” as the author of *Waverley*, discloses that the story is a novel in the text rather than in the introduction or other paratexts. Of course, the point here is not to admit that the story

⁷ Erich Auerbach, in his article *Romanticism and Realism*, wrote that in the case of works such as *La Princesse de Clèves* or *Manon Lescaut*, or even *Adolphe*, it would be easy to transpose one of those novels into a different “milieu” without having to change it in any essential way, whereas Stendhal's realism is characterized by its inability to do so (Auerbach 2010 [1933]: 11), and in Scott's novels, which were a major influence on Stendhal, the story seems to have been conceived in such a way that it would be difficult to develop it in a different environment.

is a novel in itself but to insist that his story, even if it is fiction, is not a ridiculous story but one in accordance with the reality of a specific time and space, in other words, to insist on the “reality” of the story. In addition to this kind of reality, which is highlighted by comparison with other typical fiction,⁸ there is also a reality that relies on the fact that something similar to the event has actually happened (and that the reader is informed of that). In the next chapter, I will turn to this kind of reality—the use of a true story—which can be said to be specific to historical novels. Interestingly, the narrator of *Waverley*, even in displaying that kind of reality, displays the novel nature of the story at the same time.

2. Differences in methods of emphasizing the reality of the story in *Waverley* and *The Betrothed*

2.1 The author-narrator of *Waverley* reveals that it is based on a true story

Waverley is a historical novel about a real rebellion that took place in 1745 in which real historical figures, including Prince Charles Edward of Stuart, real cities such as Edinburgh, and real battlefields and battles, are also described in a factual manner. However, in addition to Edward Waverley, the main characters, including Baron Cosmo Comyne Bradwardine and Fergus Mac-Ivor, are fictional characters created by the author as people who must have existed at the time, even though some of them are considered to have clear models. Fictional places with characteristics of real places in Scotland are also depicted.

For example, the mansion of the Baron of Bradwardine, “Tully-Veolan,” does not exist but was imagined based on reality. This is clarified in the footnote at the end of Chapter VIII: “there is no particular mansion under the name of Tully-Veolan,” but its description is inspired by several real seats

⁸ On the manner in which Manzoni’s *The Betrothed* suggests realism in this sense without directly disclosing its own fictionality, see my article (Shimoda 2017).

in Scotland.⁹ This note also explicitly states that the story is fictitious but, at the same time, based on reality and not just a figment of the imagination. While in this case, it is mentioned with a note, not in the text, in Chapter XXIV, which describes a big hunt in the Highlands, it is stated in the text that the description of certain scenes in the story is made by borrowing from a reality that closely resembles it.

But without further tyranny over my readers, or display of the extent of my own reading, I shall content myself with borrowing a single incident from the memorable hunting at Lude, commemorated in the ingenious Mr. Gunn's essay on the Caledonian Harp, and so proceed in my story with all the brevity that my natural style of composition, partaking of what scholars call the periphrastic and ambagitory, and the vulgar the circumbendibus, will permit me. (*Waverley*, XXIV, 187)

This conveys that the description of the hunt is not based on the author's own imagination but rather on documentary support. At the same time, it also conveys that the description is borrowed and not itself depicted as fact. It could be argued that readers are being shown on the spot the art of making fiction realistic in a story based on a real incident.

Besides, in "A postscript, which should have been a preface" placed in the final chapter of the novel (Ch. LXXII), there is a comment by the narrator or author that «Indeed, the most romantic parts of this narrative are precisely those which have a foundation in fact» (*Waverley*, LXXII, 493). This is well-known as an indication of Scott's strategy in historical novels, which was to find elements of romance in reality and introduce them into the novel, even in an age when the "novel," which tells of ordinary, everyday events, had emerged as opposed to the "romance," which tells of

⁹ «There is no particular mansion described under the name of Tully-Veolan; but the peculiarities of the description occur in various old Scottish seats. The House of Warrender upon Bruntfield Links and that of Old Ravelston, belonging, the former to Sir George Warrender, the latter to Sir Alexander Keith, have both contributed several hints to the description in the text. The House of Dean, near Edinburgh, has also some points of resemblance with Tully-Veolan. The author has, however, been informed that the House of Grandtully resembles that of the Baron of Bradwardine still more than any of the above» (*Waverley*, VIII, 79)

extraordinary and marvelous events.¹⁰ This comment relates closely to our argument because, immediately afterward, it is stated that «The exchange of mutual protection between a Highland gentleman and an officer of rank in the king’s service [...] is literally true» and that «The accident by a musket shot, and the heroic reply imputed to Flora, relate to a lady of rank not long deceased» (ibid.). The latter is an episode told at the beginning of Chapter LI, a detail not directly related to the plot but also having a note by Scott («The incident here said to have happened to Flora Mac-Ivor actually befell Miss Nairne, a lady with whom the author had the pleasure of being acquainted». *Waverley*, 508). The author-narrator repeatedly explains that the hard-to-believe story that happened to the characters in the novel was based on a true story. As for the story of “a Highland gentleman” and “an officer of rank in the king’s service” (both with indefinite articles) helping each other, it is said to be “literally true,” but in the sense that the episode of the relationship between Waverley, who is from England and joined the Highland Army, and England officer Colonel Talbot—which concerns the whole plot—relies on that story. In the end, this also tells the reader that the story is fictional but based on a true story.

Of course, the “most romantic parts” could be seen as simply the creation of ridiculous stories if left as they are, and it is clear that by telling the reader that these stories are borrowed from facts and true stories, the author is trying to make the reader understand that they could have happened in reality. However, is it difficult for an author-narrator to tell the reader that a story could have actually happened (or that a similar event actually happened) without explicitly stating the fictional nature of the story? That this is technically possible is confirmed by the example of Manzoni’s *The Betrothed*.

¹⁰ On the rise of the Novell, see Watt 1957; on the relationship between Novell and romance, see e.g. Mazzoni 2011.

2.2 The narrator of *The Betrothed* suggests that events similar to those in his story actually occurred

Manzoni has done a meticulous historical survey in order to give a factual portrayal of the reality of northern Italy around 1630, but, of course, he has not shown that every single word and deed of the characters in the story has this or that source. Many critics and researchers have therefore searched for possible sources and debated the correctness (or incorrectness) of Manzoni's account (for example, the fact that Renzo's friend Tonio makes polenta from buckwheat flour rather than corn flour is an indication of Manzoni's accuracy). Nevertheless, some of the key events that are supposed to be described in the 17th-century manuscript are set up in such a way that the text of the novel shows that they could have actually happened at the time.

For example, we can take up the interruption of the marriage, which is the beginning and keystone of the plot, with the threat of the *bravi* to the priest Don Abbondio that «questo matrimonio non s'ha da fare, né domani, né mai» (this marriage ain't gonna happen. Not tomorrow, not never; *PS*, I, 31). Manzoni is said to have been inspired for this episode by seeing a *grida* (decree) issued by the Governor of Milan on 15 October 1627, stating that threatening to prevent weddings from taking place and threatening priests not to fulfill their duties were deliberately named as punishable offenses, which means that it was assumed at the time that they could happen (or rather, they actually happened).¹¹ Manzoni does not introduce the existence of such a decree to the reader in the form of an author's note, as Scott does, but makes it known naturally to the reader through the events in which the characters learn about it. Let us consider the scene in Chapter III of *The Betrothed* in which Renzo consults the lawyer Azzecca-garbugli and is shown the decree in question.

¹¹ Manzoni first saw the decree in the economist Melchiorre Gioia's (1767-1829) *Sul commercio de' commestibili e caro prezzo del vitto* (1802). See Stella e Repossi (1995: 701-2); Poggi Salani (2013: 88-9).

«Dov'è ora? Vieni fuori, vieni fuori. Bisogna aver tante cose alle mani! Ma la dev'esser qui sicuro, perché è una grida d'importanza. Ah! ecco, ecco.» La prese, la spiegò, guardò alla data, e, fatto un viso ancor più serio, esclamò: «il 15 d'ottobre 1627! Sicuro; è dell'anno passato: grida fresca; son quelle che fanno più paura. Sapete leggere, figliuolo?»

«Un pochino, signor dottore.»

«Bene, venitemi dietro con l'occhio, e vedrete.»

[...]

E cominciando dagli atti tirannici, mostrando l'esperienza che molti, così nelle Città, come nelle Ville... sentite? di questo Stato, con tirannide esercitano concussioni et opprimono i più deboli in varii modi, come in operare che si facciano contratti violenti di compre, d'affitti... eccetera: dove sei? ah! ecco; sentite: che seguano o non seguano matrimonii. Eh?»

«È il mio caso,» disse Renzo.

«Sentite, sentite, c'è ben altro; e poi vedremo la pena. *Si testifichi, o non si testifichi; che uno si parta dal luogo dove abita, eccetera; che quello paghi un debito; quell'altro non lo molesti, quello vada al suo molino: tutto questo non ha che far con noi. Ah ci siamo: quel prete non faccia quello che è obbligato per l'ufficio suo, o faccia cose che non gli toccano. Eh?»*

«Pare che abbian fatta la grida apposta per me.» (PS, III, 21-4)¹²

The passages in italics are also italicized in the original text, and quotations are italicized in the same way as when the narrator quotes the

¹² “Where is it, now? Come out, come out, wherever you are! You need to have many things at hand! But it must be here. It’s an important decree! Ah, here it is!” He plucked out a piece of paper, spread it out, glanced at the date, and adopting a more serious expression, shouted, “The fifteenth of October 1627! Right I was! From last year. A fresh decree—these are the ones we have to worry about. Do you know how to read, my son?”

“A little, sir.”

“Well, then. Look over my shoulder and you’ll see.”

[...]

“And, starting with acts of tyranny, experience shows that many, both in the cities and in the countryside... Did you hear that? ...of this State, in a tyrannical manner, do intimidate and oppress the vulnerable in various ways, such as forcing people to sell or to lease properties... eccetera—

“Where are you? Ah, here you are. Listen to this:

“—and to perform or not perform marriages—”

“My situation exactly,” said Renzo.

“Listen, listen, there’s more, and then we’ll see the penalties.”

“To testify or not, to leave one’s place of residence, eccetera, force some to pay a debt, another to leave a certain personage alone, another to purchase his flour at a specific granary—This part had nothing to do with us. Ah, here we are—force a priest not to perform his duties, or to do things he should not, Eh?”

“It sounds like this decree was tailor-made for me.” (The Betrothed, pp. 44-45)

decrees in the text; stylistically, it closely resembles other decrees. Therefore, the words in the decree should be regarded as quotes from the real thing, albeit quoted by a fictional character. The reader is thus able to infer that something like threatening a priest not to perform a marriage could have really happened at that time (7 November 1628, to be precise).

For another example, the incident in the story where Renzo is mistakenly accused of being an *untore* (anointer) who spreads the plague by applying a toxic substance and is chased by an angry crowd because of a trivial act (Chapter XXXIV) is supported by an episode presented as a quote from Ripamonti's *La peste di Milano del 1630* (describing private sanctions against suspected "anointers") in Chapter XXXII, known as the historical chapter.¹³ Thus, in *The Betrothed*, instead of inserting a true episode taken from elsewhere into a series of fictional events while introducing it as a true story, as Scott does, the true episode is told in its original historical context, and the events of the story are told in parallel with it. This allows the events of the story to be conveyed to the reader as realistic events that could have occurred without exposing the fictional nature of the story in the text.

Now, by comparing the ways in which the realism of the story is demonstrated in the two historical novels, it is easy to say that Manzoni's later approach is more sophisticated in that it achieves this without explicitly indicating in the text that the story is a novel (fiction). However, did Scott wish to conceal the novelty of his works if possible? In Chapter 3 of this paper, I will consider this in terms of where the "I" as the author of the story in *Waverley* and the "reader" to whom he is speaking are placed.

¹³ In the definitive edition of 1840-42, *Storia della colonna infame* (*The History of the Column of Infamy*) at the end of the book would also fulfill this function.

3. Inside or outside the story: the difference between post-chaise passengers and 25 readers

3.1 Relationship between the introduction and the main part of the story

In Manzoni's *The Betrothed*, the "Introduction" is already inside the novelistic fiction. The "I" who speaks in it is not Manzoni, the author of the novel (fiction), but someone who has discovered a seventeenth-century manuscript and is rewriting it. Of course, the reader (the "implied reader") is expected to read with the understanding that the method of the "found manuscript" is only a "setting," but that setting, already initiated in the Introduction, is adhered to throughout the book without overt violation. In *The Betrothed*, the narrator's audience, or "narratees," are set through the famous address in Chapter I¹⁴ to "25 readers"—that is, an unspecified group of readers represented by the words—who, together with the narrator, hear the story as if the manuscript really exists.¹⁵

In contrast, it is "I" as the author of the fictional story who is speaking in the preface or introduction to *Waverley*. The part that should have been a "preface" is placed at the end of the novel as the "postscript" (see below; see also Section 2.1 of this paper), and the first chapter is titled "introductory" and is treated as an "introduction" or "preface." The chapter is then devoted to a discussion of the title and subtitle of the work, "Waverley; or, 'tis sixty years since." It says that the title character's name, Waverley, unlike chivalrous-sounding names such as Howard and Mordaunt or sentimental-sounding names such as Belmour and Belville, is "an uncontaminated name" that is not subject to prejudgment by the existing categories of fiction. As for the subtitle, it is explained that, just as "A Tale of other Days,"

¹⁴ «Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato» (*PS*, I, 60; «Dear readers, all twenty-five of you, imagine the impression the meeting with two bravi must have made on the poor man!» *The Betrothed*, p. 20).

¹⁵ The narratee in *The Betrothed* differs in this respect significantly from the implied reader who is supposed to read it, knowing it is fiction. Note that the uses of the terms of narratology in this paper basically follow the definitions of Grosser 1985.

for example, would evoke a Gothic novel, the author considered several candidates and the subcategory of novels they evoke and decided on “‘tis sixty years since” to avoid this. Chapter I then ends with an explanation of what the story would be like if the setting were to be set “sixty years before” (note that the last words of the chapter are “Sixty Years Since”¹⁶). The story itself begins in Chapter II; however, it is important to note how it begins. The opening sentence in Chapter II is as follows:

It is, then, sixty years since Edward Waverley, the hero of the following pages, took leave of his family, to join the regiment of dragoons in which he had lately obtained a commission. (*Waverley*, I, 37; underline mine)

The fact that Chapter II begins with the phrase “it is sixty years since...” and the insertion of “then,” after the explanation in Chapter I of the implications of setting his story sixty years before—the fact that Edward Waverley is called “the hero” from the beginning may arguably be included—seems to indicate a continuity at the level of narration between the two chapters. As might be expected from the fact that the transition is from Chapter I to Chapter II rather than from the introduction to Chapter I, there is no clear boundary placed between the outside and the inside of the story. The “I,” who speaks to the reader as the author in Chapter I and the narrator of the story in Chapter 2 onwards, are originally continuous.

With this in mind, let us now look at how the novel ends.

3.2 End of the textual journey: the stagecoach metaphor again

In both Manzoni's *The Betrothed* and Scott's *Waverley*, the novel does not close with the end of the protagonists' stories but returns to the “I” who tells the story and the “readers” as the audience, just as the novel begins. However, their relationships with the story differ as they differed in the

¹⁶ «a task not quite so easy in this critical generation as it was ‘Sixty Years Since’» (*Waverley*, I, 36)

beginning.

In *The Betrothed*, the narrator and reader do not step outside the novelistic conceit but rather end up reaffirming the setting in the manner of the found manuscript.

La quale [=la storia], se non v'è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomodata. Ma se in vece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta. (*PS*, XXXVIII, 69)¹⁷

In this last paragraph of the final chapter (Chap. XXXVIII) of *The Betrothed*, the writer and rewriter of the story are lined up (the former refers to the anonymous author of the manuscript, and the latter to the narrator “I”). This shows that they are inside the setting until the end, including “you,” the readers. The narrator of *The Betrothed* is certainly situated outside the world of the protagonist Renzo and the others, but he is not in a position to tell his story as a novel (fiction).

In *Waverley*, the story itself ends in Chapter LXXI, but there is still a Chapter LXXII, which is “a postscript, which should have been a preface.” Just as the alternative to the preface was Chapter I, the postscript is also a numbered chapter, which begins as follows:

Our journey is now finished, gentle reader; and if your patience has accompanied me through these sheets, the contract is, on your part, strictly fulfilled. Yet, like the driver who has received his full hire, I still linger near you, and make, with becoming diffidence, a trifling additional claim upon your bounty and good nature. You are as free, however, to shut the volume of the one petitioner as to close your door in the face of the other. (*Waverley*, LXXII, 491)

Here, reading the novel is likened to a journey made by the “I” who is speaking and the “gentle reader” as companions on the road, in which

¹⁷ «Which, if this story hasn't displeased you, should make you think kindly of the man who wrote it and, also, a little, of the man who revised it. But if we have only succeeded in boring you instead, believe me, we didn't do so on purpose». (*The Betrothed*, p. 648)

the “I” plays the role of “driver.” This clearly takes on the metaphor of the “humble British post-chaise” of Chapter V, discussed in Section 1. 2. of this paper.¹⁸ At the time, it was argued that his novel was a realistic type of narrative (fiction) by comparing it to *Orlando Furioso*. Here, again, although the journey is supposed to be over, if the reader does not close the book, he or she is left with the “I” who comments on the story that he has told as his own creation (novel). The explanation that part of the story is based on a true story, as discussed in Section 2.1. of this paper, is also found in this “postscript.”

Thus, if we look at the beginning and end of the novel, paying attention to the inside and outside of the fictional narrative, we can see that in the historical novel *Waverley*, it is not a whim or mere failure of the author-narrator but rather something not so strange in the narrative setting of the novel. The “readers” of this story, who are metaphorically the passengers of the post-chaise, unlike the narratee “25 readers” of *The Betrothed*, are set up as people who are not only hearing the story itself but are also watching how the “author of *Waverley*” is producing a novel (fiction).

However, it is apparently not the case that these narratives are entirely coherent. This is because—and this may have something to do with the fact that the story is posed as realistic, based on actual historical events—the author-narrator of *Waverley* sometimes states that he does not know or at least cannot be sure about the characters’ feelings, motives for their actions, or the effects of their deeds as if he were telling facts that exist independently from him. This creates the inconvenience of not being able to explain how he can deny his own

¹⁸ It should be noted that the metaphor of comparing reading a novel to being a stagecoach companion is emblematic of the new relationship between author and reader in the modern era, in which the author is no longer dealing with a familiar group of readers who share a particular interest, but with a broad range of modern readers with a variety of interests, and was already presented decades earlier in Fielding’s *Tom Jones* (1749): At the beginning of the final book (XVIII), the narrator “I” and the reader are likened to “Fellow-Travellers in a Stage-Coach” (*Tom Jones*, Book XVIII, Ch. I, 913); Cf. Barenghi (2000 [1992]: 132-5).

omniscience unless we temporarily forget that the “I” who tells the story was acting as the person who created the story. Whether this inconsistency is due to whim or unintentional failure or whether there was some kind of aim, I do not have an answer at the moment, but I would like to examine this in the future in the context of the narration of Scott’s other works.

Conclusion

Both Walter Scott and Alessandro Manzoni were recognized as outstanding poets before they wrote novels, and it was a risk for them to turn their hand to the novel, which was not regarded as a first-class literary genre. However, even if they shared the common feeling that writing a novel would have been a challenge, the situation of the novel as a genre in the English and Italian literary traditions of their time was quite different.

The novel did not develop as a genre of recognized literary value in Italy until the early 19th century, and its status was much lower than in other European countries. This was not irrelevant to Manzoni’s strategy. In *The Betrothed*, Manzoni does not willingly acknowledge that his story is a novel, even though he confronts the methods of existing literary works (fiction), but only indirectly differentiates it from other literary works (see note 7). Moreover, by continuing to emphasize the “not being a novel,” Manzoni rather succeeds in creating the impression that the story exists as an uncontrollable “fact” that does not move according to the will of the “I” who tells it, without sacrificing the coherence of the narration as Scott does. This can even be seen in the meta-narrative commentary, which likens the connection of the storylines around each of the multiple characters to the way the guinea pigs are returned to their hut. The expression “al loro genio (to their game)” could be seen as suggesting the autonomy of the characters over the control of the “I” who is telling the story.¹⁹

¹⁹ For such an interpretation, see Alberti 2001.

In contrast, in English literature, the novel emerged in the 18th century with writers such as Defoe, Richardson, and Fielding. There were also “novel readers” who could infer a sub-genre from a novel's title, and Scott wrote his novels with them in mind. For Scott, who, unlike Manzoni, did not have to create a novel tradition from scratch, it seems important to clearly show what kind of narrative literature he was modeling his method on, what made his work different, and what was new compared to other novels. In this sense, the peculiar way of Scott's historical novel, which admits that it is a novel but insists on being a realistic type of novel rather than a ridiculous story—a way that seems “peculiar” when compared to the ideas of Manzoni, who emerged in Italy, where the novel genre was less developed—can be considered to have been shaped to suit the author's intentions, even if there are a few inconsistencies.

Bibliography

Alessandro Manzoni

PS *I promessi sposi: testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2013 (*The betrothed: a seventeenth-century Milanese story discovered and rewritten*, translated by Michael F. Moore, New York, The Modern Library, 2022)

Walter Scott

Ivanhoe, edited with an introduction by G. Tulloch, London, Penguin, 2000.

The heart of Mid-Lothian, edited with an introduction and notes by T. Inglis, London, Penguin, 1994.

Waverley, edited with an introduction by A. Hook, London, Penguin, 1985.

Henry Fielding

Tom Jones The History of Tom Jones, a Foundling, vol. 1, 2, ed. F. Bowers, Intr. M. C. Battestin (The Wesleyan edition of the works of Henry Fielding), Oxford, Clarendon Press, 1974.

References

Alberti P.

2001 *Porcellini d'India e il pastorello. Personaggi dei Promessi sposi di Manzoni: fine di un messaggio cattolico*, Roma, Armando.

Anderson B.

2006 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition, London, Verso, [First published 1983].

Auerbach E.

2010 *Romanticismo e realismo*, in R. Castellana e C. Rivoletti (a cura di), *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, Pisa, Edizione della Normale, 3-18 [*Romantik und Realismus*, pubblicato originariamente in «Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung», 9, 1933, 143-53; ora in Erich Auerbach, *Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, a cura di K. Barck e M. Treml, Berlin, Kadmos, 426-38].

Barenghi M.

2000 *L'autorità dell'autore*, Milano, Unicopli [prima edizione, Lecce, Micella, 1992].

Bigazzi R.

1996 *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi.

Grosser H.

1985 *Narrativa*, Milano, Principato.

Leri C.

2002 *Manzoni e Scott*, in *Manzoni e la «littérature universelle»*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 59-79.

Mazzoni G.

2011 *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.

Olsen M.

2010 *Due problemi manzoniani: la finzione e la voce altrui*, in Enrico Tiozzo, Ulla Åkerström (a cura di), *La letteratura italiana del Novecento. I temi, l'insegnamento, la ricerca*. Atti del corso superiore di aggiornamento del Dipartimento di linguistica dell'Università di Göteborg (18-19 settembre 2008), Roma, Aracne editrice, 43-79. (<http://forskning.ruc.dk/site/files/3729070/Manzoni-atti.pdf>)

Poggi Salani T.

2013 *Commento a I promessi sposi: testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro nazionale studi manzoniani.

Raimondi E.

1974 *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi.

Shimoda Y.

2017 «*Se questa fosse una storia inventata...*»: *Un'analisi delle allusioni alla "verosimiglianza" nel testo dei Promessi sposi*, in «Studi Italici», LXVII, 49-72 (霜田洋祐 「「この物語が作り話だったなら」 — *I promessi sposi* における「現実性」の強調について —」, 『イタリア学会誌』第 67 号, 49-72).

Display of their being novel in Scott's historical novels: differences in strategy from Manzoni's *The Betrothed*

Stella A. e Repossi C.

1995 'Commento e annotazione', in *I promessi sposi: storia della colonna infame*, a cura di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard, 673-1165.

Watt I.

1957 *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto&Windus.

Yonemoto K.

2007 *History as Fiction: Narrative Techniques of Walter Scott*, Tokyo, Eihosha (米本弘一『フィクションとしての歴史—ウォルター・スコットの語りの技法—』, 東京, 英宝社).

Acknowledgements

We would like to thank Editage (www.editage.jp) for English language editing.

Collaboratori

IDA DURETTO	Università di Kyoto
MAYUKO FUKAKUSA	Università della Calabria, Centro Linguistico di Ateneo
RUI KANNO	Docente a contratto dell'Università di Kyoto
MASAKAZU KIKUCHI	Università di Osaka
YUJI MURASE	Università di Kyoto
YOSUKE SHIMODA	Università di Osaka

Comitato di redazione

IDA DURETTO MASAKAZU KIKUCHI YUJI MURASE KENICHI UCHIDA

Nota dell'editore

Sono lieto di presentare il volume «Studi di lingua e letteratura del Dipartimento di italianistica dell'Università di Kyoto» (n. 2) e desidero ringraziare quanti hanno contribuito a realizzare la pubblicazione dell'opera.

Nel presente volume vengono pubblicati sei testi: per quanto concerne i primi quattro, si tratta di articoli originali scritti in lingua italiana; i restanti due, invece, sono già precedentemente apparsi in lingua giapponese su rivista, e sono ora tradotti in italiano o inglese. Ciascuno studio è fondato su un'analisi obiettiva e scientifica, caratteristica peculiare dell'attività di ricerca del Dipartimento di italianistica dell'Università di Kyoto.

Inoltre, desidero condividere un'importante notizia per il Dipartimento di italianistica, relativa all'anno accademico 2023. L'articolo intitolato “*Vita contemplativa*” e “*vita attiva*” per Lorenzo de' Medici: sull'interpretazione del «*De Summo Bono*» scritto da Kanako Hayashi – ricercatrice del corso di dottorato del Dipartimento – è stato pubblicato sulla rivista *Studi Italici* (73), ricevendo il premio per l'incoraggiamento ai giovani studiosi dell'Associazione di Studi Italiani in Giappone. Attendiamo con impazienza ulteriori lavori da parte della giovane ricercatrice.

(Yuji Murase)

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

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 2024 da Shinmei-sya:
Momodani 5-11-23, Ikuno-ku, Osaka-shi, 544-0034, Giappone

In copertina: foglie di canfora, disegno ©2024 Mami Tanaka

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

II

ARTICOLI

IDA DURETTO,

«That is no country for old men»: Eugenio Montale e la difesa della Costa d'Amalfi

MASAKAZU KIKUCHI,

Il Teatro Visionico di Pino Masnata e il suo contributo al teatro sintetico

RUI KANNO,

Una proposta di rilettura de «La vita di Erostrato» di Alessandro Verri: solo un romanzo di condanna?

YUJI MURASE,

«Or qui riedo»: modalità e funzione della breve enunciazione di Armida nel canto decimo della «Gerusalemme liberata»

MAYUKO FUKAKUSA,

Le edizioni giuntine e la lingua del Boccaccio

YOSUKE SHIMODA,

Display of their being novel in Scott's historical novels: differences in strategy from Manzoni's «The Betrothed»