

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



anno III, fascicolo 1
giugno 2024

Federico II University Press



fedOA Press



Giornale di Storia della Lingua Italiana III/1 (2024)

ISSN 2974-6507

DOI 10.6093/gisli/4

Direzione

Sergio Bozzola (Università di Padova), Roberta Cella (Università di Pisa), Davide Colussi (Università di Milano-Bicocca), Chiara De Caprio (Università di Napoli "Federico II"), Rita Fresu (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), Marco Biffi (Università di Firenze), Michele Colombo (Università di Stoccolma), Elisa De Roberto (Università Roma Tre), Sergio Lubello (Università di Salerno), Luigi Matt (Università di Sassari), Francesco Montuori (Università di Napoli "Federico II"), Elena Pistolesi (Università di Perugia), Carlo Enrico Roggia (Università di Ginevra), Roman Sosnowski (Università Jagellonica di Cracovia), Raymund Wilhelm (Università di Klagenfurt), Paolo Zublena (Università di Genova)

Redazione

Leonardo Bellomo, Davide Di Falco, Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giuseppe Andrea Liberti, Marco Maggiore, Giacomo Micheletti, Annachiara Monaco, Giacomo Morbiato, Valentina Sferragatta, Stefania Sotgiu, Giovanni Urraci

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (double blind peer review)

«Giornale di storia della lingua italiana» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System e pubblicata da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino", Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli)

Il logo del «Giornale di Storia della Lingua Italiana» è opera di Matteo Tugnoli

SOMMARIO

Saggi e studi

- GIACOMO DOARDO
Un fenomeno sintattico-intonativo nelle canzoni di Petrarca (e di Dante). Tipologie di attacco della stanza 7
- SARA GIOVINE
Spigolature lessicali dalle lettere dalla Garfagnana di Ludovico Ariosto 27
- LORENZO TOMASIN, BATTISTA SALVI
La nozione di egotesto e l'esempio degli scritti leonardiani 57
- CLAUDIA BONSI
Implicazioni stilistiche della penultima forma delle Mosche del capitale 81

Prospettive

Sguardi sul contemporaneo

- CHIARA DE CAPRIO
«La zona del disastro»: stilemi della perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in Romanzetto estivo di Gherardo Bortolotti 99
- DAVIDE COLUSSI
Una prova di lettura per Broggi (Noi 1-4) 121

Resoconti

- SARA GIOVINE
Maria Paola Monaco (a cura di), La lingua italiana in una prospettiva di genere. Atti del seminario online promosso dagli Atenei di Firenze e Udine con il patrocinio dell'Accademia della Crusca (1° marzo 2022) 135

ANDREA MAGGI Enea Pezzini, « <i>Epistola velut pars altera dialogi</i> ». <i>La lingua delle Lettere volgari del Poliziano</i>	137
GIACOMO MICHELETTI Sara Sorrentino, <i>La letteratura minuscola. Le autobiografie semicolte nel panorama editoriale italiano</i>	141
DAVIDE DI FALCO Chiara Murru, <i>Tra Piero della Francesca e Caravaggio. Studio sul lessico di Roberto Longhi</i>	143

SAGGI E STUDI

Un fenomeno sintattico-intonativo nelle canzoni di Petrarca (e di Dante). Tipologie di attacco della stanza

Giacomo Doardo

1. **L**a struttura del periodo attestata con frequenza maggiore nelle canzoni di Petrarca è quella che presenta in prima posizione la frase reggente, con le eventuali dipendenti a seguire.¹ Partendo da tale dato, preso così com'è e non contestualizzato nel sistema metrico-testuale della canzone, si potrebbe inferire che la linea intonativa tipica della sintassi delle canzoni dei *Fragmenta* segua, da un lato, una traiettoria “orizzontale” e senza modulazioni al suo interno – nel caso di periodi costituiti da una sola proposizione –, dall'altro, una traiettoria “discendente”, dovuta – e questo è il caso delle frasi complesse con la principale in attacco – all'anteposizione della reggente, a cui seguono una o più subordinate.² La conseguenza di ciò è che la tensione concettuale accumulata nella frase in prima posizione diminuisce nelle dipendenti che seguono. Tuttavia, le singole occorrenze, anche se relative al medesimo fenomeno, possono essere qualitativamente differenti; e, quando si studia la lingua in rapporto alla struttura metrica che l'accoglie, tali differenze vanno principalmente verificate nella *dispositio* che i moduli sintattici assumono all'interno dell'architettura testuale. Ciò vale in modo particolare per la canzone antica, metro pluristrofico per eccellenza, nel quale, a un livello profondo, s'intrecciano l'istanza soggettiva della libertà e dell'originalità del poeta, e quella oggettiva della rigidità e della chiusura della forma.

Sulla base di queste premesse, e con la consapevolezza dei limiti operativi che un esame sistematico e rigoroso condotto su *corpora* testuali ampi e articolati porta

1. Lo spoglio testuale è stato condotto su tutte le canzoni dei *Rerum vulgarium fragmenta*, tranne quella “frottolata” (Rvf 105), seguendo i criteri di scansione sintattica stabiliti da Soldani 2009: 10-25. In particolare, si segnala che tale scansione è basata solo su ragioni sintattiche, e non tiene conto della punteggiatura proposta dagli editori.

2. Naturalmente questo andamento intonativo discendente non si realizza nel costrutto ‘principale + consecutiva’, nel quale le due proposizioni, al netto della loro gerarchia sintattica, risultano di fatto interdipendenti, in particolare se la seconda è correlata a un elemento antecedente della reggente. A questo proposito, si veda De Roberto 2023: 152, la quale, rinviando ad Agostini 1978: 381, scrive che «l'antecedente opera un riferimento in avanti verso la consecutiva; la congiunzione che introduce la subordinata attua invece un rinvio all'indietro. Tra le due proposizioni si crea infatti un senso d'attesa che esige una risoluzione nella subordinata e che ne limita l'autonomia semantica». Si aggiunga che talvolta – ma si tratta di pochissime attestazioni nelle canzoni di Petrarca – ho registrato alcuni casi nei quali si verifica un'inversione tra le due frasi coinvolte in tale costrutto, per cui «la proposizione in cui figura la conseguenza si colloca a inizio del periodo», a cui segue «una frase che, se non fosse stata praticata l'inversione, sarebbe stata la principale e che contiene *tanto*, in funzione di avverbio» (Herczeg 1973: 216-217): per questa tipologia di costrutto in Petrarca si veda in generale Tonelli 1999: 132-142.



inevitabilmente con sé, si è scelto di concentrarsi esclusivamente su un fenomeno particolare di interazione tra la sintassi del periodo e il sofisticato e complesso meccanismo metrico della stanza, con il duplice obiettivo di illustrare alcune specificità sintattiche e retoriche delle canzoni petrarchesche, richiamando all'occorrenza l'ineludibile precedente dantesco, e, attraverso tali peculiarità formali, di provare a meglio definire la postura psicologica che l'autore assume nel suo problematico e complesso rapporto con la realtà.

2. Si diceva che la struttura del periodo più attestata nelle canzoni del *Canzoniere* (e cioè, solo per il momento, indipendentemente da quale posizione i singoli enunciati occupano all'interno della stanza) è composta o dalla sola frase semplice³ o da frasi complesse⁴ nelle quali la prima posizione è occupata dalla frase reggente. Su 986 periodi che si sono registrati, la percentuale di queste strutture ammonta infatti al 59,68%: il che vale a dire che tre volte su cinque il periodo si configura così. La seconda tipologia di struttura della frase che si attesta con frequenza maggiore (il 20,57% del totale) è quella che *grosso modo* inverte l'ordine degli elementi e posiziona in prima battuta una frase circostanziale – che spesso viene espansa o da frasi relative o da altre subordinate, sia in forma esplicita sia in forma implicita, che da essa dipendono –, a cui segue la principale, che il più delle volte chiude il movimento sintattico. A questa tipologia di frase complessa, segue, con un dato percentuale del 11,85%, la tipologia di frasi che Boyde 1979: 240 definisce 'interpolate',⁵ nelle quali la frase principale, con cui si apre il periodo, viene a stretto giro interrotta da una subordinata, che di fatto viene incassata nella reggente, che la ingloba («L'anima, poi ch'altrove non à posa, / corre pur all'angeliche faville» *Rvf* 207, 30-31, «E i naviganti in qualche chiusa valle / gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde, / sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne» *Rvf* 50, 43-45, «ma quel benigno re che 'l ciel

3. In questo novero si fanno rientrare, anche le frasi semplici di tipo esclamativo e interrogativo, così tipiche dello stile petrarchesco in generale, e decisamente più numerose rispetto agli autori duecenteschi, Dante compreso.

4. Segnalo sin da subito che nel corso del presente scritto oscillerò in maniera abbastanza disinvolta tra la dicitura 'periodo' e la dicitura 'frase complessa', intendendo tuttavia con entrambi i termini ciò che per la Soldani 2009, 11, è il 'periodo', ossia «un'unità sintattica composta di una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate» (cfr. anche GGIC: 35-36). Pertanto, in ragione di questa definizione e sulla scorta del già citato Soldani 2009, 10-25, non vi è coordinazione tra principali, a meno che non: 1) reggano la medesima subordinata; 2) una delle due presenti l'ellissi del verbo; 3) condividano il medesimo vocativo prolettico; in aggiunta a queste tre deroghe dalla norma generale, abbiamo considerato due principali come 'coordinate' anche nei casi in cui: 4) esse corrispondono ai due emistichi che compongono l'endecasillabo; 5) fanno parte di una struttura avversativa del tipo correlativo come le avversative 'non..., ma...'; 6) condividono il medesimo connettivo, il quale estende su entrambe la propria portata semantica. Quando due frasi reggenti non ottemperano a questi criteri, vanno assegnate a periodi distinti.

5. Lo studioso inglese scrive infatti che «si ha interpolazione quando una subordinata è "inserita" nel corpo della proposizione reggente, che perciò precede e segue le sue dipendenti» Boyde 1979: 240. Si tratta delle «sequenze più o meno prolungate di interposizioni e incassature di una frase nell'altra» di cui parla Afrifo 2011: s.v.

governa / al sacro loco ove fo posto in croce / gli occhi per gratia gira» *Rvf* 28, 22-24, ecc.) Il poco che resta è costituito da costrutti che incominciano o con un vocativo (anche espanso da una o più appositive giustapposte) o con un'interiezione.⁶

Quella appena delineata è, quindi, la situazione generale della sintassi del periodo delle canzoni dei *Fragmenta*. Tuttavia, se si restringe il perimetro dell'analisi ai soli enunciati con cui cominciano le stanze – prescindendo, solo per il momento, dalla collocazione che quest'ultime occupano nella sequenza strofica –, è interessante notare che i rilievi statistici che si sono presentati poco sopra subiscono delle oscillazioni sostanziali. Infatti, benché l'ordine della frequenza con cui le quattro tipologie che si sono presentate rimanga invariato, la variazione più evidente consiste nella diminuzione dell'attacco del periodo in principale di quasi 14 punti percentuali (si passa dal 59,68% al 45,90%), con un consequenziale incremento del dato relativo alla frase reggente interpolata in apertura (da 11,85% a 18,03%) e della voce 'subordinata prolettica' in attacco (che passa dal 20,57% al 26,23%). Si registra infine un aumento – anche se più contenuto – della percentuale relativa all'apertura della stanza in vocativo o in interiezione (7,91% contro 6,45%). Ciò che pertanto si deduce da tali oscillazioni è che in questa sede retoricamente marcata si specializzano due strutture sintattiche ben riconoscibili, e cioè, da un lato, la frase complessa che incomincia con una circostanziale prolettica, dall'altro, la principale immediatamente sospesa e interrotta dall'inserzione di una subordinata. Entrambe le soluzioni hanno naturalmente, come vedremo, delle ricadute sul piano dell'intonazione e, in senso ampio, del ritmo delle singole unità metriche.

Vediamo quindi qualche esempio concreto di questa dinamica. La canzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf* 360), una sorta di *débat* interno alla mente del poeta⁷ («Quel'antiquo mio dolce empio signore / fatto citar dinanzi a la reina / che la parte divina / tien di nostra natura e 'n cima sede», vv. 1-4), al quale prendono parte l'amante-poeta e Amore al cospetto della Ragione, che, dopo aver ascoltato per ben dieci stanze le posizioni dei due querelanti, prende la parola solo nel congedo – raro caso di *tornada* nella quale Petrarca non si rivolge, come di consueto per lui, al testo, ma ne sfrutta lo spazio testuale per concludere e incorniciare la vicenda –, e lo fa senza dirimere definitivamente la *quaestio*, senza dare ragione all'una o all'altra parte, ma sospendendo maliziosamente, con una sorta di *coup de théâtre*, il giudizio.⁸ Su dieci stanze⁹ che la compongono, cinque incominciano con una dipendente prolettica o con una principale interpolata. E ciò si verifica sin dall'incipit nel quale si forniscono al lettore le coordinate situazionali della vicenda.

6. Il quadro che è stato qui definito conferma nella buona sostanza la situazione della sintassi petrarchesca delineata – prendendo spunto da Afrifo 2011: s.v. – da Cella 2023: 117.

7. Sul rapporto tra la canzone 360 e il genere del *conflictus* scolastico, innestato poi nella tradizione trovadorica, si veda in generale Bettarini 2005: 1577-1579.

8. Per Dotti 1978: 72, «la Ragione sospende un giudizio che, in realtà, vien dato implicitamente (nel suo 'sorriso')».

9. Il numero delle stanze è davvero ingente, non solo per la media petrarchesca (solo un'altra canzone, la "vicina" 366 presenta un numero simile), ma anche per i poeti coevi e successivi (cfr. Balassarri 1989: 122 e n.).

Quel'antiquo mio dolce empio signore
 fatto citar dinanzi a la reina
 che la parte divina
 tien di nostra natura e 'n cima sede,
 ivi, com'oro che nel foco affina,
 mi rappresento carco di dolore
 di paura et d'orrore,
 quasi huom che teme morte et ragion chiede (*Rvf* 360, 1-8)¹⁰

Il sintagma nominale con cui si apre il primo piede viene staccato dal resto della proposizione reggente cui appartiene mediante l'inserzione di una participiale, a sua volta espansa da una relativa restrittiva; il verbo reggente arriva ai vv. 6-7 («mi rappresento carco di dolore» [...]), al seguito di una *comparatio* («com'oro che nel foco affina») – diffusissima nel panorama romanzo e di ascendenza scritturale (cfr., fra gli altri, Santagata 1996: ad locum e Bettarini 2005: ad locum) –, che dilata ancora di più la distanza tra i due membri. Segnalo, inoltre, che l'effetto di sospensione che si genera da questa divaricazione è accentuato dall'artificio, in perfetto *stilus tragicus*, dell'inversione tra complemento oggetto e verbo; sicché il lettore si rende conto solo alla fine del giro sintattico di dover riorganizzare mentalmente e a ritroso l'assetto del periodo. In questa situazione di generale complessità, non si deve nemmeno ignorare il ruolo chiave dell'anaforico «ivi» (v. 5), che i commentatori concordemente interpretano 'davanti alla Ragione': il poeta si serve infatti di esso per riordinare e compattare una sintassi che stava per disperdersi e sfuggire di mano: anche se minimo da un punto di vista prosodico, al punto da risultare quasi accessorio, esso, collocato al centro geometrico della fronte della prima stanza in coincidenza dell'attacco del secondo piede, è dunque funzionale a rendere l'avvolgente frase complessa decisamente più coesa e organizzata.

La quinta stanza si apre, invece, con una breve circostanziale temporale:

Poi che suo fui non ebbi hora tranquilla,
 né spero aver, et le mie notti il sonno
 sbandiro, et più non ponno
 per herbe o per incanti a sé ritrarlo (*Rvf* 360, 61-64)

L'effetto di attesa che qui si produce è molto meno marcato rispetto a quello che si è visto in precedenza; e ciò dipende in buona parte dal fatto che lì si tratta della strofa incipitaria della canzone, e quindi di una zona del testo che per ragioni di *constructio* retorica è predisposta ad accogliere strutture sintatticamente più complesse e avvolgenti. Semmai, si potrebbe notare che anche qui si riscontra l'utilizzo di una retorica della dilatazione, accentuata dalla figura del polisindeto e comunque limitata alla coda del movimento sintattico: dopo la prima reggente («non ebbi hora tranquilla»), ne seguono altre tre, coordinate fra loro. La sensazione di ridondanza

10. Questa e le successive citazioni dal *Canzoniere* riproducono il testo come si legge in Santagata 2004.

e ripetitività che sortisce inevitabilmente da questa tecnica additiva viene bilanciata da una raffinata operazione di sfasatura tra il piano della sintassi e quello della metrica. Infatti, nel passaggio tra i vv. 62-63 s'incontra un forte *enjambement* tra il complemento oggetto e il verbo, complicato dall'anastrofe; nel verso successivo, l'inaratura coinvolge il verbo modale e l'infinito, e intensifica l'artificiosità della giacitura, che frantuma il sintagma verbale, collocandone i costituenti praticamente agli estremi della proposizione; dalla concomitanza di queste due figure – l'inaratura e l'iperbato – la percezione di tale frattura riceve un'energia ancora maggiore, che va così a sommarsi a quella accumulata dalla sintassi additiva di questo primo piede. Inoltre, allargando la prospettiva all'intera stanza, si nota che l'effetto di "spezzato", quasi di intermittenza, si dipana lungo tutta l'unità metrica, realizzandosi attraverso frasi sostanzialmente brevi, anche di un solo emistichio, e perlopiù giustapposte:

Per inganni et per forza è fatto donno
 sovra miei spiriti; ||¹¹ et non sonò poi squilla,
 ov'io sia, in qual che villa,
 ch'ì non l'udisse. || Ei sa che 'l vero parlo: ||
 ché legno vecchio mai non ròse tarlo
 come questi 'l mio core, in che s'annida,
 et di morte lo sfida (*Rvf* 360, 65-71)

sino a raggiungere l'acme di tale procedimento in chiusa, con l'elenco dei sintomi tangibili e concreti che le pene d'amore hanno prodotto sull'amante-poeta:

Quinci nascon le lagrime e i martiri,
 le parole e i sospiri,
 di ch'io mi vo stancando, et forse altrui.
 Giudica tu, che me conosci et lui. – (*Rvf* 360, 72-75)

Ora, questo tipo di sintassi breve e, per certi versi, irrequieta è funzionale alla situazione comunicativa della quinta stanza. Ci troviamo nella parte conclusiva della dura requisitoria che l'amante pronuncia al cospetto della Ragione; si tratta, cioè, del momento decisivo della propria partita, nel quale egli deve cercare di giocare le proprie carte migliori per persuadere la giudice suprema con i propri argomenti. E, con perfetto piglio oratorio, il discorso è qui costruito con la finalità di toccare le più profonde corde emotive dell'interlocutrice, servendosi, a tale scopo, di dispositivi retorici e stilistici atti ad accumulare *pathos* e tensione, che si scaricano solo all'ultimo verso con un laconico e risoluto «Giudica tu» (v. 75).

Ad ogni modo, bisogna arrivare alla nona e alla decima strofa per incontrare periodi la cui struttura interna produce con maggiore veemenza rispetto al caso su cui ci siamo appena soffermati una sensazione di sospensione della linea principale del discorso:

11. Indico con la doppia barretta verticale (||) il confine tra frasi complesse.

Et per dir a l'extremo il gran servizio,
da mille acti inhonesti l'ò ritratto,
ché mai per alcun pacto
a lui piacer non poteo cosa vile (*Rvf* 360, 121-124)

Anchor, et questo è quel che tutto avanza,
da volar sopra 'l ciel li avea dat'ali,
per le cose mortali,
che son scala al Fattor, chi ben l'estima (*Rvf* 360, 136-139)

Si tratta di due costrutti «a festone»,¹² nei quali, immediatamente dopo la congiunzione o l'avverbio in apertura, si trova in linea teorica una subordinata prolettica (o un'incidentale, come nel secondo esempio riportato), a cui solitamente segue la principale. Anche qui, come abbiamo visto in precedenza, la collocazione ritardata della reggente produce un effetto intonativo di sospensione, che impronta di sé la strofa intera e si protrae sino alla fine. Ciò è molto evidente, in particolare, nell'ultima stanza, in cui la struttura a festone è ripetuta anche nel secondo piede:

ché, mirando ei ben fiso quante et quali
eran vertuti in quella sua speranza,
d'una in altra sembianza
potea levarsi a l'alta cagion prima (*Rvf* 360, 140-143)

siché, questo particolare profilo melodico s'imprime stabilmente nella memoria ritmica e sonora del lettore, e, rimanendo attivo sullo sfondo, non lo abbandona più sino alla conclusione dell'unità metrica, quando un concitato scambio di battute in discorso diretto imprime un nuovo – e ultimo – slancio alla canzone, che si protrae sino al congedo:

Alfin ambo conversi al giusto seggio,
i' con tremanti, ei con voci alte et crude,
ciascun per sé conchiude:
– Nobile donna, tua sententia attendo. –
Ella allor sorridendo:
– Piacemi aver vostre questioni udite,
ma più tempo bisogna a tanta lite. – (*Rvf* 360, 151-157)

Ritornando per l'ultima volta ai vv. 61-64, nei quali viene enunciato il *tòpos* dell'amante che non riesce a dormire a causa delle afflizioni amorose, mi risulta difficile non pensare al testo petrarchesco che forse più di ogni altro si costruisce a partire da questo motivo: mi riferisco, cioè, a *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (*Rvf* 50), la cosiddetta «canzone del tramonto», secondo la definizione di Gianfran-

12. La definizione è di Segre 1991: 257.

co Folena.¹³ In questa canzone, come mai altrove nei *Fragmenta*, il *pattern* sintattico ‘subordinata prolettica + principale’ in attacco di stanza è ripetuto con insistenza maggiore.¹⁴ Delle cinque stanze che compongono il testo, infatti, le prime quattro riproducono il fenomeno, anche se con profili e modulazioni sintattico-intonativi di volta in volta diversi. Nella prima stanza, l’accumulo di subordinate a sinistra della principale è maggiore rispetto agli altri tre, ed eccede di un verso il primo piede, risultando in questo modo sbilanciato in avanti e generando un’attesa più lunga:

Ne la stagion che ’l ciel rapido inchina
verso occidente, et che ’l dì nostro vola
a gente che di là forse l’aspetta,
veggendosi in lontan paese sola,
la stanca vecchiarella pellegrina
raddoppia i passi, et più et più s’affretta (*Rvf* 50, 1-6)

L’indicazione temporale, espressa da un sintagma nominale con significato di tempo («stagion») sviluppato da due relative coordinate,¹⁵ occupa infatti il primo piede; a seguire, le aspettative del lettore, che attende la reggente per fornire un appoggio all’ampia dipendente prolettica, vengono disattese dalla gerundiale («veggendosi in lontan paese sola»), che apre il secondo piede. Segnalo che anche in questo caso, come in *Quel’antiquo mio dolce empio signore*, il grado massimo di tensione sintattica occorre nell’*incipit* del canto. Nella seconda stanza, la medesima struttura ‘temporale prolettica + principale’, pur abbracciando anche in questo caso la fronte nella sua interezza, assume una conformazione sintattica leggermente diversa:

Come ’l sol volge le ’nfiammate rote
per dar luogo a la notte, onde discende
dagli altissimi monti maggior l’ombra,
l’avarò zappador l’arme riprende,
et con parole et con alpestri note
ogni graveza del suo petto sgombra (*Rvf* 50, 15-20)

Rispetto all’esempio precedente, la *variatio* investe sia la configurazione della prolettica sia quella della reggente: la temporale non si sdoppia, ma da essa dipende una finale, che a sua volta viene espansa da una relativa introdotta da «onde» (vv. 16-17) – a cui si potrebbe dare un valore consecutivo –;¹⁶ le frasi principali ven-

13. «Anche per questa canzone L, *Ne la stagion che ’l ciel rapido inchina*, che chiamerò la canzone del tramonto [...]» (Folena 2002: 291).

14. A patto di non considerare la canzone-*escondit* *S’i’ ’l dissi mai, ch’i’ vegna in odio a quella* (*Rvf* 206), testo oltremodo artificioso, essendo fortemente caratterizzato dalla ripetizione anaforica e a tratti ossessiva della protasi «S’i’ ’l dissi» sino alla penultima stanza.

15. Intendo l’espressione «ne la stagion che [...]» come una locuzione congiuntiva equivalente a *quando*, e, pertanto, la frase da essa introdotta una subordinata temporale a tutti gli effetti (cfr. GIA, vol. II: 969-970 per quest’uso nell’italiano antico; cfr. GGIC, vol. II: 727-729 per l’italiano moderno).

16. Santagata 2004: ad locum, Albonico 2001: 4 e Vecchi Galli 2012: ad locum vanno in questa direzione; di diverso avviso, attenendosi al normale valore relativo, Bettarini 2005: ad locum.

gono dilatate, e passano da due soli emistichi coordinati – di fatto, in dittologia – («raddoppia i passi, et più et più s'affretta», v. 6), ad abbracciare tutto il secondo piede (vv. 18-20). L'attacco della terza stanza, pur mantenendo salda la struttura di fondo, varia ancora:

Quando vede 'l pastor calare i raggi
del gran pianeta al nido ov'egli alberga,
e 'nbrunir le contrade d'oriente,
drizzasi in piedi, et co l'usata verga,
lassando l'erba et le fontane e i faggi,
move la schiera sua soavemente (*Rvf* 50, 29-34)

Ci troviamo qui nella strofa centrale della canzone (terza di cinque), nella quale si raggiunge «l'acme patetica del canto»; e non a caso proprio nel segmento di testo che precede «la confessione della vana e convulsa "caccia d'amore"» (Folena 2002: 306) figura un pastore, tradizionale *alter ego* del poeta.¹⁷ La temporale in attacco, abbracciando anch'essa il primo piede, si sdoppia come quella della prima stanza, salvo che qui il primo membro è ampliato da una relativa limitativa introdotta da *ove* (v. 30), e il secondo membro viene ridotto a un solo verso. Ma la novità più significativa si trova nel secondo piede, e sta nella configurazione sintattica delle due reggenti coordinate: a una prima breve principale se ne collega sindeticamente una seconda, che, dopo il complemento di mezzo, viene subito interpolata da una circostanziale al gerundio – dilatata da un *tricolon* («l'erba et le fontane e i faggi», v. 33) –, che ne perturba la linea melodica. Inoltre, a evidenziare la salienza di questo passo, si noti la coloritura allitterativa che investe il v. 34 («move la schiera *sua soavemente*»), innescata dalla disseminazione della fricativa alveolare già nei versi precedenti («drizzasi» e «usata verga» ambedue al v. 32, «lassando l'erba [...]», v. 33). Segnale, infine, che in questi versi, a differenza dei due esempi precedenti, il giro sintattico risulta più coeso e compatto, poiché il soggetto delle principali è lo stesso agente della dipendente prolettica.

A questo punto, Petrarca – com'è solito fare –, dopo aver creato un'attesa nel lettore, rimescola le carte e presenta una soluzione nuova e inaspettata.¹⁸ La memo-

17. Albonico 2001: 8, benché rilevi che la scena non abbia precise autorizzazioni dalla tradizione classica e volgare, ritiene – sulla scia del Daniello – che «l'*imagerie* muova ancora dalla prima bucolica virgiliana, e proprio dall'invito finale e serale di Titiro attivo nella stanza precedente: «Hinc tamen hanc mecum poteris requiescere noctem / fronde super viridi» *Buc.* I, 79-80». Lo studioso nota, inoltre, che la componente pastorale percorre sottotraccia e per accenni minimi anche la quarta e la quinta stanza, sino al congedo (cfr. Albonico 2001: 13-14 e 27-28).

18. A questo proposito, si veda ciò che scrive Marco Praloran sul senso della forma della canzone petrarchesca: «Egli [Petrarca] tendenzialmente, nelle canzoni maggiori, in quelle che rispondono allo schema classico di fronte + sirma, crea un'intonazione dominante e su questa intonazione che abbiamo chiamato, eliminando ovviamente ogni connotazione negativa, "convenzionale", fonda un orizzonte d'attesa, un'intonazione riconoscibile che accompagna la costruzione dei motivi. Quando questa intonazione si è insediata, di solito nella seconda metà del componimento, spesso nella penultima stanza, egli la spezza, affidando solitamente ad una sola strofa una divisione che rompe il ritmo atteso, spesso, nelle riuscite maggiori, in relazione ad un deciso variare dei valori semantici.

ria ritmico-intonativa di chi legge la canzone del tramonto, conclusa la terza strofa, si aspetta una temporale prolettica nell'incipit della strofa successiva; invece, questa volta in prima posizione occorre la principale, che crea una sorta di intermittenza improvvisa in un sistema ormai ben collaudato, e la circostanziale di tempo, ridotta al solo emistichio e incassata nella reggente, scende in seconda posizione:

E i naviganti in qualche chiusa valle
 gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,
 sul duro legno, et sotto l'aspre gonne (*Rvf* 50, 43-45)

Tuttavia, al netto di questo mutamento evidente e quasi sostanziale, si mantengono sotto la superficie alcuni tratti di continuità con le tre stanze precedenti, e in particolare con la terza, come del resto osserva Praloran.¹⁹ Mi riferisco al profilo ritmico del primo verso, che, tranne per la terza stanza, riecheggia l'attacco – tipicamente petrarchesco – in 1^a-4^a dei versi incipitari delle prime due unità strofiche; alla divisione della strofa in tre frasi complesse; all'attacco – e questo fa al caso nostro – che, anche se non in subordinata prolettica, ma in principale interpolata, movimentata comunque la linea intonativa maggioritaria del periodare del Nostro, e si caratterizza sempre più come tratto peculiare dell'orchestrazione formale della canzone petrarchesca; infine, alla riproposizione, in forma più estesa e articolata, della figura dell'elenco, anticipata dalle reduplicazioni e dai *tricola* che s'incontrano nella terza stanza («l'erba et le fontane e i faggi» v. 33, «o casetta o spelunca» v. 36, «più m'informe / a seguir d'una fera che mi strugge, / la voce e i passi et l'orme» vv. 39-42):

Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,
 et lasci Spagna dietro a le sue spalle,
 et Granata et Marroccho et le Colonne,
 et gli uomini et le donne
 e 'l mondo et gli animali
 aquetino i lor mali,
 fine non pongo al mio obstinato affanno (*Rvf* 50, 46-52).

Elenco complesso e artificioso – si diceva – per alcune ragioni, che fanno capo all'architettura sintattica nel suo complesso. In prima posizione incontriamo l'avversativa *ma*, che introduce la frase reggente, la quale viene subito interrotta dall'inserzione di due concessive coordinate. L'elenco, che si protrae per quattro versi, è inserito nelle due subordinate interposte, e collega, «rompendo il movimento dell'intonazione di base» (Praloran 2013: 49), la fronte con la sirma della stanza, sin qui aperta sempre dall'avverbiale *poi* (cfr. Bozzola 2022: 124). All'interno di esso,

Poi ritorna alla divisione originale forse per la necessità di rientrare in schemi armonici più consoni alla nozione di chiusa» (Praloran 2013: 50).

19. «La quarta stanza ha una costruzione del tutto diversa, *pur mantenendo nuclei della precedente organizzazione come la divisione in tre periodi*» (il corsivo è mio) (ivi: 48).

però, si distinguono due gruppi di referenti: fanno capo al primo gruppo i sintagmi che rinviano a luoghi fisici e geografici («Hispanna», «Granata», «Marroccho», «le Colonne»), al secondo i sintagmi che indicano gli esseri viventi («gli uomini», «le donne», «'l mondo», «gli animali»). Questi due gruppi si distinguono, oltre che dal punto di vista semantico, anche per la funzione sintattica svolta, poiché nel primo i singoli componenti fungono da complemento oggetto, mentre nel secondo sono i soggetti. Non si sottovaluti, infine, la funzione demarcativa del tritico di settenari,²⁰ che, imprimendo un'accelerazione notevole alla linea melodica del periodo, spezzano in due la serie di sintagmi nominali; linea melodica che, a stretto giro, rallenta bruscamente al verso 52 con due pesanti polisillabi in chiusa («obstinato affanno», v. 52).

Insomma, tutto ciò per dire che la transizione netta che si ha tra la terza e la quarta stanza è in ogni caso accompagnata da alcuni tratti, che, per spinta contraria, legano quest'ultima a ciò che la precede, attenuandone, anche se minimamente, lo scarto. E su questa scia credo che vada interpretato l'attacco coordinativo della quarta strofa,²¹ che crea – per usare le parole di Praloran 2013: 49 – quella «continuità nella discontinuità», quell'«intermittenza della meditazione» così tipicamente petrarchesche.

Si veda, ora, l'ultima stanza della canzone, nella quale ritorna il modulo 'temporale prolettica + principale' che abbiamo incontrato anche nelle prime tre stanze, ma ora in forma del tutto nuova. Per meglio considerare questa strofa conclusiva in rapporto alle prime quattro, e quindi collocandola nel complesso sistema della canzone, si legga ciò che scrive Sergio Bozzola:

Nella quinta strofa, la tempesta formale così scatenata rende impraticabile il rientro nei canoni mensurali e strutturalmente equilibrati delle prime tre: nuovo attacco in congiunzione (v. 57: «Et perché [...]») ed accampamento del soggetto lirico ormai nel primo verso («mi sfogo»): con il che viene portata a compimento fino al suo limite estremo la tracimazione del soggetto nella fronte. Salta di conseguenza quasi del tutto la bipartizione tematica della stanza (le due componenti della *comparatio* sono mescolate nei primi versi e perdono così la loro polarità). È come se il primo cedimento del soggetto all'onda emotiva creata dalla rappresentazione di sé, della propria infelicità nella quarta strofa, non gli consentisse di ripristinare l'equilibrio e le destinazioni iniziali. Ed è notevole che proprio nell'attacco dell'ultima strofa l'io sembra in un certo senso prendere atto di questo cedimento emotivo, di questo pianto che cresce e non può fermarsi, assegnando al primo verso l'esplicitazione del valore addirittura performativo della scrittura: «perché un poco nel parlar mi sfogo». [...] Le ragioni emotive della scrittura quasi prevalgono su quelle rappresentative (Bozzola 2022: 125-126).

20. Sulle funzioni del settenario nella canzone di Petrarca in generale rimando al contributo di Bozzola 2003.

21. Per Bettarini 2005: ad locum – unica fra i commentatori a soffermarsi sull'apertura di stanza in congiunzione, caso del resto raro in Petrarca – «la congiunzione ad inizio di stanza [vale] come continuazione del discorso enumerativo». Ma sul valore retorico e testuale della congiunzione in apertura di questa stanza si veda pure Bozzola 2022: 125.

In sintonia con questi rilievi, la prolettica in apertura assume un valore causale, differenziandosi dalle prime tre (e, al netto della diversa struttura sintattica del periodo in cui figura, anche dalla quarta), nelle quali essa dava un'indicazione temporale:²²

Et perché un poco nel parlar mi sfogo,
veggio la sera i buoi tornare sciolti
da le campagne et da' solcati colli (Rvf 50, 57-59)

Le istanze tematiche incidono sull'argomentazione e condizionano irreversibilmente l'assetto sintattico e retorico del discorso, mostrando come il profilo formale assume e diventa espressione a sua volta di senso. L'abbandono dei tratti formali che nelle prime tre stanze fungevano in un certo senso da stazioni di un percorso di lettura ben tracciato veicolano in modo immediato un significato profondo di cambiamento e di svolta, una sorta di «scossa tellurica»²³ di magnitudo tale da non permettere un ritorno alla situazione precedente. E questa svolta è determinata, sul piano tematico, dal tramonto del sole («poi che 'l sol s'asconde», v. 44) e dal contestuale calare dell'oscurità: prima di questo evento, la presenza della voce che dice 'io' è relegata agli ultimi tre-quattro versi della strofa; dal sopraggiungere dell'oscurità – e cioè dalla terza stanza in poi – si riscontra una risalita vertiginosa di questa voce, che, come abbiamo già visto con Bozzola, nella quinta stanza si prende integralmente la scena («Et perché un poco nel parlar *mi sfogo*», v. 57). Credo che questa dialettica – che si sostanzia di elementi e ricorrenze formali – dia corpo all'emblematica terzina che chiude la stanza incipitaria («Ma, lasso, ogni dolor che 'l dì m'adduce / cresce qualor s'invia / per partirsi da noi l'eterna luce», v. 13-15), ed esprima, in ultima istanza, la paura del poeta-amante di affrontare il buio e l'oscurità da solo e senza qualche presenza, se non proprio umana, almeno animata con cui spartire il peso e l'angoscia dei propri affanni. Finché c'è luce (stanze 1-2-3), c'è qualcuno con cui condividere e mitigare, anche se solo inconsciamente, il fardello della propria esistenza (la vecchiarella, il contadino e lo zappatore occupano, infatti, ben più di metà della stanza), mentre nella quarta stanza, quando il sole è già tramontato e rimane solo il fioco bagliore del crepuscolo, restano ormai solo i naviganti, la cui presenza è appena abbozzata (tre versi soltanto), perché già coricati «sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne» (v. 45): ormai il buio incombe e non gli resta altro che il *parlar* con il proprio io interiore. Ed ecco l'esplosione di questa interiorità ribollente in una serie di interrogative dirette, la cui carica emotiva è accentuata dall'iterazione (anaforica nella seconda e nella terza) della congiunzione *perché*:

22. A questo proposito, Folena 2002: 304 mette in relazione la traiettoria calante del Sole che percorre la canzone con la progressiva diminuzione dell'ampiezza delle notazioni temporali con cui si aprono le singole stanze: «Lo schema logico-sintattico è costituito in ogni stanza da una proposizione comparativa-oppositiva, che assume forma correlativa, introdotta sempre e talora conclusa in circolo da una relazione temporale: che si viene attenuando nelle ultime due stanze: “poi che 'l sol s'asconde”, v. 44, infine solo “la sera”, v. 58, con un disegno che appare subito correlato alla parabola del sole e all'altra parabola dell'io».

23. L'immagine è di Bozzola 2022: 127.

I miei sospiri a me perché non tolti
 quando che sia? perché no 'l grave giogo?
 perché di et notte gli occhi miei son molli? (*Rvf* 50, 60-62)

In questa dinamica, fatta di riprese, variazioni e svolte dalle quali non si può più tornare indietro, mi sembra che il modulo sintattico in apertura che anticipa la dipendente e imprime al discorso un'inconfondibile intonazione ascendente giochi un ruolo centrale: esso è, in un certo senso, la spia che indica con le sue differenti modulazioni lo snodarsi progressivo dei molteplici fili che compongono il testo: quando muta la struttura sintattica dell'incipit, mutano anche – come si è visto – il tono e gli equilibri interni della canzone. E *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* è la canzone in cui l'originalità di questo tratto peculiare petrarchesco si manifesta con maggiore evidenza, e attraverso la quale egli ne sperimenta al sommo grado le varie possibilità architettoniche.

3. Leggendo *Rvf* 50 e ragionando sulla sua complessa struttura, risulta impossibile non pensare a Dante: la petrosa *Io son venuto al punto della rota* (*Rime* 9)²⁴ ne è infatti l'ipotesto e il precedente necessario per misurare la forza e l'originalità espressiva di questo saggio petrarchesco (cfr. Bozzola 2022: 126-127). E, quindi, ciò autorizza la formulazione della domanda: che peso hanno nel *corpus* delle canzoni di Dante i moduli di attacco della stanza in 'subordinata prolettica + principale' e in 'principale interpolata' rispetto a quello in principale?

Anche in questo caso si parta dai dati. Sul totale dei periodi delle canzoni dantesche,²⁵ il 64,84% di essi o incomincia con una frase principale o si realizza nella sola fattispecie della frase nucleare, incrementando dunque il dato di cinque punti rispetto a Petrarca. I periodi che incominciano in subordinata sono sensibilmente di meno rispetto all'autore del *Canzoniere*: la percentuale dantesca è di 14,44 punti contro i 20,49 di Petrarca. Anticipo già che con questa voce si registra il divario maggiore tra i due autori. Nelle percentuali relative alla struttura del periodo in generale che rimangono, l'oscillazione tra i valori dell'autore della *Commedia* e quelli petrarcheschi si assottiglia: per l'apertura con strutture interpolate, all'11,87% di Petrarca risponde il 14,76% di Dante; per l'apertura in vocativo o in interiezione, rispetto al 7,91% petrarchesco Dante diminuisce leggermente, e passa al 5,97%.

Se si considerano ora i dati relativi ai medesimi fenomeni in attacco di stanza, la situazione in Dante è notevolmente diversa rispetto a quella di Petrarca. Anche per l'Alighieri si registra una riduzione dell'apertura in principale (si passa dal 64,84% al 57,61%), anche se la variazione è più contenuta rispetto a quella che si

24. Per la numerazione delle canzoni 'estraganti' e del *Convivio* e per i relativi testi seguo l'edizione commentata di De Robertis 2005, che riporta il testo stabilito dallo stesso nell'edizione critica del 2002.

25. Lo spoglio è stato condotto sulle canzoni presenti nell'edizione delle *Rime* curata da Domenico De Robertis (fatta eccezione per la sestina *Al poco giorno* e per la sestina doppia *Amor, tu vedi ben*), a cui vanno aggiunte *Donne ch'avete intelletto d'amore*, *Donna pietosa e di novella etate* e *Gli occhi dolenti per pietà del core* dalla *Vita nuova*.

verifica nell'Aretino. L'attacco in subordinata si registra con una frequenza di molto inferiore rispetto a Petrarca: 13,04% contro il 26,23%. A quest'ultima tipologia di attacco Dante preferisce, infatti, quella in principale interpolata, che si attesta con un dato percentuale del 25% (rispetto al 18,03% dell'autore dei *Fragmenta*), che sale di oltre 10 punti se confrontato al dato generale. Infine, il valore relativo all'avvio in vocativo o in interiezione decresce leggermente e si attesta al 4,35%.

Da questi dati emergono due grandi differenze tra Petrarca e Dante in relazione al modulo sintattico con cui avviare le singole unità strofiche. La prima sta nella preferenza che quest'ultimo accorda a strutture nelle quali la principale figura in prima posizione. Si prenda ad esempio la terza canzone della *Vita nuova*, *Gli occhi dolenti per pietà del core* (Vn 20), e si considerino gli *incipit* delle cinque stanze che la compongono:

- 1: Gli occhi dolenti per pietà del core
 ànno di lagrimar sofferta pena,
 sì che per vinti son rimasi omai (vv. 1-3);
- 2: Ita n'è Beatrice in alto cielo,
 nel reame ove gli angeli ànno pace,
 e sta co'loro, e voi, donne, à lasciate (vv. 15-17);
- 3: Partissi della sua bella persona
 piena di grazia l'anima gentile (vv. 29-30);
- 4: Dànnomi angoscia li sospiri forte,
 quando 'l pensiero nella mente grave
 mi reca quella che m'è 'l cor diviso (vv. 43-45);
- 5: Pianger di doglia e sospirar d'angoscia
 mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo,
 sì che nne 'ncrescerebbe a chi m'audisse (vv. 57-59).²⁶

Al netto delle differenze tra le configurazioni sintattiche interne di ciascun attacco, ciò che tuttavia risulta evidente è che, nonostante si tratti di una canzone eminentemente "tragica" per il tema prescelto (si tratta di un *planctus* per la morte di Beatrice), ogni stanza si apre con una frase principale, e questo conferisce alle singole unità metriche una linea melodica decisamente meno marcata rispetto a quanto si è visto con Petrarca, se si eccettua la prima stanza (nella quale, su quattro periodi che la compongono, si registrano due prolessi della frase dipendente: «Ora, s'i' voglio sfogar lo dolore, / che a poco a poco alla morte mi mena, / convenemi parlar traendo guai», vv. 4-6, «E perché mi ricorda ch'io parlai / della mia donna, mentre che vivea, / donne gentili, volontier con voi, / non voi' parlare altrui, / se non a cor gentil che in donna sia», vv. 7-11), tutte le altre riproducono sostanzialmente il modulo sintattico dell'*incipit*. La seconda stanza prosegue infatti così:

26. Riproduco il testo e la numerazione delle canzoni dell'edizione della *Vita nuova* di Gorni 2011.

No la ci tolse qualità di gelo
né di calore, come l'altre face,
ma solo fue sua gran benignitate; ||
ché luce della sua umilitate
passò li cieli con tanta virtute,
che fé maravigliar l'eterno Sire,
sì che dolce disire
lo giunse di chiamar tanta salute;
e fella di qua giuso a-ssé venire,
perché vedea ch'esta vita noiosa
non era degna di sì gentil cosa (*Vn* 20, vv. 18-28)

In essa il modulo 'principale + subordinata' del principio viene iterato sino alla fine, e ne scandisce il ritmo. E allo stesso modo funzionano anche le altre. Tale operazione sarebbe inconcepibile per Petrarca, che, invece, rifugge la ripetitività troppo esibita e geometrica, sostanziale in alcuni saggi danteschi (come nella prodigiosa *Io son venuto al punto della rota*, *Rime* 9), preferendone semmai una solo apparente e sempre modulata nelle sue componenti.

Per quanto riguarda l'apertura in subordinata, la variazione minima tra il valore assoluto e quello relativo ci mostra che Dante non ne fa un *pattern* peculiare dell'apertura dell'unità strofica. Tuttavia, nei non molti casi che si sono registrati, la stessa tipologia di subordinata anteposta assume una configurazione anche molto diversa a seconda che si trovi nell'incipit di stanza oppure collocata al suo interno. Un solo esempio: la frase temporale. Fra le tipologie logico-semantiche delle frasi dipendenti che aprono la stanza, la circostanziale di tempo è quella più attestata. Quando non si trova in attacco di stanza, essa è di solito asciutta e poco estesa; quando, invece, occupa la prima posizione, si fa più ampia e avvolgente. Si osservino i primi versi della quarta stanza di *Io sento sì d'Amor la gran possanza* (*Rime* 6), non certo esenti da un certo gusto per l'*adnominatio* da *grand rhétoriqueur*:

Quand'io penso un gentil disio ch'è nato
del gran disio ch'i' porto,
ch'a ben far tira tutto 'l mio podere,
parm'esser di merzé oltrapagato (*Rime* 6, vv. 49-52)

oppure si prenda l'attacco marcatamente narrativo della penultima stanza di *E' m' incresce di me sì duramente* (*Rime* 10):

Lo giorno che costei nel mondo venne,
secondo che si truova
nel libro della mente che vien meno,
la mia persona pargola sostenne
una passìon nova,
tal ch'io rimasi di paura pieno (*Rime* 10, vv. 57-62)

nella quale, con una prodigiosa inversione dei piani temporali del testo²⁷ e richiamando in maniera esibita le prime battute del “libello” giovanile,²⁸ si introduce ormai in chiusa di canzone il motivo della nascita dell’amata, che ha del miracoloso e allo stesso tempo del terribile.

Se si considera, invece, l’*incipit* delle canzoni, la situazione non cambia. Si registrano, infatti, solo due casi di apertura del testo in subordinata prolettica: il primo è l’attacco della canzone della “leggiadria” (*Rime* 11):

Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato,
non per mio grato,
ché stato non avea tanto gioioso,
ma però che pietoso
fu tanto del mio core
che non sofferse d’ascoltar suo pianto,
i’ canterò così disamorato
contra ’l peccato
ch’è nato in noi di chiamare a ritroso
tal ch’è vile e noioso
con nome di leggiadria, ch’è bella tanto
che fa degno di manto
imperial colui dov’ella regna (*Rime* 11, 1-12)

nel quale il plesso di subordinate anteposte – che illustrano le ragioni del canto: come nella grande canzone dottrinale *Le dolci rime*, Amore si è fatto da parte, e quindi la voce del poeta si rivolgerà a un altro tema – copre per intero il primo piede (mai così esteso in Dante, anche al netto del quinario in seconda posizione). L’altra canzone di Dante che incomincia con una circostanziale prolettica – anche se leggermente ritardata dal vocativo in prima posizione, che imprime un’intonazione un po’ diversa rispetto a quella dell’esempio appena visto – è la cosiddetta “montanina” (*Rime* 15):

Amor, da che convien pur ch’io mi doglia
perché la gente m’oda,
e mostri me d’ogni vertute spento,
dammi savere a pianger come voglia,
si che ’l duol che si snoda
portin le mie parole com’io -l sento (*Rime* 15, 1-6)

Rispetto a *Poscia ch’Amor*, l’estensione della circostanziale anteposta è certo più contenuta, benché avvolga – come spesso accade, tanto in Dante quanto in Petrarca – tutto il primo piede; tuttavia, essa non è meno complessa sul piano dell’ar-

27. Per Giunta 2012: 233 «un intreccio di piani temporali così complesso non ha eguali né nel corpus dantesco né in generale nella lirica del suo secolo».

28. Per i complessi rapporti tra questo passo e l’*incipit* della *Vita nuova*, e, più in generale, sulla diffusione del motivo nella letteratura medievale, si vedano Grimaldi 2015: ad locum e i relativi rimandi.

icolazione sintattica: dalla brevissima causale introdotta dalla congiunzione «da che» dipende l'argomentale soggettiva, a cui si legano due finali coordinate sindeticamente. Il che sortisce senza dubbio un effetto di dilatazione e di ritardo, che rallenta drasticamente il momento in cui il giro sintattico si completa, tale da risultare quasi equivalente a quello che si produce in *Poscia ch'Amor*.

Ma il modulo sintattico che Dante specializza in apertura di stanza è indiscutibilmente quello in 'principale interpolata', in particolare nella fattispecie del 'Sintagma nominale²⁹ + relativa'. A esempio di ciò bastino gli *incipit* di tre canzoni:

Le dolci rime d'amor ch'io solea
 cercar ne' miei pensieri
 convien ch'io lasci... (*Rime* 4, 1-3)

La dispietata mente che pur mira
 di rieto al tempo che se n'è andato
 da l'un de' lati mi combatte il core (*Rime* 12, 1-3)

Lo doloroso amor che mi conduce
 a'ffin di morte per piacer di quella
 che lo mio cor solea tener gioioso
 m'ha tolto e toglie ciascun di la luce... (*Rime* 16, 1-4)

Nei quali si imprime la medesima cadenza intonativa (anche se nel primo e nel secondo caso il verbo reggente arriva al terzo verso, mentre nel terzo caso al quarto, lasciando così alla struttura di abbracciare il piede per intero). È notevole poi, a riprova del fatto che molto spesso l'impronta ritmico-sintattica dell'attacco della stanza viene iterata nello sviluppo dell'unità strofica, che sia in *Rime* 12 sia in *Rime* 16, il secondo periodo della canzone si apre a sua volta con un SN + relativa:

e 'l disio amoroso che mi tira
 verso 'l dolce paese c'ho lasciato
 da l'altra part'è con forza d'amore (*Rime* 12, 4-6)

e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso,
 omai si scuopre per soperchia pena... (*Rime* 16, 7-8)

4. Ora, dopo questo breve *excursus* dantesco, proviamo a trarre qualche conclusione. Osservando i dati, si è visto che Petrarca specializza due strutture sintattico-intonative in apertura di strofa, segnatamente le varie tipologie di 'principale interpolata' e, soprattutto, il *pattern* 'subordinata prolettica + principale', incrementando considerevolmente i valori di queste due voci nel passaggio dalle percentuali assolute a quelle relative ai soli *incipit* delle stanze. Dante, invece, in avvio di stanza

29. D'ora in poi SN.

non ricorre più di tanto allo schema sintattico con la dipendente in prima posizione (anzi, come si è visto, ne riduce leggermente la frequenza), preferendogli quello in ‘principale interpolata’. Il che non è un fatto meramente statistico o inerente soltanto alla *dispositio* sintattica, ma ha – come abbiamo cercato di mostrare – dei risvolti sostanziali anche sul piano ritmico-intonativo.

Tuttavia, questi rilievi non devono indurre a contrapporre le due funzioni – quella petrarchesca e quella dantesca –, e considerarle l’una alternativa all’altra; piuttosto, mi sembra che si possa rilevare una tendenza di fondo comune ai due autori, che consiste nell’operazione di marcare sintatticamente e ritmicamente i periodi in corrispondenza dell’*incipit* dell’unità strofica, la quale, grazie a questa procedura, riceve una precisa impronta melodica. In questa prospettiva, a Dante va pertanto riconosciuto il ruolo di indiscusso e geniale apripista, anche per ciò che concerne le scelte linguistiche e formali in relazione alla specificità del metro. Dico apripista poiché, pure entro questo perimetro, la distanza tra l’Alighieri e non solo gli altri poeti dello Stilnovo, ma in generale tutti i Duecentisti, è enorme:³⁰ infatti, da uno spoglio condotto su circa una sessantina di canzoni di autori del Duecento³¹ risulta che nei Siciliani il valore del SN o vocativo + relativa in attacco di stanza si attesta sul 5,76%, nei Toscani “avanti lo Stilnovo” scende al 2,65%, e negli Stilnovisti escluso Dante tocca il 12,50%.

Petrarca, da fine lettore di Dante qual è,³² ha colto perfettamente le specificità e i risvolti dell’operazione dantesca, e l’ha fatta propria. Tuttavia, egli non si è limitato a imitare il modello, riproducendone i tratti di originalità sintattica e formale che in questo ha trovato, ma ne ha introiettato le premesse, a partire dalle quali ha prodotto un esito diverso e più congeniale al suo sentire poetico, che altro non è che il riflesso della sua postura psicologica nei confronti della realtà.³³ La differenza

30. Per la novità dirompente delle rime dantesche anche sul piano della sintassi – qui però in rapporto alla forma sonetto – si veda comunque e in generale Soldani 2009, in cui il confronto con Dante (e, in misura minore, con Cino) è quasi consustanziale al discorso su Petrarca. Ma fra i numerosi contributi che si potrebbero citare sulla “rivoluzione” formale di Dante – in particolare quella della *Vita nuova* –rispetto sia a suoi contemporanei sia ai poeti che lo hanno preceduto, si veda Leonardi 2020: 347: «Dante [...] ha radicalmente modificato la natura stessa della poesia lirica in volgare, sia sul piano del contenuto, introducendovi una dimensione personale, intima e per ciò stesso universale, sia sul piano della forma, inventando un registro lessicale e una combinazione tra sintassi e metro che definiscono il “dolce stile”».

31. In particolare, tale spoglio è stato condotto su tutte le canzoni di Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Pier della Vigna, Stefano Protonotaro, Guittone d’Arezzo, Bonagiunta Orbicciani da Lucca, Chiaro Davanzati e Monte Andrea da Firenze antologizzate in Contini 1960, a cui vanno aggiunte tutte le canzoni di Guido Guinizzelli, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Lapo Gianni presenti in Berisso 2006. Il numero delle canzoni ammonta pertanto a 58, per un totale di 280 stanze; fra queste, solo 18 incominciano con un SN + relativa (e cioè il 6,42%).

32. Dopo l’esortazione continiana a leggere Petrarca *attraverso* Dante (cfr. Contini 1970: 171-172), a partire *grosso modo* dagli anni ’70 si è sempre più consolidata la linea critica per la quale l’Alighieri è sostanzialmente il modello profondo della poesia dei *Fragmenta*. Fra i molti contributi che seguono questa linea interpretativa, rimando ad alcuni fra i principali: Santagata 1969, Trovato 1979 e De Robertis 1983.

33. Il che, del resto, conferma la «solidarietà, ma non fideistica, con le innovazioni tecniche di Dante» che rileva Afribo 2011: s.v.

profonda tra i due tratti di stile – l'attacco in subordinata per Petrarca e quello in struttura interpolata per Dante – sta quindi nei significati personali ed esistenziali che essi veicolano: da un lato Dante, che è restio a rinunciare alla principale in attacco, attraverso la quale egli afferma subito e con forza la propria verità – della cui dirompenza e innovatività è del tutto consapevole – e che, al limite, la spezza e la rallenta, ritardandone per poco il completamento, ma mai senza aver prima esibito il tema della struttura informativa; dall'altro, Petrarca, che, invece, prima di ribadire la propria verità – che non è quasi mai assoluta e indiscutibile, ma il più delle volte prigioniera del dubbio e dell'incertezza –, accampa eventualità, particolari, dettagli, ipotesi, ricordi, che sono l'essenza della sua poesia.

Bibliografia

- Afribo, Andrea (2011), *Petrarca, Francesco*, in ENCIT: 1098-1110.
- Agostini, Francesco (1978), *Proposizioni consecutive*, in *Enciclopedia dantesca. Appendice. Biografia, lingua e stile, opere*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll.: 381-386.
- Albonico, Simone (2001), *Per un commento a Rvf 50. Parte prima*, «Stilistica e metrica italiana», i: 3-30.
- Baldassarri, Guido (1989), *La canzone CCCLX (Quel'antiquo mio dolce empio signore)*, LP, IX: 117-150.
- Bettarini, Rosanna (a cura di) (2005), Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Berisso, Marco (a cura di) (2006), *Poesie dello Stilnovo*, Milano, Rizzoli.
- Boyde, Patrick (1979), *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori.
- Bozzola, Sergio (2003), *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore: 191-248.
- Id. (2022), *Esemplarità metrica di Io son venuto al punto de la rota (Dante, Rime, C)*, in *Suggestioni e modelli danteschi tra medioevo e umanesimo. Atti del convegno internazionale di Roma 22-24 ottobre 2018*, a cura di Bruno Itri e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno: 91-141.
- Cella, Roberta (2023), *La lingua di Petrarca*, Bologna, il Mulino.
- Contini, Gianfranco (a cura di) (1960), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, t. 2.
- Id. (1970), *Preliminari sulla lingua del Petrarca* in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi: 169-192.
- De Robertis, Domenico (1983), *Petrarca petroso*, «Revue des Études Italiennes», xxix: 13-37; poi raccolto in Id., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997: 9-44.
- Id. (a cura di) (2005), Dante Alighieri, *Rime*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- De Roberto, Elisa (2023), *La sintassi della frase complessa*, Bologna, il Mulino.
- Dotti, Ugo (1978), *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli.

- ENCIT = *Enciclopedia dell'Italiano (EncIt)*, diretta da Raffaele Simone, con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo D'Achille, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, 2 voll.
- Folena, Gianfranco (2002), *La canzone del tramonto* in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri: 290-312.
- GGIC = *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi e Anna Cardinaletti, Bologna, il Mulino, 1988-1995, 3 voll.
- GIA = *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, Bologna, il Mulino, 2010, 2 voll.
- Giunta, Claudio (a cura di) (2012), Dante Alighieri, *Rime*, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Gorni, Guglielmo (a cura di) (2011), Dante Alighieri, *Vita nuova*, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Grimaldi, Marco (a cura di) (2015), Dante Alighieri, *Rime*, in Id., *Le Opere*, vol. 1, t. 1-2, Roma, Salerno.
- Herczeg, Giulio (1973), *Sintassi delle proposizioni consecutive nell'italiano contemporaneo*, «Studi di grammatica italiana», III: 207-232.
- Leonardi, Lino (2020), *Dante e la tradizione lirica*, in *Dante*, a cura di Roberto Rea e Justin Steinberg, Roma, Carocci: 345-360.
- LP = "Lectura Petrarce", Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti (già dei Ricoverati e Patavina) – Ente Nazionale Francesco Petrarca (presso Olschki, Firenze).
- Praloran, Marco (2013), *Alcune osservazioni sulla costruzione della forma-canzone in Petrarca* in Id., *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di Arnaldo Soldani, Roma-Padova, Antenore.
- Santagata, Marco (1969), *Presenze di Dante «comico» nel «Canzoniere» del Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVI: 163-211; poi raccolto in Id., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990: 25-76.
- Id. (a cura di) (2004), Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori.
- Segre, Cesare (1991³), *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli [1963¹].
- Soldani, Arnaldo (2009), *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Tonelli, Natascia (1999), *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.
- Trovato, Paolo (1979), *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.
- Vecchi Galli, Paola (a cura di) (2012), Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Rizzoli.

ABSTRACT – This article examines the syntactic structures positioned at the beginning of the strophes in the *canzoni* of Dante and Petrarch. In particular, this contribution seeks to identify the compositional trends that characterize the clauses placed at the beginning of the different stanzas. This contribution is organized as follows: in the first part, after a general overview of the structure of the periods in Petrarch's *canzoni*, the attention is focused on two emblematic cases, *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf 360) and *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf 50); in the second part, a comparison between what has been observed for Petrarch and the syntax in Dante's *canzoni* is proposed; lastly, an attempt is made to justify the different rhetorical and syntactic strategies adopted by the two poets at the beginning of the *stanzas*.

KEYWORDS – Petrarch; Dante; Canzone antica; Syntax; Stylistics.

RIASSUNTO – L'articolo esamina le strutture sintattiche collocate in apertura di stanza nelle canzoni di Petrarca e di Dante. In particolare, si cerca di individuare le principali tendenze compositive che caratterizzano i periodi posti in avvio delle unità strofiche. Il contributo si organizza pertanto nel modo seguente: nella prima parte, dopo un rapido accenno alla struttura dei periodi delle canzoni petrarchesche in generale, ci si sofferma sui casi emblematici di *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf 360) e *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf 50); nella seconda parte, si confronta quanto osservato per Petrarca con la prassi dantesca; in conclusione, si tenta di motivare le differenti strategie retorico-sintattiche adottate dai due poeti in avvio di unità strofica.

PAROLE CHIAVE – Petrarca; Dante; Canzone antica; Sintassi; Stilistica.

Spigolature lessicali dalle lettere dalla Garfagnana di Ludovico Ariosto

Sara Giovine

Di Ludovico Ariosto ci sono pervenute, come noto, appena 214 lettere,¹ un numero tutto sommato esiguo se paragonato alla grande abbondanza di scritture epistolari firmate da altri letterati del primo e secondo Cinquecento; le lettere sono inoltre relative a un arco temporale piuttosto circoscritto, di poco più di due decenni, compreso tra il settembre del 1509 e il dicembre del 1532,² pochi mesi prima della scomparsa dell'autore. Di queste missive, ben 157 appartengono al triennio del commissariato ariostesco in Garfagnana, che interessa gli anni tra il 1522 e il 1525;³ indirizzate in gran parte al duca Alfonso I d'Este, dal quale Ariosto ha ricevuto l'incarico di amministrare la turbolenta provincia garfagnina, oltre che alle massime autorità dei territori confinanti, Lucca e Firenze,⁴ le lettere dalla Garfagnana costituiscono quindi il nucleo centrale, «più vasto e omogeneo», della corrispondenza ariostesca, e forse anche il più interessante,⁵ nonostante, o forse proprio in ragione del loro statuto non letterario e della loro finalità prettamente pratica e informativa.

Durante il triennio garfagnino, Ariosto si serve infatti dello strumento epistolare quasi esclusivamente come «mezzo di relazione pubblica» e di comunicazione

1. Questo il numero stabilito dall'edizione critica, ancora oggi insuperata, di Angelo Stella (1965). La storia editoriale delle missive ariostesche, insieme ai limiti filologici della precedente edizione di fine Ottocento (Cappelli 1887), è ricostruita dallo stesso Stella (1963: 566-601). A una nuova edizione critica e commentata delle lettere ariostesche sta lavorando Chiara De Cesare, dottoranda dell'Università di Parma (ciclo xxxvi, tutor Giulia Raboni).

2. Con l'esclusione di un'epistola in latino indirizzata ad Aldo Manuzio nel gennaio 1498 e di una breve minuta di natura commendatizia stilata a nome del cardinale Ippolito nel 1505.

3. Come osservato da Stella (1965: ix), la distribuzione cronologica delle missive all'interno del ventennio non è uniforme: un primo, sparuto gruppo di lettere riguarda il biennio 1509-1510; un secondo gruppo, di circa venti testi, interessa il decennio 1511-1520; seguono quindi le lettere del triennio garfagnino, che da sole coprono circa due terzi dell'intero carteggio; e infine un gruppo di una trentina di testi relativi agli ultimi anni di vita di Ariosto, tra il 1530 e il 1532.

4. Al duca di Ferrara sono indirizzate 46 delle 157 missive garfagnine; ben 89 sono le lettere inviate agli Anziani della Repubblica di Lucca, che hanno però estensione generalmente più ridotta e si limitano a contenere brevi richieste o rapidi aggiornamenti sulla situazione dei territori amministrati; appena 10 le missive indirizzate agli Otto di Pratica della Repubblica fiorentina; 3 quelle che hanno per destinatario il segretario ducale Obizzo Remo; 2 quelle inviate al podestà di Barga; e una sola lettera per ciascuno dei seguenti destinatari: i capitani di Pietrasanta, di Barga e di Reggio; il vicario di Galliciano; il commissario di Fivizzano; il segretario ducale Bonaventura Pistofilo; e il plenipotenziario di Lucca Santuccio Santucci.

5. Bonifazi 1975: 19. Cfr. in proposito anche Binni 1978: 20.



ufficiale,⁶ in particolare per aggiornare i suoi corrispondenti sugli sviluppi e sugli esiti delle trattative condotte; per informare sullo stato dei continui disordini e dei provvedimenti attuati in qualità di commissario; per avanzare richieste, proporre accordi o comunicare i propri progetti di intervento.⁷ Si tratta quindi di un carteggio estraneo alla grande stagione dell'epistolografia letteraria cinquecentesca,⁸ che non viene sottoposto ad alcuna forma di revisione o di rielaborazione retorico-letteraria in vista di una sua successiva pubblicazione, e per il quale non è dunque possibile parlare di «'epistolario' nell'accezione letteraria acquisita».⁹ Per questa ragione, le lettere di Ariosto hanno goduto di una fortuna critica relativamente scarsa,¹⁰ almeno fino alla metà degli anni Sessanta, quando si è assistito a una loro parziale riabilitazione, che ha portato al riconoscimento del loro valore non solo a fini storico-documentari, per una più esatta ricostruzione della biografia del letterato, ma anche a fini linguistico-stilistici, per indagarne la scrittura «al suo livello più immediato, meno intenzionalmente letterario, meno soggetto a meditata elaborazione».¹¹

Proprio la natura pratica e occasionale delle pagine epistolari ariostesche, insieme alla loro affinità alla scrittura cancelleresca, le rende un oggetto di studio di particolare interesse dal punto di vista storico-linguistico: esse offrono infatti un significativo esempio di scrittura (semi)privata, che pur non potendo assumere a pieno titolo l'etichetta di 'scrittura dell'uso',¹² contiene nondimeno «tracce di discorso usuale e di italiano comunicativo», a cui l'autore ricorrerebbe al di fuori del dominio della letteratura, appunto nella pratica quotidiana dell'esercizio epistola-

6. Bonifazi 1975: 34. La trasfigurazione letteraria dell'esperienza garfagnina è infatti affidata, come noto, non alle lettere, bensì alla *Satira IV*, composta un anno dopo la nomina a commissario della provincia (su cui cfr. almeno il recente Marini 2018: 1-22).

7. Il triennio del commissariato ariostesco in Garfagnana, ripercorso attraverso le lettere e approfondito dal punto di vista storico o letterario, è stato negli anni oggetto di studio di Scalia 1977: 7-27; Francesconi 2012: 233-272; Gatto 2016: 119-126 (che riprende alcune considerazioni formulate nell'introduzione alla sua edizione delle lettere garfagnine del 2009, basata sul testo stabilito da Stella ma con modernizzazione della veste grafica); Cabani 2016; Angelini 2016; Ghiroldi 2019: 33-96.

8. Sull'argomento, cfr. almeno Matt 2005; Id. 2014: 255-282; Braida 2009; Carminati 2019; Procaccioli 2019.

9. Così secondo Stella 1965: VII. La considerazione vale naturalmente per l'intero carteggio ariostesco e non solamente per le lettere dalla Garfagnana.

10. Secondo Giuseppe Fatini (1915: 318) le lettere sono «pesanti e monotone», caratterizzate da uno stile «sciatto e disordinato», e simile è anche il giudizio di Croce (1920: 18), che le ritiene «tutte d'affari, secche, sommarie e tirate in fretta». Più cauto il giudizio di Segre (1954: 755), che offrendo l'edizione di una cinquantina di lettere ne aveva negato lo statuto di letterarietà, pur riconoscendo la presenza di alcune «belle pagine» e il ricorso a una scrittura «vigorosamente spoglia», che espone i fatti «con rude potenza espressiva».

11. Binni 1978: 19. Il giudizio viene approfondito in Id. 1996: 149-157. Di analogo parere anche Alberto Simone (1967: 299-302), che nel recensire l'edizione di Stella osservava come le missive, «anche nella loro espressione immediata sotto l'urgenza dei fatti», rivelano «freschezza e vivacità e sono pervase da un sentimento tra umoristico e sarcastico».

12. Cfr. le osservazioni di Enrico Testa (2014: 161-163) a proposito delle scritture private dei letterati italiani del Cinquecento, in particolare della loro scrittura epistolare.

re.¹³ Nelle sue lettere, Ariosto tenderebbe quindi a spogliarsi delle vesti del letterato per indossare quelle del funzionario, e questo avrebbe delle inevitabili ricadute sul profilo linguistico della sua scrittura, che ne investono non solo la fisionomia fonomorfológica, ma anche e soprattutto la dimensione sintattico-testuale e gli usi lessicali.¹⁴

Proprio a questi ultimi, non ancora adeguatamente indagati nel panorama degli studi ariosteschi, sarà dedicato il presente contributo: l'osservazione del lessico può infatti permettere di verificare il livello di effettiva aderenza della scrittura epistolare ariostesca al coevo codice cancelleresco e diplomatico,¹⁵ rilevando la presenza di tecnicismi, formule ed espressioni proprie del 'genere', e parallelamente di evidenziare i casi in cui il poeta, spinto dall'urgenza dei fatti ed esasperato dalla situazione politica della provincia garfagnina, si allontana da tale codice adottando un registro più espressivo e colloquiale. A tale scopo, si propone di seguito una rassegna ragionata di una selezione di voci ed espressioni rinvenute nelle lettere di Ariosto,¹⁶ che consenta di misurare da una parte la consistenza del deposito terminologico cancelleresco (1), distinto in lessico burocratico-amministrativo e politico-diplomatico, tecnicismi di area giuridica, lessico militare, e formule e tessere lessicali latine; e dall'altra il peso della componente espressiva (2), rilevabile nel ricorso a singoli lessemi ed espressioni di sapore familiare e colloquiale, nella presenza di formule proverbiali, di similitudini e metafore espressive, oltre che nella costruzione di serie lessicali.

1. *Il registro cancelleresco*

1.1. *Lessico politico-diplomatico e burocratico-amministrativo*

Per quanto riguarda la prima polarità individuata, quella relativa al registro cancelleresco, a essa può essere innanzitutto ricondotto il discreto ricorso a termini propri del lessico politico-diplomatico, che in Ariosto non è però il lessico astratto della speculazione filosofica e umanistica, bensì quello pratico e concreto della coeva scrittura epistolare cancelleresca, di chi quotidianamente si serve dello

13. Ivi: 162. Secondo lo studioso, tracce di un italiano medio, 'semplice' e comunicativo, sono rinvenibili anche nelle lettere private e familiari di Bembo e Castiglione, studiate rispettivamente da Prada 2000 e Vetrugno 2010.

14. La lingua delle lettere ariostesche è stata descritta, nella sua dimensione fonomorfológica, da Stella (1976: 49-64), che l'ha utilmente posta a confronto, in ottica diacronica, con la lingua delle tre edizioni del *Furioso*. Interessanti annotazioni sulla lingua delle lettere garfagnine si ritrovano anche in Testa 2014: 163-166.

15. Sulle scritture prodotte in ambito cancelleresco italiano tra Quattro e Cinquecento, e in particolare sulla forma della lettera diplomatica, cfr. soprattutto Senatore 1998; Id. 2009: 239-291; e Montuori 2017: 177-204. La lingua delle scritture cancelleresche è ormai al centro di numerosi studi, tra cui ricordiamo almeno, per la presenza di rilievi puntuali sul lessico, Vitale 1953; Id. 1983; Breschi 1986; Matarrese 1988; Ead. 1990; Telve 2000; Id. 2002; e Felici 2017; Id. 2018.

16. Le lettere di Ariosto si citano dall'edizione di Stella 1965, con l'indicazione del numero del testo secondo l'ordinamento proposto dallo studioso, seguito dal numero del paragrafo.

strumento della lettera per conferire con le autorità, trasmettere comunicazioni ufficiali, avviare trattative e negoziazioni diplomatiche. Le forme individuate, di cui si fornisce di seguito un breve campione,¹⁷ sono quindi per lo più parte di quel fondo terminologico comune condiviso dalle scritture cancelleresche del tempo,¹⁸ di cui anche Ariosto si serve nella corrispondenza vergata in qualità di commissario, e ne riflettono soprattutto gli sforzi di instaurare e mantenere buoni rapporti, di natura appunto politico-diplomatica, con gli interlocutori interni ed esterni della provincia: nelle sue missive, numerosi sono infatti gli appelli rivolti alle autorità degli stati vicini per muoverle a stringere nuovi e più efficaci accordi, unendo le forze per sedare le controversie che periodicamente sorgono tra i rispettivi amministratori, e soprattutto per tentare di risolvere il problema endemico del banditismo locale.

Insieme a tali forme, registriamo anche i numerosi tecnicismi, parte del medesimo fondo terminologico comune, che sono più genericamente riconducibili all'ambito burocratico-amministrativo, in quanto fanno riferimento alla pratica quotidiana dell'amministrazione dello Stato, e in particolare alle incombenze che il commissario è tenuto ad assolvere nell'esercizio del suo incarico. Tra questi, prevedibilmente ampia e diffusa è la presenza di quelle voci verbali, soprattutto *verba dicendi*, di uso comunissimo nelle coeve scritture cancelleresche, tanto da essere considerate delle vere e proprie marche distintive del genere, quali *certificare*, *commettere*, *deliberare*, ecc., di cui Ariosto si serve per comunicare le proprie disposizioni e dare conto dell'attività di gestione e di controllo del territorio affidatogli; così come piuttosto comune risulta il ricorso a locuzioni verbali come *avere ricorso*, *dare spedizione*, *fare provvisione* e simili, che, secondo modalità proprie del linguaggio burocratico, vengono spesso preferite all'unità verbale sintetica,¹⁹ e che, come le prime, descrivono soprattutto le scelte e le azioni di governo del funzionario estense. Tra i diversi lessemi nominali ugualmente riconducibili all'ambito burocratico-amministrativo, alcuni designano le differenti tipologie di documento ufficiale emesse dal governo e dagli altri organi della provincia (come *grida*, *petizione*, *salvacondotto*, ecc.); altri indicano i tributi imposti ai garfagnini; ma più spesso nominano i provvedimenti attuati o semplicemente pianificati dal funzionario estense (di volta in volta designati come *ordini*, *provisioni*, *requisizioni*, ecc.), e alle loro ricadute concrete (gli *effetti*) sull'amministrazione e il governo della provincia. Ripetuti sono inoltre gli accenni alle *querele*, ossia alle proteste formali mosse dagli abitanti della provincia per lamentare l'emanazione di sentenze o di disposizioni repute ingiu-

17. A lemma si è inserita la forma secondo la grafia moderna, seguita dall'indicazione della categoria grammaticale, dal significato e dalla prima attestazione rinvenuta nel *corpus* con relativo contesto, cui segue l'elenco di un paio di altri luoghi in cui la voce ricorre. Si è quindi segnalata l'eventuale presenza della forma nei dizionari storici, nei glossari e negli studi lessicali sulle scritture epistolari cancelleresche del Quattro-Cinquecento. Quando non diversamente indicato, i riferimenti ai glossari e ai dizionari citati sono da intendersi *sub voce*.

18. Cfr. Breschi (1986: 212), che sottolinea come a tale altezza cronologica le cancellerie italiane potessero ormai disporre di un patrimonio lessicale consolidato, e Senatore (1998: 196), che ha parlato in proposito di un «patrimonio lessicale idiomatico [...] di lunga durata, sulla cui storia non sappiamo ancora nulla di preciso».

19. Cfr. Breschi 1986: 212-213.

ste, così come numerosi sono i riferimenti alle *supplicazioni* indirizzate dai sudditi estensi al duca nella forma della domanda ufficiale scritta²⁰ inoltrata per il tramite del commissario.

ACCORDO, DISPORRE A loc. v. ‘indurre, convincere qc. ad accordarsi’: «pregho V.S. che in questo sia contenta di fare ogni opera dal canto suo per *disporre ad accordo* dicto suo da Barga con li parenti suoi e questi di Castl.vo» 30, 2.

Cfr. TLIO s.v. *accordo*, § 2.1 *venire ad accordo*. Nella variante *venire a l'acordio*, la loc. è attestata anche nelle scritture cancelleresche studiate da Matarrese 1990: 546.

AMICIZIA s.f. ‘alleanza (tra stati, comunità, enti collettivi)’: «attenta la integra *amicitia* che sempre fu et è fra la prefata Ex.sa rep. e sua Ex.tia, mi è parso essere mio debito nel gionger qui visitare con questa mia V.S.» 30,1; 43, 1; 85, 3; ecc.

Cfr. TLIO § 3; GDLI § 2. Il sostantivo è indicato da Felici (2018: 72-73) tra i vocaboli di base del cosiddetto “lessico di rappresentanza” della coeva retorica istituzionale, di uso ricorrente nelle scritture cancelleresche, spesso in coppia o in serie con altri termini che si riferiscono agli scopi delle trattative diplomatiche (quali *pace*, *lega*, ecc.).

BOLLETTA s.f. ‘documento ufficiale che permette di introdurre, esportare, vendere merci’: «sono convenuto che, trovando portare fuori di questa provincia castagne, che, anchor che dichiano haverle tolte in questa ducale provincia, e che siano senza mia *bulletta*, che le togli» 120, 3; 145, 1; 146, 2.

Cfr. TLIO s.v. *bolletta*¹, § 1; GDLI § 1. Anche nelle lettere cancelleresche di Boiardo (Mengaldo 1962).

CAPOSOLDO s.m. ‘somma aggiunta in via straordinaria alla paga’: «la discordia è che ’l Capitano voria exigere il *caposoldo*, cioè dui bolognini per libra de detta condennatione» 55, 5.

Cfr. TLIO § 2; e GDLI § 1, con ess. da Villani e Varchi.

CARICO s.m. ‘responsabilità’: «Parendomi gran *carico* mio et ancho di vostra ex.tia patire stessino qui così senza contradictione alcuna» 64, 2; 102, 14.

Attestato anche nella loc. *fare carico* ‘incolpare’, in «alla mia partita, rivocando vostra ex.tia una tal lettera, non si *farà carico* ad alcuno» 135, 7. Cfr. TLIO s.v. *cárico*¹, § 4; GDLI §§ 11-12, che riporta, tra gli altri, ess. quattro-cinquecenteschi da Savonarola, Ariosto, Machiavelli e Guicciardini. La voce ricorre anche nei documenti della cancelleria urbinata (Breschi 1986: 212) e nelle lettere di Matteo Franco (Frosini 1990).

CAUTEGGIARE v. ‘assicurare, garantire’: «poi che epso ha da promettere di non offendere mai alcuno del dominio di V.S., che epso ancora per quella via *fusse cauteggiato* di non essere dalli subditi di quelle offeso» 86, 4; 121, 2.

Cfr. Telve 2002: 28, che registra la variante *cautelare*; priva di attestazioni nelle fonti indagate la forma usata da Ariosto.

20. Su tale tipologia di documento, cfr. Lazzarini 2007: 89-112 e De Caprio 2016: 595-607.

CERTIFICARE v. 'rendere qc. certo, assicurare': «*certifico* V.S. come un Luca Pierotto, per un suo figliuolo che nascosamente era andato non so dove, si è infettato di modo che dui o tre sono morti di casa sua» 60, 1; 64, 7; 84, 5; ecc.

Cfr. TLIO § 1; GDLI § 5. Il verbo ricorre con elevata frequenza nelle coeve scritture cancelleresche (per cui cfr. Breschi 1986: 212; Matarrese 1990: 546; Felici 2018: 88-90) e in Machiavelli (Frosini 2021: 58).

CERTO, RENDERSI loc. v. 'dichiararsi sicuro, fermamente persuaso': «mi certificano che sua Ex.tia alla sua tornata ne scriverà a V.S. né si partirà dalle cose honeste e dal dovere, e *si rendono certi* che V.S. e sua Ex.tia rimarrete d'accordio» 90, 2.

Cfr. TLIO s.v. *certo*¹, § 1; GDLI s.v. *certo*, § 2. Anche nei documenti della cancelleria urbinata (Breschi 1986: 212) e nelle lettere di Matteo Franco (Frosini 1990).

COLTA s.f. 'tributo, imposta': «si pretendono che questi homini di Valico e delle Fabriche debbino loro pagare certe *còlte*, per vigore di una stima che già diede uno M. Ant.o di Mercatello Commiss.o» 80, 1; 80, 2; 99, 3.

Cfr. TLIO § 1; GDLI § 4. La voce è anche nelle lettere di Boiardo (Mengaldo 1962) e nei documenti della cancelleria ferrarese quattrocentesca (Matarrese 1988: 62).

COMMETTERE v. 'ordinare, affidare un incarico': «supplico V.S. si degnino *commettere* al loro Vic.o che impuoni silentio contra de dicto Belgrado» 32, 2; 33, 1; 35, 2; ecc.

Cfr. TLIO s.v. *commettere*³; GDLI s.v. *commettere*³, § 3. Il verbo ricorre con elevata frequenza anche negli scritti cancellereschi di Boiardo (Mengaldo 1962) e di Machiavelli (Frosini 2021: 58), e nei coevi documenti della diplomazia fiorentina (Felici 2018: 94-95).

COMMISSIONE s.f. 'incarico ufficiale': «essendo pur debito di noi officiali ridurre li subditi in buona pace, oltre che ne ho expressa e particular *commissione* di tal caso dal mio Ill.mo S. Duca» 30, 2; 31, 1; 34, 1; ecc.

Il sostantivo, particolarmente frequente nelle lettere ariostesche, ricorre soprattutto nella loc. *avere/dare commissione* 'ricevere/affidare un incarico', di uso comunissimo nelle scritture cancelleresche del tempo (cfr. Breschi 1986: 213; Matarrese 1988: 62; Felici 2018: 95-97). Cfr. TLIO s.v. *commissione*¹, § 1; GDLI § 1.

COMPORRE v. 'pacificare, porre termine a una contesa tramite un accordo': «il dì di San Piero prossimo passato, egli fu a ritrovarmi per *comporre* certa lite e discordia che fra un certo Giugliano Grigò et alcuni subditi del mio Ill.mo Signore era sorta» 104, 2.

Cfr. TLIO § 4; GDLI § 15, che ne attesta la presenza nel Quattro-Cinquecento, oltre che in Ariosto, anche in Machiavelli, Piccolomini e Sarpi.

COMPOSIZIONE s.f. 'accordo tra le parti, patto, intesa': «siano contente scriverne allo Illu.mo S.re mio, et amicabilemente tractare la cosa, e venire a una *compositione*, in la quale né l'una né l'altra parte sia iniustamente oppressa» 80, 3; 166, 2.

Cfr. TLIO § 5; GDLI § 9, con attestazioni, tra gli altri, in Machiavelli, Guicciardini e Sarpi. La forma ricorre anche nelle lettere di Boiardo funzionario estense (Mengaldo 1962) e nei documenti della cancelleria urbinata (Breschi 1986: 212).

CONFERIRE v. 'contribuire economicamente': «Il Camerlingo di Camporeggiano è qui che non ha portato se non una parte de li danari de li balestrieri, e dice che quelli de le Terre

Nuove, cioè Dallo, Pontecchio et il Castello, e l'altre de la Vicaria di sopra, negano di volere più *conferire* alla provisione di quelli [...] e non solo di questa paga, ma di due passate sono debitori» 103, 2.

Cfr. TLIO § 4.1; GDLI § 11, che riporta ess. cinquecenteschi da Guicciardini, Cellini e Bruno. Attestazioni quattrocentesche si hanno nelle lettere di Boiardo (Mengaldo 1962) e nei documenti cancellereschi studiati da Breschi 1986: 212 e Matarrese 1990: 546.

CONFERMARE v. 'approvare, ratificare (un provvedimento, una sentenza, ecc.)': «soleva essere costume che, insieme con alcuni homini deputati da quella Vicaria, il Commissario faceva la ellectione, la quale appresso vostra ex.tia *confirmava*» 34, 2; 41, 1; ecc.

Cfr. TLIO § 2; GDLI § 5. Il verbo ricorre anche in Boiardo (Mengaldo 1962) e nei documenti della diplomazia fiorentina di metà Quattrocento (Felici 2018: 108-110).

CONTRATTO s.m. 'provvedimento ufficiale': «l'ho fatto condurre qui in rocca, e ci farò ancho condurre un poco di vino, e tutto quello che di lui si trova mobile, ma non ne farò altro *contratto* finché non ho novo aviso da vostra ex.tia» 55, 20.

Cfr. TLIO s.v. *contratto*¹, § 1; e GDLI s.v. *contratto*², § 1. Cfr. inoltre Felici 2018: 119-122, che ne rileva l'impiego diffuso nei documenti cancellereschi fiorentini.

CONVERSARE v. 'trattare, avere relazioni': «sappiendo io quanto sua Ex.tia è desiderosa che li sua subditi stiano in pace et habbino a *conversare* senza suspecto con li circumvicini e precipuamente con li subditi della Ex.sa rep. di Firenze» 30, 1; 92, 5.

Cfr. TLIO § 1; GDLI § 2, con ess., tra gli altri, da Villani, Pucci, Castiglione e Tasso. Attestato anche nei *Diarii* di Sanudo (Crifò 2016: 412-413).

CONVERSAZIONE s.f. 'rapporto di frequentazione e di familiarità': «per rispetto de la buona amicitia ch'io so essere tra il mio Ill.mo Signore Duca e cotesta ex.sa Rp., anche io particolarmente, e per antica *conversazione* c'ho havuta in Fiorenza e per una naturale inclinatione, son molto affectionato a cotesto stato» 43, 1.

Cfr. TLIO s.v. *conversazione*¹, § 1; GDLI s.v. *conversazione*, § 7, che per la loc. *avere conversazione* riporta ess. dal *Convivio* di Dante, da Calmeta, Guicciardini e Tasso.

DELIBERARE v. 'decretare': «*deliberamo* di mandare il processo a Lucca, sì come in luogo donde più presto haveressimo risposta» 144, 3.

Cfr. TLIO s.v. *deliberare*¹, § 1.1; GDLI § 2. Il verbo è di uso particolarmente diffuso nelle coeve scritture cancelleresche (per cui cfr. Breschi 1986: 212; Matarrese 1990: 546; Felici 2018: 122-123).

DETERMINARE v. 'deliberare': «io son stato alquanto sospeso di *determinare* questa differenza, ché da una parte mi pare che l'exactore non debbe haver guadagno dove non ha fatica di riscodere» 55, 5; 66, 6; 70, 1; ecc.

Cfr. GDLI § 5, con ess. cinquecenteschi da Machiavelli, Guicciardini, Bruno.

DETERMINAZIONE s.f. 'decisione, risoluzione': «non mi confidando di sapere iudicare in questa causa, chiamai [...] molti homini da bene, c'hanno fatto il mestiero del soldo; li quali disseno che a quel dì che arrivaro a Castelfiorentino dovea comminciare il servitio di quei fanti [...]. Questa *determinatione* non piacque a chi era venuto per Bartolomeo, e si partiron» 43, 8.

Cfr. TLIO § 2; GDLI § 3; che riportano attestazioni a partire da Cavalca e Villani.

DICHIARAZIONE s.f. 'attestazione ufficiale di una volontà o di uno stato di cose': «sono passati dui anni che tra il comune di Valico di Sopra e quello di Cardoso fu facta una *dichiaratione* di confine» 58, 1; 73, 2.

Cfr. TLIO § 3; GDLI § 6; e Felici 2018: 126-128.

DIFFERENZA s.f. 'lite, contesa legale': «Iacopino da Convalle, il quale da V.S. mi è stato rachomandato nella *differentia* che ha con i suoi cognati» 57, 1; 67, 4; 90, 3; ecc.

Cfr. TLIO § 1.7; GDLI § 5. Anche nelle lettere di Boiardo (cfr. Mengaldo 1962).

DILAZIONE s.f. 'differimento, proroga del termine entro cui deve essere adempiuta un'obbligazione': «A Bastiano Coiaio ho dato alquanto di *dilatione*, e non lo astringerò a venire altrimenti finché io non habbia risposta alle lettere che circa questo ho scritto a vostra M.tia» 46, 4; 55, 2; 57, 4; ecc.

Cfr. TLIO § 2; GDLI § 2. Attestato anche nei documenti cancellereschi fiorentini studiati da Felici 2018: 128-129.

EFFETTO s.m. 'risultato': «circa a questo ha strettissime comissioni da loro; pur né di qua né di à vegho anchora uscire alcun buono *effetto*» 97, 3; 105, 1; 128, 3; ecc.

La voce ricorre con frequenza anche nel sintagma *in effetto* 'in concreto, in realtà' («havendo da essere potestade di Trasilico homo di questo commissariato [...] è forza che sia notato o per bianco o per nero; e se ben non fusse *in effetto* (il che seria difficilissimo a trovare), pur serà sempre in sospetto ad una de le parti» 34, 6; 64, 11; 76, 12; ecc.) e nella loc. *mettere in effetto* 'attuare, concretizzare' («vengo in dubbio che detto capitano *non metta in effetto* quello che, essendo già contesa con gli homini de la sua Vicaria che gli negavano di dare un certo premio per havere esso fatto iustitiare un ribaldo, disse» 55, 10). Cfr. TLIO § 1.6; GDLI § 14. Attestato anche nelle coeve produzioni cancelleresche (Breschi 1986: 212; Felici 2018: 131-135) e nella scrittura di Machiavelli (Frosini 2021: 58).

ELEZIONE, FARE loc. v. 'scegliere, nominare qc. a rivestire un incarico': «*Havendo* lo Ill.mo mio S.re duca di Ferrara *facta electione* di me al governo di questa provincia sua di Carfagnana» 30, 1; 34, 2; 91, 6.

Cfr. TLIO § 1.2; GDLI § 5, che per la loc. *fare elezione* riporta ess. dal poeta toscano Abbracciavacca e da Castiglione.

EMOLUMENTO s.m. 'retribuzione': «da l'altra parte la ragione del capitano non mi pare di poco momento, che dice questo essere per suo *emolumento*, e che levandogli li *emolumenti* non ci potrà vivere» 55, 5.

Cfr. TLIO § 1.1; GDLI § 1, che registra attestazioni quattro-cinquecentesche da Nardi, Guicciardini e Caro. Anche nei documenti ufficiali della Repubblica fiorentina studiati da Telve 2002: 27.

ESAZIONE s.f. 'riscossione di una somma di denaro stabilita da un rapporto pubblico o privato': «a Camporeggiano è poi ancho uno exactore seperato che, oltra quelli del capitano, tolle ancho egli dui bolognini per lira: e come vadano quelle *exactioni* di quella Vicaria, il fattore lo debbe sapere» 55, 6.

Cfr. TLIO § 1; e GDLI § 1, che ne attestano l'impiego già in diversi statuti trecenteschi.

ESPEDIZIONE s.f. 'soluzione, disbrigo (di una faccenda, di un incarico)': «presi expediente di mandare il processo a Lucca per farmi chiarire questo punto, sì come luogo più vicino, sperando di mandare un dì il processo, e l'altro haverne la expeditione» 102, 9; 102, 14; 116, 2; ecc.

Il sostantivo ricorre anche nelle loc. *dare espedizione* («ho voluto con questa replicare, e pregare V.S. che acciò *diano expeditione*, e faccino secondo che si richiede alli buoni vicini et alla fede e buona amicitia» 85, 3) e *venire a espedizione* 'risolvere, concludere' («perché sono in questa terra alcuni statuti che il commissario non si può impacciare in le cause pertinenti al capitano della Ragione, [...] ho advisato il prefato del modo che ha da tenere per *venire a presta expeditione*» 38, 2), per cui cfr. GDLI § 1, che riporta ess. da Villani, Rinaldo degli Albizzi e Bandello. Cfr. inoltre TLIO s.v. *spedizione*, § 1. Attestato anche nelle lettere di Boiardo (Mengaldo 1962) e nei documenti della cancelleria urbinata (Breschi 1986: 213).

GIURISDIZIONE s.f. 'territorio in cui il governo esercita potere di controllo': «Quelle ponno intendere li homicidij et assassinamenti che tuttavia accadeno in questi paesi, alli quali, per essere le *iurisdictione* di V.S., de' S.ri Fiorentini e de l'illu.mo S.or mio così appresso l'una altra e come confuse, male si può provvedere» 62, 2; 80, 2; 82, 2; ecc.

Cfr. TLIO § 4; GDLI § 5. Anche nei documenti della diplomazia fiorentina studiati da Felici 2018: 142-143.

GOVERNO s.m. 'attività di controllo e di gestione (con riferimento all'amministrazione di un organismo politico)': «con pregharla che nelle occurentie del *governo* di questi subditi ad noi dato voglia essere meco et io cum quella» 30, 1; 139, 3.

Cfr. TLIO § 3.2; GDLI § 5. Attestato anche nelle lettere cancelleresche di Boiardo (Mengaldo 1962), in Machiavelli (Frosini 2021: 58), e nei documenti della cancelleria fiorentina di metà Quattrocento (Felici 2018: 144-145).

GRIDA s.f. 'bando, editto': «ho fatto fare contra li assassini di Pontecchio e suoi seguaci [...] una *grida*, de la quale mando a vostra ex.tia qui inclusa la coppia» 41, 1; 46, 1; 64, 22; ecc.

Cfr. GDLI § 4, che riporta ess. antichi da Villani, Gherardi, Cammelli e Guicciardini.

ISTRUMENTO s.m. 'atto, documento ufficiale': «lo Ill.mo Signor mio mi haveva dato commissione ch'io ricordassi a V.S. come sono passati dui anni che tra il comuno di Valico di Sopra e quello di Cardoso fu facta una dichiarazione di confine [...] e di concordia ne fu contracto uno *instrumento*» 58, 1; 95, 12; 97, 5; ecc.

Cfr. GDLI s.v. *istrumento* § 6. La voce ricorre con frequenza anche nelle lettere di Boiardo (Mengaldo 1962) e nelle coeve scritture cancelleresche (per cui cfr. Vitale 1953; Breschi 1986: 212; Felici 2018: 148-150).

INTELLIGENZA s.f. 'accordo, intesa': «questo Moro e li fratelli, con li banditi loro seguaci, e con la *intelligentia* c'hanno con alcuni di Castel.vo, si son fatti tiranni e signore di quel luogo» 72, 1; 128, 3; ecc.

Cfr. GDLI § 6, che riporta ess. da Machiavelli, Guicciardini, Caro e Sarpi. La forma, priva di attestazioni nell'italiano antico, ricorre con frequenza anche nelle coeve scritture cancelleresche, per cui cfr. Breschi 1986: 212; Matarrese 1990: 546; Felici 2018: 152-154.

INTENZIONE, DARE loc. v. 'garantire, assicurare circa la propria volontà di fare qualcosa': «mi pare che sia meglio attendere e far ogni pruova d'haver li banditio alcun di essi in mano: e m'è dato *intentione* per certe spie c'ho messo che n'haverò qualche uno» 76, 9; 77, 2.

Cfr. GDLI s.v. *intenzione*, § 16, che, oltre allo stesso es. ariostesco qui citato, registra attestazioni quattro-cinquecentesche da Burchiello, Pontano, Boiardo e Machiavelli. La locuzione è anche nelle lettere di Matteo Franco (cfr. Frosini 1990).

LEGA, FARE loc. v. ‘allearsi, unirsi in una coalizione; stabilire un’intesa’: «il S.re Duca mio mi commisse di nuovo ch’io pure ritentassi e cerchassi di nuovo *fare lega* con V.S.» 69, 4; 163, 20; anche nella variante *essere uniti in lega*, per es. in «dice di essere stato consigliato da questi altri di Frignano che *sono uniti* col Moro *in lega*» 52, 4.

Cfr. GDLI § 8; e Felici 2018: 154-156.

OFFICIO s.m. ‘incarico ufficiale’: «havendo da la ellectione in qua sempre fatto l’*officio* del potestade, non potria essere demesso senza suo gravissimo scorno et ignominia» 34, 9; 55, 1; 87, 2; ecc.

Il termine ricorre con particolare frequenza, soprattutto in passi in cui l’autore rivendica la legittimità del proprio operato, difendendo «l’honor de l’*officio*» (139, 1; 139, 3), minato dalle disposizioni contraddittorie che giungono da Ferrara. Cfr. GDLI s.v. *ufficio*, § 1-2; e Felici 2018: 166-168 per l’impiego nei documenti cancellereschi fiorentini.

ORDINE s.m. ‘provvedimento, disposizione’: «ogni volta che fusseno messi in opera, ogni Vicaria fusse obligata a pagare li suoi a sei bolognini per fante il giorno: ché questa seria poca spesa alla Vicaria, e pigliandosi questo *ordine* non accaderà che ’l S.re mandi qui altri balestrieri» 47, 17; 87, 6; 99, 11; ecc.

Cfr. GDLI § 45, che registra attestazioni cinquecentesche da B. Segni, Ghini e Sarpi.

PAGARIA s.f. ‘riscatto, cauzione’: «Ma perché la *pagaria* che quelle vorriano che desse è molto grande et eccede la facultà di lui, e perché epsò si trova preso e non è chi possa fare per lui, vorrei ancora da quelle gratia di dui cose» 86, 3; 109, 3; 122, 3.

Cfr. GDLI § 1, che riporta ess., oltre che dalle lettere ariostesche, da testi pratici e giuridici trecenteschi.

PARTE s.f. ‘partito, fazione’: «lui è di *factione* contraria a ser Evangelista, e le nimicitie e *parti* di questa terra cominciaro tra queste due case» 76, 21; 83, 1; 92, 8; ecc.

Cfr. GDLI § 20. Il sostantivo ricorre non solo nel significato più generico di ‘fazione, parte’, ma anche per indicare nello specifico i due ‘partiti’, quello italiano (filopapale e fiorentino), e quello francese (fedele invece agli Estensi), tra cui si dividono i potenti locali (per es. «La *parte* taliana è stato quella c’ha fatto questa ragunanza, e con quelli Acontio, avenga che sia francioso di *parte*, per il nuovo parentado c’hanno facto insieme» 156, 3). Attestata anche la loc. *seguire parti* ‘essere di parte, sostenere una fazione politica’, in «Che costui *séguite parti*, non ne fa dimostratione extrinseca» 34, 5, per cui cfr. GDLI s.v. *parte*, § 53 *seguire le parti* ‘mantenersi fedele a un’alleanza’, con un solo es. da Machiavelli.

PARTITO, PORRE A loc. v. ‘mettere ai voti’: «Circa il porre quella taglia, mi par d’haver scritto che in quel consiglio di Camporeggiano non solo non fu conclusa di porla, ma né ancho fu permesso che si *ponesse a partito*, e che quando io mandai per tòrre le fave, tutti *catervatim* si levaron di consiglio» 76, 2.

Cfr. GDLI s.v. *partito*, § 22 la loc. *mettere a partito* ‘decidere, deliberare’, con un solo es. dal poema ariostesco; e Frosini 1990, che registra la loc. di valore affine *pigliar partito* ‘prendere una decisione’ nelle lettere di Matteo Franco.

PETIZIONE s.f. ‘disposizione, direttiva emanata da un’ autorità’: «ho ritrovato tutti conformi che di tal *petitione* il Pisano debbia essere assoluto, fondando questo lor parere, parte sopra li capitoli de la gabella, parte su la consuetudine, ché mai non si pagò» 102, 6; 144, 2.

Cfr. GDLI § 2. Attestato anche nei documenti cancellereschi ferraresi (Matarrese 1988: 62).

PRATICA s.f. ‘accordo, trattativa politica o diplomatica’: «Costui, cioè Pierino, ha *pratica secreta* a Ferrara di persone che gli fanno animo di poter fare ciò che vole» 42, 5; 140, 10; 179, 2. La forma ricorre anche nella loc. *fare/menare pratica* ‘avviare una trattativa, prendere accordi’: «Bastiano Coiaio, un figliolo del quale è cognato di costui e di Pierino (perché ha l’altra sorella), ha fatto la *pratica* per far che costui sia potestade» 34, 5; «mi deliberai di far il debito mio, e *menai pratica* con gli homini di Sillano» 64, 3.

Cfr. GDLI § 22. La voce è di uso comunissimo nelle coeve scritte cancelleresche (per cui cfr. Breschi 1986: 212-213; Felici 2018: 170-172), e ricorre anche nelle lettere di Matteo Franco (Frosini 1990) e nelle opere di Machiavelli (Ead. 2021: 58).

PROIBIZIONE s.f. ‘interdizione, divieto di autorità’: «li quali havevano tolto a còrre certe castagne al Terzo sul territorio di Galicano, e poi che vi hanno posto le loro opere e fatiche, sono vietati per le *prohibitione* di V.S. di potersele portare a casa» 44, 1; 72, 1; 101, 14; ecc.

Cfr. TLIO § 1; GDLI § 1. La voce ricorre con frequenza anche nei documenti della cancelleria fiorentina studiati da Felici 2018: 172-174.

PROVVISIONE s.f. ‘provvedimento legislativo, decreto’: «a queste et a molt’altre cose pertinenti a questa provincia suplico che faccia quella *provisione* che le pare più expendente» 41, 10; 56, 7; 60, 1; ecc.

La forma ricorre prevalentemente nella loc. *fare provisione* ‘deliberare’. Cfr. GDLI § 1. Di uso comune nelle coeve scritte cancelleresche (per cui cfr. Breschi 1986: 213; Matarrese 1988: 62), e in Machiavelli (Frosini 2021: 58).

QUERELA s.f. ‘manifestazione di contrarietà nei confronti di un comportamento giudicato illecito o inopportuno’: «Li homini di Valico di sotto e delle Fabriche mi sono venuti a fare *querela* che uno loro homo, il quale era venuto per mie faccende a Lucha, vi è stato ritenuto per commissione di V.S.» 80, 1; 92, 3; 95, 4; ecc.

La voce ricorre soprattutto nella loc. *fare querela*. Cfr. TLIO § 1; GDLI § 9. Anche nelle lettere di Boiardo funzionario (Mengaldo 1962) e nei documenti di cancelleria di metà Quattrocento (Breschi 1986: 213; Felici 2018: 174-175).

RAGIONE s.f. ‘motivazione’: «Sì come scriveno a me le S.V. quel Belgrado da Valico haverli narrato le sue *ragione*, con havere ancho restituito il giannettone e lo spiedo» 32, 1; 37, 1; 75, 2; ecc.

Cfr. GDLI § 10. Il sostantivo è usato spesso anche col valore di ‘giustizia’ (per lo più con l’iniziale maiuscola), per es. in «è gran causa che li banditi di ciascuno di questi tre stati hanno pocha paura de la *Ragione*» 51, 1; e nella loc. *fare/farsi ragione* ‘fare/farsi giustizia, riconoscere e ristabilire i diritti di qc.’ («Questa determinazione non piacque a chi era venuto per Bartolomeo, e si partiron: et hanno fatto querela a Vostre excelse Signorie come io non gli voglia *far ragione*» 43, 8; 67, 3); per cui cfr. GDLI § 19. La voce ricorre anche in Boiardo (Mengaldo 1962) e nei documenti della cancelleria fiorentina (Felici 2018: 177-180).

RATIFICARE v. 'approvare mediante ratifica un atto o un accordo istituzionale': «bene vi rendo certe che di tutto quello ch'io farò per quiete di questa provincia in Garfagnana, così pertinente a V.S. come a sua Ex.tia, epsa se ne chiamerà contenta, e sarà per *ratificarlo*» 69, 5; 80, 1.

Cfr. GDLI § 1, che ne documenta le prime occorrenze in testi pratici e giuridici del Due-Trecento e la presenza di diverse attestazioni cinquecentesche, tra gli altri, in Machiavelli, Bibbiena, Ariosto e Caro. Cfr. anche Felici 2018: 180-183.

RATIFICAZIONE s.f. 'ratifica, approvazione da parte dell'autorità di un atto compiuto da un suo rappresentante': «sono passati dui anni che tra il comuno di Valico di Sopra e quello di Cardoso fu facta una dichiarazione di confine, *intervenientibus utrinque commissarijs*, e di concordia ne fu contracto uno instrumento, e dal prelibato S.or mio ne fu mandata la *ratificatione* e confirmatione a Vostre S.» 58, 1; 60, 3; 88, 4; ecc.

Cfr. GDLI § 1, che riporta ess. quattro-cinquecenteschi, tra gli altri, dalle lettere di A. Macinghi Strozzi, Sanudo, Machiavelli, e Guicciardini. Ampie attestazioni anche nei documenti della cancelleria fiorentina (Felici 2018: 183-184).

REQUISIZIONE s.f. 'istanza, ordine': «credo mi saria per giovare molto, scrivendo quelle alle Vicarie loro che confinano con questa Ducale provincia, che, per perseguire tali homini di pessima vita, ad ugni mia *requisitione* venisseno con l'arme in aiuto delli miei balestrieri» 40, 4; 97, 8; 115, 3; ecc.

Cfr. GDLI § 3, che registra occorrenze quattro-cinquecentesche da Guicciardini, Bandello e Firenzuola. Attestato anche nei *Diarii* di Sanudo (Crifò 2016: 443).

RICORSO, AVERE loc. v. 'rivolgersi a qc. per ottenere conforto o consiglio': «mi commette Sua Ex.tia che io *habbi ricorso* dalle S.V., rendendosi certo che da quelle si haverà del tutto la verità» 33, 1; 39, 2; 54, 1; ecc.

Cfr. GDLI s.v. *ricórso*¹, § 12, che attesta la loc. a partire da Francesco da Barberino.

RIMETTERE v. 'condonare (una condanna o una multa)': «Bastiano presente exhibitore viene per suplicare al S.re nostro in suo nome, e forse ancho per suo zio Leone, [...] che voglia lor *rimettere* la condennatione ne la quale sono incorsi» 47, 1; 67, 4; 142, 1.

Cfr. GDLI § 28, con attestazioni a partire dagli *Statuti dell'Arte della Lana di Siena*.

SALVO CONDOTTO s.m. 'lasciapassare scritto che garantisce l'immunità e la libera circolazione di una persona': «mi proponevano che s'io volevo far loro un *salvo condotto* che mi venisseno a parlare» 47, 12; 64, 9; 68, 1; ecc.

Cfr. GDLI s.v. *salvacondotto*, § 1. La voce ricorre con frequenza anche nelle lettere di Boiardo (Mengaldo 1962), negli scritti di Machiavelli (Frosini 2021: 61), nei *Diarii* di Sanudo (Crifò 2016: 443), e nelle coeve scritture cancelleresche (Breschi 1986: 214; Felici 2018: 187-189).

SEGNARE v. 'sottoscrivere, convalidare un atto ufficiale tramite una firma': «mando questa inclusa, la qual parendo a vostra M. di *segnare*, la rimetta» 42, 7; 150, 8.

Cfr. GDLI s.v. *segnare*¹, § 14, che riporta ess. a partire dal memoriale trecentesco di Iacopo Bonavia.

SICURTÀ/SICURTADE s.f. ‘cauzione, pegno’: «gli Otto di quella Vicaria mi pregaro del medesimo per tutti quelli assassini, che darebbono *securtade* di 300 ducati di vivere d’homini da bene» 47, 11; 110, 1; 134, 2; ecc.

Cfr. GDLI § 19. Attestato anche nei documenti della cancelleria urbinata (Breschi 1986: 213).

SODARE v. ‘assicurare, garantire (l’osservanza di un accordo)’: «pare che in quella V.S. habbino ricordo che per una altra mia io promettessi di mandare per li fratelli di dicto Streglia, perché *sodasseno* et *assegurasseno* dicti padri» 89, 1.

Cfr. TLIO § 4; GDLI § 3. Attestato anche nei documenti cancellereschi della Repubblica fiorentina studiati da Telve 2002: 28.

SUPPLICAZIONE s.f. ‘richiesta formale rivolta al detentore del potere politico, giudiziario, ecc.’: «per levare spesa a questi poveri homini, acciò che per ogni cosa non habbino a venire a Ferrara, piglio cura di mandare lor *supplicationi*» 42, 7; 92, 6; 150, 1.

Cfr. TLIO § 1.3; GDLI § 3, che riportano attestazioni già trecentesche della voce.

TERMINARE v. ‘decidere, stabilire’: «Io voglio di nuovo pur dire ancho quattro parole circa questo prete Iob; poi vostra ex.tia *terminerà* quello che le parrà» 76, 19; 91, 5; 98, 3; ecc.

Cfr. GDLI § 6. Anche nelle lettere di Boiardo funzionario (Mengaldo 1962) e nei *Diarii* di Sanudo (Crifò 2016: 451).

TERMINO, AVERE/FARE loc. v. ‘ricevere/concedere una dilazione’: «a’ preghi di molti homini da bene son stato contento di *far* lor *termino* del resto de la metade per tutto questo mese e de l’altra metade per tutto novembre» 47, 3; 47, 18; 55, 2.

Cfr. GDLI s.v. *termine*, § 14.

1.2. *Tecnicismi giuridici*

Una limitata porzione delle voci tecniche riscontrate è invece relativa all’area giuridica, il cui lessico trova d’altra parte largo spazio nei testi e nella corrispondenza delle cancellerie del tempo:²¹ in Ariosto, la presenza di tali voci è da considerarsi diretta conseguenza delle molteplici dispute, delle controversie e dei processi di cui quasi quotidianamente il commissario si ritrova a dare notizia nelle sue lettere alle autorità. Ne formiano di seguito un breve saggio, limitandoci ai soli tecnicismi specifici, (quasi) esclusivi del linguaggio giuridico:²²

CAPITOLO s.m. ‘articolo in cui è ripartito un documento con valore giuridico’: «ho ritrovato tutti conformi che di tal petitione il Pisano debbia essere assoluto, fondando questo lor parere, parte sopra li *capitoli* de la gabella, parte su la consuetudine» 102, 6; 124, 3; 131, 2; ecc.

Cfr. TLIO § 2; GDLI § 5. La voce ricorre con frequenza anche nelle coeve scritture cancelleresche (Matarrese 1988: 62; Felici 2018: 86-88).

21. Cfr. Lubello 2021: 31-33, per una panoramica sulla presenza del lessico giuridico nelle scritture cancelleresche tra Quattro e Cinquecento.

22. Per una classificazione del lessico giuridico, cfr. soprattutto Gualdo, Telve 2011: 420-428.

COMANDAMENTO PENALE loc. s.m. 'imposizione da non trasgredire, pena una condanna': «Ultimamente con *comandamento penale* ho fatto che gli homini di Cicerana m'hanno exhibita quella lor suplicatione col rescritto di vostra ex.tia» 92, 6.

Cfr. TLIO s.v. *comandamento*¹, § 2; GDLI § 1.

ESAMINE s.m. 'interrogatorio; verbale di un interrogatorio': «questo testificato è stato facto citata la parte; poi ha facto fare uno altro *examine*, ne lo quale monstra che non sterno a quelli primi pacti» 57, 3; 139, 6.

Cfr. TLIO § 1; GDLI § 4, che riporta, oltre a un es. dalle lettere ariostesche, attestazioni cinquecentesche da Guicciardini e Sarpi. Attestato anche nelle lettere cancelleresche di Boiardo (Mengaldo 1962).

INIBITORIA s.f. 'documento che impone la cessazione di un comportamento ritenuto lesivo': «Ser Evangelista produsse le bolle de li ordini del figliolo, e fece venire una *inhibitoria* dal vescovo di Lucca: per questi, et ancho per altri rispetti, il capitano cessò dal procedere, in modo che 'l detto prete Iob è tornato a Castel.vo» 66, 4.

Cfr. GDLI § 1, che riporta questa stessa occorrenza ariostesca, insieme ad altri ess. quattro-cinquecenteschi da Sannazaro e Machiavelli. La presenza del latinismo giuridico nelle lettere ariostesche è rilevata anche da Testa 2014: 165.

INQUISIZIONE s.f. 'accusa, imputazione': «Le prime due *inquisitione* confessa *de plano*; quest'ultima, anchora che confessi che insieme con quelli che feron tal homicidio (li quali dice che ritrovò tra via) esso entrò in la terra del Poggio, et ancho si partì quasi in un tempo con loro, pur nega che di tale homicidio esso fossi consentiente» 83, 2.

Cfr. TLIO § 2; GDLI § 2.

ISTANZIA s.f. 'richiesta formale': «questa suplicatione in presentia del Notaro e con testimoni ho data al capitano, e fattoli *instantia* in nome del Commune di Cicerana [...] che exequisca quanto in essa suplicatione si contiene» 92, 6; 98, 3; 139, 13; ecc.

La voce ricorre soprattutto nel sintagma, di ampia diffusione cancelleresca, *ad instantia di* 'su richiesta di' («V.S. commettenesseno alli suoi caratteri e vecturali che *ad instantia di* dicto Acconcio levasseno da Pisa la quantità del sale che li bisogna» 54, 3; 57, 2; 72, 5; ecc.), e anche nella loc. *fare istanza* 'richiedere con insistenza' («non sapendo delle conventioni e capituli che sono fra V.S. e lo Illu.mo S.re mio, e per questo mi *facevano instantia* ch'io lo lasciassi» 131, 2; 139, 12). Cfr. TLIO s.v. *istanza*¹, § 1; GDLI s.v. *istanza*, § 10. Anche nelle lettere di Boiardo (Mengaldo 1962) e di Matteo Franco (Frosini 1990); e nelle coeve scritture della cancelleria ferrarese (Matarrese 1990: 546).

IURISPERITO s.m. 'esperto di diritto': «Né essendo li quattro né io *iurisperito*, si accordamo di domandare, sopra questo dubbio, consiglio» 144, 3.

Cfr. GDLI § 1, che riporta questo stesso es. ariostesco.

SCRITTURE s.f. 'atti di un processo': «portò una commissione che si procedessi *iure medio*, di modo che si è agitato il processo lungamente; all'ultimo havevo date le *scritture* in mano del capitano qui, acciò mi consigliassi *in ferenda sententia*» 109, 3.

Cfr. GDLI s.v. *scrittura*, § 9, che registra il significato più generico di 'documento scritto che reca una dichiarazione di volontà, un atto o un negozio giuridico'.

TESTIFICATO s.m. ‘dichiarazione formale scritta, verbale dell’interrogatorio dei testimoni’: «et io di questa cosa examinai dui o tre testimonij che deponevano assai gagliardemente che ’l padre et il figliolo n’erano colpevoli, e tal *testificato* mandai al detto capitano» 55, 9; 57, 3; 156, 18.

Cfr. GDLI § 2. Attestato anche nelle lettere di Boiardo funzionario (Mengaldo 1962).

1.3. *Lessico militare*

Resoconti ampi e dettagliati sono dedicati, nelle missive ariostesche, anche alla ricostruzione dei disordini e dei conflitti armati che agitano la provincia garfagnina, per lo più scatenati dalle violenze e dalle prepotenze dei banditi locali; ciò spiega il ricorso occasionale, nella scrittura epistolare del commissario, anche alla terminologia tecnico-militare:²³ oltre all’uso di *campo* col valore di ‘accampamento’, è da rilevare la presenza di voci che danno nome ad alcune armi (come *giannettone*, *spiedo*, *partesanella*) e alle tipologie più comuni di uomo d’arme (*balestriere*, *fante*, *scoppettiere*, ecc.), insieme ad alcune locuzioni verbali quali *dare a sacco*, *fare la fazione*, *venire in armata*, ecc., di cui si offre di seguito un breve commento:

ARMATA, ANDARE/VENIRE IN loc. v. ‘venire in compagnia armata’: «Che la sia o non sia stata fatta non so; so bene che molti di tutte coteste terre ogni di *vengono in armata* in compagnia d’altri ribaldi di questo paese» 87, 5; 105, 2.

Cfr. TLIO s.v. *armata*, § 3.2 per la loc. *andare, gire in armata*, nel significato di ‘andare in guerra’; GDLI s.v. *armata*, § 2, che non registra la loc. ma solo la voce nel significato di ‘insieme delle forze terrestri di uno stato, esercito’, con ess. da Pulci, Machiavelli e Ariosto.

BALESTRIERE s.m. ‘soldato armato di balestra’: «credo che mi saria per giovare molto [...] che, per perseguire tali homini di pessima vita, ad ugni mia requisitione venisseno con l’arme in aiuto delli miei *balestrieri*» 40, 4; 42, 5; 46, 7; ecc.

Cfr. TLIO § 1; GDLI § 1, che registra ess. quattro-cinquecenteschi, oltre che dalle lettere di Ariosto, da Boiardo, Machiavelli e Guicciardini. Cfr. anche Frosini 2021: 58.

CAMPO s.m. ‘accampamento militare’: «e venendo il *campo* a Siena, furo in su le mure e feron la lor factione» 43, 4; 97, 8; 125, 5; ecc.

Cfr. TLIO § 5; GDLI § 11. Cfr. anche Telve 2002: 28, che registra la loc. *stare a campo* ‘essere accampato’; Crifò 2016: 405 e Frosini 2021: 58 per la loc. *andare a campo*.

CONDOTTA s.f. ‘stipendio delle milizie’: «non ne farò altro contratto finché non ho novo avviso da vostra ex.tia, salvo ch’io pagherò li balestrieri e le spese de la *condutta*» 55, 20; 102, 6.

Cfr. TLIO s.v. *condotta*¹, § 3.2; GDLI § 6. Attestato anche nelle scritture cancelleresche fiorentine (Felici 2018: 104-106), in Machiavelli (Frosini 2021: 58), e nei *Diarii* di Sanudo (Crifò 2016: 411).

23. Per un primo inquadramento sul linguaggio militare, cfr. la voce dell’*Enciclopedia dell’italiano* di Biffi 2011. Sul lessico militare di epoca rinascimentale, con specifico riferimento all’artiglieria, cfr. Castellani 1983.

FANTE s.m. ‘uomo d’armi, soldato di fanteria’: «mi dicono che ’l soldo di questi *fanti* ha da cominciare dal dì che giunsero a Castelfiorentino, secondo l’ordine e il costume solito del mistier del soldo» 37, 8; 39, 4; 47, 17; ecc.

Cfr. TLIO s.v. *fante*¹, § 4; GDLI s.v. *fante*², § 4, che registra ess. coevi da Leonardo, Machiavelli, Caro e Tasso. La voce ricorre anche nei documenti della cancelleria urbinata (Breschi 1986: 214) e nei *Diarii* di Sanudo (Crifò 2016: 420).

FAZIONE, FARE LA loc. v. ‘combattere, adempiere agli impegni militari’: «con li medesimi preghi e promissioni furo ancho tirati fin a Siena, dove, venendo li nimici, *feron*, senza haver havuti altri denari, *le factioni* et il debito loro» 37, 4; 43, 4.

Cfr. GDLI s.v. *fazione*, § 14, che registra la loc. *far fazione* ‘combattere, impegnarsi in uno scontro con le armi’, con ess. a partire da Guicciardini, mentre la variante *fare la fazione* è registrata solo col valore di ‘attendere al servizio religioso’.

GIANNETTONE s.m. ‘grossa lancia, picca’: «Mando a V.S. Belgrado da Valico con quello spedo e *zannettone*, che quelle mi scriveno lui tolse alla famiglia del Vic.o del Borgo» 31, 1; 32, 1.

Cfr. GDLI § 1, che riporta ess. a partire da Firenzuola.

PARTIGIANELLA s.f. ‘piccola partigiana, arma in asta’: «prima quel più giovine gli lanciò una *partesanella*, e gli ferì un muletto, sopra qual era, ne la groppa» 87, 1.

Cfr. TLIO s.v. *partigiana*; GDLI s.v. *partigiana*, § 3. Attestato anche nelle lettere di Boiardo funzionario (Mengaldo 1962).

POSTA, TENERE IN loc. v. ‘attirare, sorprendere in un agguato’: «son capitati qui alcuni che vengono di Maremma, che dicono che molti fanti, c’havean preso denari a Pisa e poi s’erano imbarcati a Livorno per ire alla guardia di Genua, *son stati tenuti in posta* da m. Andrea Dorio» 39, 4.

Cfr. GDLI s.v. *posta*, § 5, per le loc. *stare*, *mettersi in posta*, *alla*, *a posta*.

PRESTANZA s.f. ‘parte dello stipendio anticipato a un condottiero e ai soldati mercenari’: «non havendo denari, cioè la paga intiera a Castelfiorentino, se ne potessono tornare indietro, che li patti rompono le leggi, che ’l soldo ha da cominciare dal dì che furon levati da casa, et hebbon la prima *prestanza*» 37, 8.

Cfr. GDLI § 5, con ess. quattro-cinquecenteschi da Pontano, Machiavelli, Nardi.

PUNTA, FARE loc. v. ‘compiere un attacco o schierarsi in formazione d’attacco’: «volendo andare alla canonica, fu loro asserato l’uscio incontro da questi fratelli del Moro dal Silico banditi, e *facendo punta* li balestrieri per entrare dentro, si affacciò un di loro» 143, 2.

Cfr. GDLI s.v. *punta*, § 42, che registra la loc. *fare punta a o contro qualcuno*, con ess. a partire da Machiavelli.

SACCO, DARE A loc. v. ‘saccheggiare’: «io son certo che alcuni ribaldi banditi di questo paese siano stati quelli che siano iti a fare venire queste genti, con speranza di *dare* loro questa provincia *a sacho*» 152, 1.

Cfr. GDLI s.v. *sacco*, § 9, che riporta le loc. *mettere*, *dare* o *porre a sacco*, con ess. a partire da Villani, e Crifò 2016: 432, che registra *meter a sacho* e *poner a sacho* nei *Diarii* di Sanudo.

SCOPPIETTIERE s.m. ‘soldato a piedi o a cavallo, armato di schioppo’: «che fussino contenti di conferire con l’altra provincia ad accettare quindici o venti fanti *scoppietteri* appresso agli balestrieri che ci sono» 64, 12.

Cfr. GDLI § 1, con ess. a partire da B. Giambullari. Cfr. anche Crifò 2016: 499.

SOLDO s.m. ‘paga del soldato mercenario’: il termine ricorre nelle loc. *ire al soldo* ‘arruolarsi come mercenario’, in «Se pare a vostra ex.tia che s’habbia a rinovar la grida che nessuno possa *ire al soldo* fuore, me ne dia aviso» 125, 4; e *trovarsi al soldo di* ‘essere assoldato per servire nelle milizie di’ in «né credo che ancho quel Battistino Magnano [...] *si trovi al soldo di v. ex.tia*» 126, 7; e nel sintagma *mestiere del soldo* 37, 8 per indicare il lavoro di chi si arruola come mercenario.

Cfr. GDLI s.v. *soldo*, § 9-10 e 14 le loc. *andare al soldo* ‘arruolarsi’, essere, rimanere, *stare al soldo di* ‘militare, anche come mercenario’, e Crifò 2016: 414 per la loc. *dar soldo* ‘assoldare o tenere al proprio servizio genti d’arme’.

SPIEDO s.m. ‘asta con punta di ferro’: «Mando a V.S. Belgrado da Valico con quello *spedo* e zannettone, che quelle mi scriveno lui tolse alla famiglia del Vic.o del Borgo» 31, 1; 32, 1.

Cfr. GDLI § 1, con ess. a partire da Giamboni.

1.4. *La componente latina*

Cospicua è infine la presenza dell’elemento latino, in linea con le abitudini delle coeve scritture cancelleresche, ancora caratterizzate dal ricorso a un formulario latino stabile: nelle lettere ariostesche esso spazia dall’uso spontaneo e irriflesso di singole preposizioni, avverbi o congiunzioni (come *etiam*, *inde*, *iuxta*, *licet*, *omnino*, *quondam*, *similiter*, ecc.),²⁴ a quello di formule ormai cristallizzate nella coeva pratica epistolare, collocate soprattutto in chiusura di lettera (quali *quae bene valeant*, *quae feliciter valeant*, *de his satis*, *humiliter mi raccomando*, e simili), fino ad arrivare all’inserzione consapevole di sintagmi di più ampia estensione²⁵ o addirittura di intere porzioni periodali, che si concentrano per lo più in passi di argomento giuridico, spesso anche susseguendosi in serie all’interno del medesimo periodo. Si veda per es. in:

Esso m. Raphaele, veduto il processo, mi fece la sententia in scritto, ne la quale absolveva il Pisano *a solutione datij* per quelli legnami *de quibus in causa*, e Pier di Morello *ab expensis*; e non mi fidando io che questa sententia fosse *de iure* per certi andamenti che havevo ve-

24. Si tratta di quei latinismi ritenuti «fisiologici» in questa tipologia di scritture da Telve 2000: 16, n. 11. Sulla diffusa presenza di inserti latini nei documenti cancellereschi tra Quattro e Cinquecento, cfr. anche Id. 2002: 32-34 e Felici 2018: 49-51.

25. Tra i diversi inserti latini rilevati, si segnalano le coppie *acta et probata* (98, 6), *realiter e personaliter* (92, 2); e i sintagmi *ad similia* (68, 3), *ad vota* (163, 25), *armata manu* (105, 1), *data paritate* (79, 4), *de plano* (83, 2), *in casu succumbentiae* (98, 2), *in ferenda sententia* (109, 3), *nemine discrepante* (102, 6), *oculata fide* (164, 3), *usque ad victoriam* (102, 11); e *versa vice* (62, 1; 91, 8; ecc.), che insieme al sintagma di analogo significato *e converso* (48, 1; 51, 1; ecc.), ricorre con particolare insistenza nelle missive a sottolineare la necessità dell’impegno reciproco e dell’alleanza tra la provincia garfagnina e gli stati confinanti nella lotta al banditismo (cfr. Zampese 2022: 30-31).

duto, ne mandai la coppia [sic] a vostra ex.tia, e la pregai che la facesse vedere al consiglio. (102, 3)

Circa il porre quella taglia, mi par d'haver scritto che in quel consiglio di Camporeggiano non solo non fu conclusa di porla, ma né ancho fu permesso che si ponesse a partito, e che quando io mandai per tôrre le fave, tutti *catervatim* si levaron di consiglio, ma che gli Otto che mi sedevano più appresso mi dissero che io *authoritate propria* la mettessi, e che poi io la facessi pagare alla sua Vicaria, *licet* la maggior parte repugnasse poi. (76, 2)

Veduto io che 'l parer di tutti gli homini di questa terra era risoluto che 'l Pisano *erat absolvendus*, proposi loro che ancho iudicassino se Piero dovea essere condannato in le spese et in certa pena in che per li capitoli incorre il gabelliero che domandi quello che non ha d'havere; e se lor pareva *an Petrus habuerit iustam causam litigandi an non*. (201, 7)

Le tessere latine possono inoltre presentarsi anche nella forma della citazione o della pseudocitazione, come nel caso della breve formula *quia malus odit lucem*, di provenienza biblica, o della sentenza *de inimicis meis cum inimicis meis vendicabo me*, che Ariosto attribuisce a Cristo ma che non risulta in realtà attestata nelle Scritture,²⁶ rilevate nei passi riportati di seguito:

Pierino Magnano mi ha fatto pregare (ché esso, non so per che causa, se non *quia malus odit lucem*, non è mai venuto dove io sia) ch'io prolunghi il suo termine di comparire a Ferrara otto giorni ancora. (42, 9)²⁷

né mi parebbe male, quando non si può far altrimenti, d'imitar Christo che disse: *de inimicis meis cum inimicis meis vendicabo me*, avenga che io non habbia Domenico per inimico di quella. (76, 7)

Talora, possono essere impiegate anche con più espliciti intenti ironici ed espressivi, come avviene nel passo riportato qui sotto, con la frase *nescio quo spiritu ducta*, che echeggia ironicamente un passo del vangelo di Matteo, per commentare la scelta improvvisa di una fanciulla di prendere i voti.²⁸

È accaduto ch'uno, detto il Pretaccio da Barga, subdito di vostre ex.tie, haveva per un suo figliolo domandata per moglie una fanciulla di questa terra, et eragli da li tutori stata promessa; e mentre che si veniva ordinando per fare il sponsalio, la fanciulla (*nescio quo spiritu ducta*) è intrata in un monasterio. (59, 1)

26. Come annota Stella 1965, «la frase non è scritturale, anche se orecchia motivi veterotestamentari» (cfr. n. 13).

27. La frase latina parafrasa un passo del Vangelo di Giovanni (III, 20): «Omnis enim qui male agit odit lucem» (come annota Stella 1965, n. 8)

28. Eco di Matteo IV, 1: «Tunc Jesus ductus est in desertum a Spiritu» (cfr. Stella 1965, n. 1).

2. *La componente espressiva*

La scrittura epistolare ariostesca, in larga parte debitrice, come si è visto, di moduli ed espressioni proprie del registro cancelleresco, trova una sua caratterizzazione personale ed espressiva nella larga presenza di forme e locuzioni contraddistinte invece da maggiore concretezza e vivacità, di sapore più familiare e quotidiano, che si affiancano alle prime secondo modalità tuttavia non del tutto estranee alle coeve scritture di cancelleria.²⁹ Evidenti finalità espressive sono riconoscibili innanzitutto nell'ampio ricorso a singoli lessemi che si riferiscono, con toni fortemente spregiati-vi, agli abitanti e ai malviventi del territorio, di volta in volta appellati come *assassini*, *banditi la forca* 'condannati a morte', *castroni* e *castronari* 'persone vili, da poco', *deserti* 'meschini, miserabili', *giotti* 'furfanti', *ribaldi* e *villani*, come avviene per es. in:

di tutte queste montagne li *assassini* et homini di mala conditione sono signori, e non il papa, né Fiorentini, né il mio S.re, né V.S. (94, 3)³⁰

Circa a quelli di Pier Madalena, poco più gioverà loro il lor clericato, perché furon *banditi la forca* e confiscati li lor beni. (126, 9)³¹

darà sicurtà di trecento ducati di non fare dispiacere ad homo del mondo e di vivere costumatamente e di pagare tutto quello che ha tolto da li *castronari* di Domenico di Amorotto. (47, 10)³²

mi farebbono intendere che il tôrre denari a quelli lombardi (che poi restituiro) e il tôrre di prossimo questi *castroni* era stato lor fatto fare sotto fede che ne farebbono piacere al S.re nostro (47, 12)

Appresso, certi banditi che sono assassini, e sono dui *deserti* che non hanno né credito, né sequito. (103, 5)³³

Vostra ex.tia saprà appresso che non hieri, l'altro, un fratello di costui, bandito, detto Baldone, con circa 12 compagni p 15, andò a Camporeggiano, e fece spalle ad un *giotto* detto Margutte da Camporeggiano (72, 6)³⁴

29. Ess. di locuzioni e fraseologie dell'uso vivo si riscontrano infatti anche nei documenti cancellereschi studiati da Telve (2002: 29-32) e da Felici (2018: 32-38); e nelle lettere di Matteo Franco edite da Frosini (1990: 237-268).

30. L'appellativo, impiegato nel significato antico di 'chi vive di violenza e di rapina' (per cui cfr. TLIO § 2; GDLI § 4), è anche nella *Satira IV*, v. 157: «Qui vanno li *assassini* in sì gran schiera».

31. Cfr. TLIO s.v. *forca*, § 1.5, che registra il sintagma *figliuolo delle forche* nel significato di 'ladro, mascalzone'; e GDLI s.v. *forca*, § 4, che registra l'uso del solo *forca* col valore di 'persona degna di impiccagione; persona disonesta e malvagia', con ess. a partire dal poema ariostesco.

32. Cfr. TLIO s.v. *castrone*, § 2; GDLI s.v. *castronaio* (che riporta questo stesso es. ariostesco), e s.v. *castrone*, § 2, con ess. a partire da Sacchetti.

33. Cfr. GDLI s.v. *deserto*¹, § 4, che registra l'uso, anche sostantivato, dell'aggettivo nel significato di 'meschino, misero, infelice' e in quello, più connotato negativamente, di 'dissoluto, turpe'.

34. Anche nella variante diminutiva *giottoncello*, per es. in «li figlioli di Pelegriano dal Silico altrettanti, e qualche altro *giottoncello* che li séguita da Barga e da Somocologna» 101, 12. Cfr. TLIO s.v.

Quando io non havessi dubitato di errare, havrei havuto il modo di pigliare e di tagliare a pezzi tutti questi *ribaldi* e la sua compagnia. (76, 6)³⁵

La ostinatione di volere un potestade particolare depende da dui o tre *villani* che governan quel commune. (34, 12)³⁶

A vivacizzare il tono delle missive ariostesche concorrono però soprattutto le numerose locuzioni e perifrasi dell'uso vivo e familiare, a cui il commissario estense sembra ricorrere specialmente nei momenti di maggiore frustrazione ed esasperazione, insieme alle diverse espressioni proverbiali, di tono sentenzioso, di cui Ariosto si serve forse con l'intento di dare maggiore forza (e colore) alle proprie richieste. Ne elenchiamo una selezione:

CALABRONI, ATTIZZARE I - loc. v. 'creare scompiglio, suscitare le ire di qualcuno': «le lettere ch'ogni di mi vengono da vostra ex.tia sempre mi tolgono ogni ardire, e mai non sento altro se non che io vada destramente, e che io non *attizzi li galavroni*» 97, 8.

Cfr. GDLI s.v. *calabrone*, § 3, che registra la loc. di valore affine *stuzzicare i calabroni* 'suscitare contrasti, fastidi pericolosi senza necessità', con un solo es. da B. Davanzati.

CATTIVI, È PIÙ FACILE CHE I - CORROMPANO I BUONI, CHE I BUONI RIDUCANO I CATTIVI AL BEN FARE loc. prov.: «Quando sia novitio ne l'arte, e mai più non habbi facto simile errore, e sia stato seducto dal compagno (si come è *più facile che li cattivi corrompeno li buoni, che li buoni reducano li cattivi al ben fare*), io ancora insieme con questi altri lo rachomando a V.S.» 49, 2.

La formula proverbiale, non registrata dalla lessicografia, è qui usata per convincere le autorità a mostrarsi magnanime verso un imputato sorpreso per la prima volta a delinquere.

COGLIONI, TIRARE I - loc. v. 'dare noia, fastidio': «e fra l'altre a un capellano d'un prete *hanno tirato tanto li coglioni* che gli hanno fatto pagare otto ducati» 156, 5.

Cfr. GDLI s.v. *coglione*, § 4, che riporta questo stesso es. ariostesco, insieme ad attestazioni successive della locuzione.

CROCI, FARE MILLE - loc. v. 'pregare, supplicare': «Per un'altra mia havrete veduto esso viene malissimo volentieri, e dice che questa è la sua ruina, e mi prega e mi *fa mille croci* ch'io faccia opera che non venga» 46, 5.

Cfr. TLIO s.v. *croce*, § 1.2.1, che registra la loc. *fare croce (con le, delle braccia)* per 'incrociare le braccia in segno di resa'; e GDLI s.v. *croce*, § 38, per la loc. di valore affine *fare croce, la croce di qualcosa a qualcuno* 'supplicare, scongiurare', con ess. da Guido da Pisa e dai *Suppositi* di Ariosto.

ghiotto, § 2 e *ghiottoncello*, § 1; e GDLI s.v. *ghiotto*, § 4. Cfr. inoltre Zampese (2022: 34), che vi riconosce una suggestione pulciana, suggerita anche dal soprannome del malvivente, Margutte, noto personaggio del *Morgante*.

35. Cfr. TLIO § 2; GDLI § 5; con ess. già duecenteschi dell'agg. usato, anche in forma sostantivata, con connotazione fortemente dispregiativa.

36. Cfr. TLIO § 2; GDLI § 5; con uso sostantivato documentato a partire da Guittone.

FIGLIOLO, NON FARE DE L'UNO - E DE L'ALTRO FIGLIASTRO loc. prov. 'non mettere qc. in condizioni sfavorevoli rispetto a un altro che dovrebbe avere gli stessi diritti del primo': «Ben la suplico che *non faccia*, come si dice, *de l'un figliolo e de l'altro figliastro*, che dovendo havere lui li dui bolognini per lira, anch'io li habbia» 55, 6.

Cfr. TLIO s.v. *figliastro*, § 3, che registra la presenza dell'espressione in un *Contrasto* anonimo trecentesco.

LICENZA, CON LA - ALLA USANZA DELLE SUORE DA GENOVA loc. prov. '(abbandonare un incarico) con noncuranza e poca responsabilità': «il detto Capitano si era partito da l'ufficio *con la licentia alla usanza de le Sôr da Genua*, et ito un poco a spasso a casa sua in Lunigiana» 47, 5.

La formula, non attestata nella lessicografia, alluderebbe alla tendenziale facilità con la quale le monache genovesi sceglievano di abbandonare la vita claustrale (cfr. Stella 1965, n. 7).

MALE, IRE DI - IN PEGGIO loc. v. 'peggiore': «Né ci vedo rimedio, ma che più presto le cose habbino a *ire di male in peggio*, se V.S. non mi soccorreno spetialmente in questo» 62, 3; 64, 11.

Cfr. TLIO s.v. *andare*¹, § 10.2.8; GDLI s.v. *andare*, § 36, che per la loc. *andare di male in peggio* riporta ess., tra gli altri, da Francesco da Barberino, dal *Decameron* e da Bandello.

NERO, MOSTRARE IL - PER IL BIANCO loc. v. 'dare a intendere una cosa per un'altra, ingannare': «Io ho voluto questa excusa sua scrivere a vostra ex.tia, acciò che quella intenda la cosa e cognosca il vero da la bugia, e questi protectori de' ribaldi *non li mostrino il nero pel bianco*» 72, 8.

Cfr. TLIO s.v. *bianco*, § 12.2; GDLI s.v. *bianco*², § 20; che registrano le loc. *fare del bianco nero* (*e del nero bianco*) e *mostrare il bianco per il nero*, con ess. già duecenteschi.

PARTITA, FARE LA - DI QC. loc. v. 'fare il gioco di qualcuno.': «Queste cose son ben vere, ma non credo già che Pierino le facessi a male effetto; pur li suoi nimici le interpretano del modo che esso *fa la lor partita*, sì che l'una parte e l'altra ha che dire» 160, 14.

Cfr. GDLI s.v. *partita*¹, § 31, che registra diverse loc. formate con il sostantivo, tra cui quella semanticamente affine *essere, mettersi della partita* 'essere complici'.

PATTI, LI - ROMPONO LE LEGGI loc. prov. 'un accordo tra le parti consente di non rispettare una legge o un contratto vincolante': «quando sia vero che Bartolomeo dicesse loro che non havendo denari, cioè la paga intiera a Castelflorentino, se ne potessono tornare indrieto, che *li patti rompono le leggi*, che 'l soldo ha da cominciare dal dì che furon levati da casa, et hebbon la prima prestanza» 37, 8.

Cfr. GDLI s.v. *patto*, § 15, che segnala la registrazione della loc. prov. da parte del TB (s.v. *patto*, § 12), che non ne illustra il significato, ma ne chiarisce l'uso col fine di giustificare il mancato rispetto di una legge o di un contratto firmato: «si dice a chi adduce una legge contro una cosa pattuita».

PECCATO, CHI HA FATTO IL - FACCIA LA PENITENZA loc. prov. 'chi ha sbagliato paghi': «Io, che pur havevo animo che *chi ha fatto il peccato ne facesse la penitentia*, ho tenuto modo che questo Moro mi è venuto a parlare, e l'ho preso e l'ho in prigione» 72, 4.

La sentenza è qui impiegata per giustificare la scelta di perseguire ugualmente (e catturare) il Moro, nonostante la remissione della multa concessa al comune di Cicerana, colpevole di aver dato ricetto ad alcuni malviventi suoi complici. Cfr. GDLI s.v. *penitenza*, § 13, che ne registra la presenza nella raccolta dei *Proverbi toscani*.

VENTO, MENARE A - loc. v. 'ingannare': «essi, dubitando di non *essere menati a vento*, gli protestarono che, non havendo quivi li lor denari, se ne voleano poter ritornar» 43, 2.

Cfr. GDLI s.v. *vento*, § 24, che per il significato 'ingannare' registra però solo la loc. *pascere qualcuno di vento*, con ess. da Nardi e A. Albertazzi.

Ampiamente sfruttato è anche l'elemento figurale, declinato nella forma della similitudine o della metafora espressiva, col fine di conferire maggiore vivezza di rappresentazione ai resoconti stilati per conto del duca, e insieme rimarcare l'urgenza di interventi più diretti e concreti per contrastare il dilagare del crimine e della violenza in Garfagnana: a tale scopo, particolarmente diffuso risulta il ricorso a immagini tradizionali come quella del *fuoco*, che allude all'eventualità di uno scoppio improvviso e incontrollato di disordini nella provincia,³⁷ come per es. in:

exhorto V.M. che facci ugni possibile opera di pacificare cotesti suoi di Galicano, acciò che noi ancora, che saremmo vicini a tal *fuoco*, quando sequissi, possiamo, extinguendosi, vivere più sicuri. (78, 4)

dubito, chi non l'extingue presto, che s'accenda un *foco* in Grafagnana non minor di quel che è stato in Frignano. (109, 6)

Ricorrenti sono anche i riferimenti a immagini quali quelle del *morbo* e della *peste*, che assimilano la società garfagnina a un corpo malato, che è necessario sanare prima che i suoi mali si propaghino nel resto del territorio, *purgandolo*, come invita a fare Ariosto con un'altra metafora, *dalle molte male erbe*:

esso Bastiano et Evangelista, che sono partesani e consiglieri di Pierino, son quelli che aiutano e consigliano questi banditi; e chi li levassi di questa terra insieme al loro capo Pierino, la risanerebbe, come chi ne levassi tutto il *morbo*. (41, 5)³⁸

E quando qualche respecto ritenesse quelle da far questo effecto, almeno comandino che siano cacciato [sic], e non patischino che tal *peste* infecti il suo paese. (176, 6)³⁹

37. Cfr. TLIO § 4.2, che riporta ess. dell'uso figurato del termine nel significato di 'causa o principio di rivolta o sovvertimento dell'ordine costituito' a partire da Bono Giamboni; e GDLI § 26, con ess. coevi, tra gli altri, da Pulci, Machiavelli e dai poemi di Ariosto e Tasso.

38. Cfr. GDLI § 9, che registra l'uso della voce nel significato figurato di 'turbamento grave e profondo nelle strutture politiche, sociali ed economiche di uno Stato, di una società, ecc.', con ess. a partire dalle opere storiche di Campiglia e Mascardi.

39. Cfr. GDLI § 5, che per l'uso figurato della voce registra ess. coevi da Savonarola, Guicciardini e Gelli.

Dicole bene che ha una bella occasione di *purgare* questo paese *di molte male herbe*, ché credo che ancho quel Battistino Magnano, che appresso a Bernardello è il maggior assassino che havesse questo paese, si trovi al soldo di vostra ex.tia, e se non v'è al presente è stato male a lasciarlo partire. (126, 7)⁴⁰

Ricco e diversificato è pure il «bestiario metaforico»⁴¹ che accompagna gli appelli e le proteste accorate del commissario: per es., nel denunciare il comportamento del capitano della Ragione, che lo avrebbe scavalcato nell'esercizio delle sue funzioni, Ariosto rivendica di non tollerare di essere *uccellato*⁴² o di *apparire una bestia* agli occhi del mondo:

havevo scritto a m. Bonav.ra, perché la facesse intendere a vostra ex.tia, e che quella mi chiarisce se le pareva che io m'interponessi in alcuna controversia; non le parendo, mi bastava d'haver nuova scusa, ché non per mio guadagno o per lasciarmi *uccellare* dal capitano, ma per volontà di vostra ex.tia, io mi pigliavo simili fatiche. (135, 4)

Vostra ex.tia può ben vedere quanta vergogna me n'habbia da seguire, maxime che 'l capitano farà questa cosa in <...> a tutto il mondo che *m'habbia fatto parere una bestia*. (135, 6)

Male bestie sono definiti anche i banditi locali, che hanno trovato rifugio nei paesi della provincia; qui hanno fatto il loro *nido* grazie alla connivenza di alcuni garfagnini, divenuti sempre più caparbi a causa dell'eccessiva indulgenza ducale, e per i quali l'autore ricorre all'espressiva formazione verbale *inasinare*:

tuttavolta è morto, e sta ben morto, perché era una *mala bestia*, e teneva in grandissima paura tutto Soraggio, e stuprava donne, e dava ferite e bastonate, et ogni dì n'havevo richiami. (156, 19)⁴³

Domenico di Amorotto m'ha fatto per sue lettere intendere che ogni volta che costoro si riducono o a Dallo o a Pontecchio, dove è *il lor nido*, io lo avisi e gli dia termine dui o tre dì, che verrà con trecento compagni lor. (76, 6)⁴⁴

Le troppe gratie che vostra ex.tia fa a questi homini de la Vicaria di Camporeggiano li *inasinisce*, ché più honesto vocabolo non so loro attribuire, e nessuna cosa son per far mai se non per forza. (39, 1)⁴⁵

40. Cfr. GDLI s.v. *erba*, § 10, che per il sintagma *mala, cattiva erba* riporta, oltre a questo stesso es. ariostesco, attestazioni da Francesco da Barberino, Sacchetti, Savonarola e Firenzuola.

41. Sangirardi 2006: 69.

42. Cfr. TLIO § 5; GDLI s.v. *uccellare*¹, § 6, che per l'uso fig. del verbo nel significato di 'schernire, deridere con crudeltà' riportano attestazioni già trecentesche, da Boccaccio, Pucci e Sacchetti.

43. Cfr. TLIO § 1.5, con ess. già duecenteschi dell'uso fig. del termine; e GDLI § 13 per il sintagma *brutta/mala bestia*, con ess. a partire da Aretino.

44. Cfr. TLIO § 1.4.2; e GDLI § 9 per il significato di 'luogo che costituisce il covo, il rifugio, il ricetto abituale di persone che vivono fuori dalla legge', con ess. coevi da Sanudo, Machiavelli e Guicciardini.

45. L'uso del verbo è segnalato anche da Zampese (2022: 32, n. 68), che ne rileva il riuso nella *Satira VII*. Cfr. GDLI § 2, che per l'uso transitivo del verbo, marcato come raro, riporta solo l'es. ariostesco delle *Satire* e un es. dal poema eroicomico *L'Asino* di Carlo de' Dottori.

In una nota missiva inviata al duca Alfonso, la sua condizione è invece accostata a quella di un *leone* tramutatosi in *coniglio*,⁴⁶ come conseguenza dell'insufficienza dei mezzi messi a sua disposizione, e delle discordanti direttive ducali, che tendono a minare la sua autorità:

Queste lettere, et altre simili a queste, mi tolgono l'ardire, e mi fanno havere quel tanto rispetto e quel che mi fa essere tenuto troppo timido, che vostra ex.tia in me riprende per sua lettera: ché da un lato haver poca forza e poco braccio all'ufficio, et essere capo de subditi che non sono (cioè questi altri a chi non s'appertiene) per seguirarmi in alcuna impresa dove si maneggi arme; e da l'altra parte essere tuttavia admonito e fatto pauroso da le lettere di vostra ex.tia, e sempre dettomi ch'io sopporti e ch'io proceda con prudentia e dexterità, son sforzato che *s'io fossi un leone io diventassi un coniglio*. (97, 9)

Infine, insistito appare anche l'uso di coppie e serie nominali e verbali, che vengono sfruttate non solamente a fini di maggiore chiarezza espositiva, ma anche con intenti retorico-persuasivi, di rafforzamento di un'argomentazione:⁴⁷ Ariosto se ne serve infatti spessissimo non solo nelle forme convenzionali della *captatio benevolentiae*, affidata per lo più a formule cristallizzate poste in apertura o chiusura di lettera,⁴⁸ ma anche per convincere l'interlocutore delle qualità della persona raccomandata, o dell'opportunità di concederle la grazia, come per es. in

Suplico vostra ex.tia habbia raccomandato il capitano, perché è *da bene e dotto e buono e fidele servitore di quella*. (39, 2)

Pregheo V.S. che, PRIMA PER *la iustitia* e POI PER *misericordia* di questo povero homo, il quale è da bene e merita essere aiutato, et APPRESSO PER *mio amore*, si degnino prestarli ogni favore et aiuto conveniente. (61, 2)⁴⁹

Questo atto, ancora che sia violentia, ché non è licito ad alcuno farsi da sé ragione, puro merita, intercedendo persona quale io mi reputo di essere appresso V.S. per *la affectione e lo amore* ch'io li porto, *so e posso, e prego e supplico* V.S. (67, 3)

46. Per l'uso fig. di *coniglio* 'persona vile e paurosa', cfr. TLIO § 2 e GDLI § 3, che registra ess. a partire da Villani, inclusa questa stessa attestazione ariostesca dalle lettere garfagnine.

47. Il frequente ricorso a dittologie, *tricola* e catene lessicali a fini argomentativi è rilevato anche da Felici (2017: 94-99), che ne commenta la presenza nel suo *corpus* di documenti cancellereschi.

48. Per es.: «et in questo mi governerò secondo *il consiglio e buon parere* di V.S., et in qualunque altra mia occurrentia» 30, 3; «Ringratio V.S. *delle benigne offerte e buona dispositione* verso il mio Illu.mo S.or Duca, e *dello aviso* dato a me; e del tutto *per mio debito e per consolatione* di Sua Ex.tia ho scripto a pieno» 36, 1; ecc.

49. Lo stesso modulo sintattico, che scandisce la serie lessicale con l'iterazione anaforica della preposizione *per*, preceduta da un avverbio temporale, viene riproposto in forma quasi identica in un'altra lettera, che rinnova la raccomandazione in favore del medesimo suddito: «Pregheo V.S. che, PRIMA PER *la iustitia* e POI PER *misericordia* di questo povero homo, il quale è da bene e merita di essere aiutato, et APPRESSO PER *mio amore*, si degnino di volerli far fare il debito suo conveniente, se non in tutto, o in parte» 63, 2.

La stessa figura può poi essere sfruttata anche con l'intento opposto, di deprecare i comportamenti di un malvivente o di un imputato, per sollecitare il tempestivo intervento del duca o delle altre autorità:

Gli è pur vero che poi da molt'altri mi è fatto intendere che costui è tutto il contrario di quello che da quelli altri mi fu dipinto, anzi che esso è *consigliere, impulsore, capo e guida di tutti li mali* che Donatello da Sommacologna fa in questa Grafagnana. (106, 6)

quella terra è giunta a tanta tirannide et a tanta paura di questi ribaldi, maximamente di quel fratello del Moro detto Giuglianetto, che *li batte, ferisce, ruba, sforza e minaccia*, ch'al fin sarà lor forza di abandonar le lor case et andarsene dispersi pel mondo. (92, 3)

Io ho replicato al capitano che se per questo capo pur non lo può condannare, perché non lo condanna per havere *mangiato e bevuto con loro, parlato, conversato e menatoli seco in Lombardia et altrove*, ché per ciascun di questi capi, secondo la mia grida, debbe essere condannato. (92, 5)

In altri casi ancora, la presenza dell'enumerazione contribuisce a enfatizzare i toni desolati con i quali il commissario denuncia l'instabilità e la gestione difficoltosa del governo della provincia, afflitta da aggressioni e violenze continue a danno dei suoi abitanti, e complicata dallo scarso margine di manovra che gli viene concesso dal potere ducale:

pur la certifico che *NÉ al bosco, NÉ dentro alle terre, NÉ sarrato in le case* nessuno in questo paese è sicuro da li homicidi et assassini. (84, 5)⁵⁰

Hoggi ho hauto la ratificatione authentica dallo Illu.mo et Ex.mo S.or mio circa a quanto il M.co commiss.o di V.S. et io rimanemmo d'accordio per provvedere alle *violentie, assassina-menti et homicidij et altri delicti* che sono facti in questa Garfagnana. (95, 1)

né mai ho veduto effetto per il quale questi ribaldi si ritraggano da le lor mal opere, che sempre in buona quantità *armata manu*, HOR in compagnia de li nostri banditi, HORA da per sé, non sieno in questo paese, HORA assassinando, HORA mettendo taglie, e sempre, HOR in questa villa, HOR in quell'altra, volendo vivere a discretione. (105, 1)

3. Conclusioni

Alla luce di quanto esposto, è forse possibile tracciare un bilancio conclusivo sul lessico delle lettere garfagnine, che tenti anche di chiarire il rapporto tra le diverse componenti, in particolare tra tecnicismi di uso comune nelle coeve scritture epistolari di ambito burocratico-cancelleresco, e voci e locuzioni di carattere invece più familiare ed espressivo. Trattandosi di missive ufficiali, redatte da Ariosto in qualità di commissario estense, non stupisce la larghissima presenza in esse del

50. Si noti come la figura di enumerazione lessicale venga evidenziata dall'anafora della congiunzione *né*.

coevo vocabolario tecnico cancelleresco, che spazia tra voci proprie dell'uso burocratico-amministrativo, lessico politico-diplomatico, tecnicismi di area giuridica e anche terminologia militare. Nelle comunicazioni epistolari inviate dalla Garfagnana si può quindi riscontrare la generale adozione del registro cancelleresco e diplomatico, da cui, come si è visto, vengono ampiamente riprese formule e modi stilistici; nonostante ciò, la scrittura ariostesca non risulta mai completamente riducibile a tale codice, ma viene anzi spesso risolta in forme personali, e piegata alle specifiche esigenze espressive dell'autore.⁵¹ «Pur chiuso nella stessa armatura di funzionario»,⁵² Ariosto tende infatti a far emergere la sua voce personale anche nella scrittura, pratica e informativa, dei «fogli e spacci» inviati dalla Garfagnana,⁵³ attraverso l'ampio ricorso a voci espressive, locuzioni fraseologiche e proverbiali, immagini metaforiche, insieme a figure di enumerazione lessicale e altre strategie retorico-stilistiche. Sebbene lo sfruttamento della componente lessicale di matrice espressiva non sia del tutto estraneo neppure alle scritture cancelleresche del tempo, nelle lettere di Ariosto esso tuttavia si distingue per una maggiore ampiezza e varietà di declinazione: ciò consente di collocare la sua scrittura epistolare «a un gradino stilistico più elevato»⁵⁴ di gran parte della comunicazione burocratica e istituzionale della cancelleria estense, e con una caratterizzazione indubbiamente più personale della pagina.

Bibliografia

1. EDIZIONI DELLE LETTERE DI ARIOSTO

- Cappelli, Antonio (a cura di) (1887), Ludovico Ariosto, *Lettere*, con prefazione storico-critica, documenti e note, Milano, Hoepli.
- Gatto, Vittorio (a cura di) (2009), Ludovico Ariosto, *Lettere dalla Garfagnana*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Segre, Cesare (a cura di) (1954), Ludovico Ariosto, *Opere minori*, Napoli-Milano, Ricciardi.
- Stella, Angelo (a cura di) (1965), Ludovico Ariosto, *Lettere*, Milano, Mondadori [ora in Id., *Tutte le opere*, vol. III, Milano, Mondadori, 1984: 109-731].

2. STUDI E ALTRI STRUMENTI

- Angelini, Pietro Paolo (2016), *Ludovico Ariosto Commissario Generale Estense in Garfagnana*, Lucca, Pacini Fazzi.

51. Cfr. in proposito i rilievi di Binni 1978: 24.

52. Sangirardi 2006: 68.

53. Come vengono riduttivamente definite le lettere garfagnine nella *Satira* IV.

54. Queste le parole usate da Mengaldo (1960: 463) per descrivere la lingua epistolare del Calmeta, che, pur dettata da esigenze pratiche e concrete, tende comunque a differenziarsi dall'«anonima comunicazione telegrafica» delle cancellerie del tempo. Diverso il caso di Boiardo, indagato da Id. 1963 e Doglio 1969: 245-264, che nella pratica quotidiana della scrittura epistolare sembra invece calarsi maggiormente nella parte del funzionario, rinunciando a una caratterizzazione più personale delle sue missive.

- Biffi, Marco (2011), *Militare, linguaggio*, in *Enciclopedia dell'italiano*, vol. 2, a cura di Raffaele Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana: 888-891.
- Binni, Walter (1978), *Le Lettere e le Satire di L. Ariosto nello sviluppo e nella crisi del Rinascimento*, in Id., *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma, Bulzoni: 11-60.
- Id. (1996), *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, Scandicci, La Nuova Italia.
- Bonifazi, Neuro (1975), *Le lettere ariostesche*, in Id., *Le lettere infedeli*, Roma, Officina Edizioni: 1-96.
- Braida, Lodovica (2009), *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma, Laterza.
- Breschi, Giancarlo (1986), *La lingua volgare della cancelleria di Federico*, in *Federico da Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, vol. III, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chittolini, Piero Floriani, Roma, Bulzoni: 175-217.
- Cabani, Maria Cristina (2016), *Ariosto in Garfagnana. «Qui vanno gli assassini in sì gran schiera»*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Carminati, Clizia (a cura di) (2019), *Testimoni dell'ingegno. Reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*, Sarnico, Edizioni di Archilet.
- Castellani, Arrigo (1983), *Termini militare d'epoca rinascimentale: l'artiglieria*, «Studi linguistici italiani», IX: 31-55, 117-178.
- Crifò, Francesco (2016), *I «Diarii» di Marin Sanudo (1496-1533). Sondaggi filologici e linguistici*, Berlino-Boston, De Gruyter.
- Croce, Benedetto (1920), *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza.
- De Caprio, Chiara (2016), *Comunicare col re. Linguaggi politici fra prassi e ideologia nel regno di Napoli di età aragonese. Il caso dell'universitas di Capua*, in *L'italiano della politica e la politica per l'italiano. Atti dell'XI Convegno ASLI (Napoli, 20-22 novembre 2014)*, a cura di Rita Librandi, Rosa Piro, Firenze, Cesati: 595-607.
- Doglio, Maria Luisa (1969), *Lettere del Boiardo e epistolari del Quattrocento*, «Lettere italiane», XXI, 3: 245-264.
- Fatini, Giuseppe (1915), *L'Ariosto prosatore*, «Giornale storico della letteratura italiana» LXV: 304-346.
- Felici, Andrea (2017), «*Honore, utile et stato*». «*Lessico di rappresentanza*» nelle lettere della cancelleria fiorentina all'epoca della pace di Lodi, «Studi di lessicografia italiana» XXXIV: 83-130.
- Id. (2018), «*Parole apte et convenienti*». *La lingua della diplomazia fiorentina di metà Quattrocento*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Francesconi, Giampaolo (2012), «*Ch'ogni dì scriva ed empia fogli e spacci*». *Ludovico Ariosto in Garfagnana: il governo e la scrittura*, in *Le scritture della storia. Pagine offerte dalla Scuola nazionale di studi medievali a Massimo Miglio*, a cura di Fulvio Delle Donne e Giovanni Pesiri, Roma, Istituto storico italiano per il medioevo: 233-272.
- Frosini, Giovanna (1990), *Glossario*, in Matteo Franco, *Lettere*, a cura di Giovanna Frosini, Firenze, Accademia della Crusca: 237-268.

- Ead. (2021), *La lingua di Machiavelli*, Bologna, il Mulino.
- Gatto, Vittorio (2016), *Le lettere dalla Garfagnana di Ludovico Ariosto*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di Laura Fortini, Giuseppe IZZI, Concetta Ranieri, Roma, Edizioni di storia e letteratura: 119-126.
- GDLI: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002; *Supplemento*, diretto da Edoardo Sanguineti, *ibid.* 2004; 2009; *Indice degli autori citati*, a cura di Giovanni Ronco, *ibid.* 2004.
- Ghiroldi, Stefano (2019), *Lettere dalla frontiera (1522-1525): l'attività ufficiale di messer Ludovico Ariosto in Garfagnana attraverso l'epistolario*, in Carminati 2019: 33-96.
- Gualdo, Riccardo; Telve, Stefano (2011), *Linguaggi specialistici dell'italiano*, Roma, Carocci.
- Lazzarini, Isabella (2007), «*Cives vel subditi*»: modelli principeschi e linguaggio dei sudditi nei carteggi interni (Mantova, xv secolo), in *Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento*. Atti del convegno Pisa, 9-11 novembre 2006, a cura di Andrea Gamberini e Giuseppe Petralia, Roma, Viella: 89-112.
- Lubello, Sergio (2021), *L'italiano del diritto*, Roma, Carocci.
- Marini, Paolo (2018), *L'inferno in Garfagnana. Per una lettura della satira IV di Ludovico Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV: 1-22.
- Matarrese, Tina (1988), *Sulla lingua volgare della diplomazia estense. Un Memoriale ad Alfonso d'Aragona*, «Schifanoia», V: 51-77.
- Ead. (1990), *Il volgare a Ferrara tra corte e cancelleria*, «Rivista di letteratura italiana», VII: 515-560.
- Matt, Luigi (2005), *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Roma, Bonacci.
- Id. (2014), *Epistolografia letteraria*, in *Storia dell'italiano scritto. II. Prosa letteraria*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci: 255-282.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1960), *Appunti su Vincenzo Calmeta e la teoria cortigiana*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXIV: 446-469.
- Id. (1962), *Glossario*, in Matteo Maria Boiardo, *Opere volgari. Amorum libri. Pastorale. Lettere*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bari, Laterza: 493-512.
- Id. (1963), *La lingua del Boiardo lirico*, Olschki, Firenze.
- Montuori, Francesco (2017), *I carteggi diplomatici nel Quattrocento: riflessioni per la storia della lingua*, «Filologia e critica», XLII: 177-204.
- Prada, Massimo (2000), *La lingua dell'epistolario volgare di Pietro Bembo. I. Grafia e ortografia. Note di fonetica e morfosintassi*, Genova, Name.
- Procaccioli, Paolo (a cura di) (2019), *L'epistolografia di antico regime*. Convegno internazionale di studi, Viterbo, 15-16-17 febbraio 2018, Sarnico, Edizioni di Archilet.
- Sangirardi, Giuseppe (2006), *Le Lettere: il cancelliere e la Storia*, in Id., *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier: 67-76.

- Scalia, Gianni (1977), *Lettere da lontano di Ludovico Ariosto*, in Ludovico Ariosto, *Lettere dalla Garfagnana*, a cura di Gianni Scalia, Bologna, Cappelli: 7-27.
- Senatore, Francesco (1998), «*Uno mundo de carta*». *Forme e strutture della diplomazia sforzesca*, Napoli, Liguori.
- Id. (2009), *Ai confini del «mundo de carta». Origine e diffusione della lettera cancelleresca italiana (XIII-XVI secolo)*, «Reti Medievali Rivista», x: 239-291.
- Simone, Alberto (1967), *Le lettere di Ludovico Ariosto*, «Giornale italiano di filologia», xx: 299-302.
- Stella, Angelo (1963), *Per una nuova edizione delle Lettere di L. Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXL: 566-601.
- Id. (1976), *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli: 49-64.
- TB: Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1861-1879, 4 voll. in 8 tomi; disponibile anche in edizione anastatica in CD-Rom (*il Tommaseo*, Zanichelli 2004) e digitalizzato, in rete, all'indirizzo: www.tommaseobellini.it.
- Telve, Stefano (2000), *Testualità e sintassi del discorso trascritto nelle Consulte e pratiche fiorentine (1505)*, Roma, Bulzoni.
- Id. (2002), *La grammatica e il lessico delle Consulte e pratiche della Repubblica fiorentina 1495-1497*, «Studi di grammatica italiana», XXI: 19-35.
- Testa, Enrico (2014), *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi.
- TLIO: *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche [solo online: <http://www.oivi.cnr.it/Interroga-il-Corpus.html>].
- Vetrugno, Roberto (2010), *La lingua di Baldassar Castiglione epistografo*, Novara, Interlinea.
- Vitale, Maurizio (1953), *La lingua volgare della cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento*, Milano, Cisalpino.
- Id. (1983), *La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell'età di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*. Atti del convegno internazionale 28 febbraio-4 marzo 1983, vol. II, Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana: 353-386.
- Zampese, Cristina (2022), *Il vento di rovaio. Ariosto e gli incarichi estensi*, in *L'Orlando furioso. Incanto, follia e fortuna dell'Ariosto, poeta e commissario nella Garfagnana Estense*. Atti del convegno di studi, Castelnuovo di Garfagnana, 15 settembre 2016, Arcidosso, Effigi: 25-36.

ABSTRACT – The article investigates the lexicon employed by Ludovico Ariosto in the 157 letters sent from Garfagnana between 1522 and 1525 as commissary of the Este province. The letters, which have a non-literary status, are written by the poet-functionary with practical and informative purposes and are characterized by the adoption of the coeval chancery and diplomatic register, which can be measured primarily through the observation of lexical uses. The contribution thus proposes a reasoned review of a selection of words and expressions found in Garfagnana letters, distinguished into bureaucratic-administrative and political-diplomatic lexicon, juridical technicalities, military lexicon, Latin words and formulas. Finally, the study considers the weight of the expressive component, noting the presence of familiar and colloquial flavor voices and expressions, proverbial formulas, similes, expressive metaphors and lexical series.

KEYWORDS – Epistolography; Epistolary Language; Lexicography; Ludovico Ariosto; Garfagnana.

RIASSUNTO – L'articolo esamina il lessico impiegato da Ludovico Ariosto nelle 157 lettere inviate dalla Garfagnana tra il 1522 e il 1525 in qualità di commissario della provincia estense. Le missive, di natura non letteraria, sono redatte dal poeta-funzionario con finalità primariamente pratiche e informative e si caratterizzano per la tendenziale assunzione del coevo registro cancelleresco e diplomatico, misurabile soprattutto attraverso l'osservazione degli usi lessicali. Il contributo propone quindi una rassegna ragionata di una selezione di voci ed espressioni rinvenute nelle lettere garfagnine, distinte in lessico burocratico-amministrativo e politico-diplomatico, tecnicismi di area giuridica, lessico militare, tessere e formule latine. Infine, lo studio considera il peso della componente espressiva, rilevando la presenza di voci ed espressioni di sapore familiare e colloquiale, formule proverbiali, similitudini, metafore espressive e serie lessicali.

PAROLE CHIAVE – Epistolografia; lingua epistolare; lessicografia; Ludovico Ariosto; Garfagnana.

La nozione di *egotesto* e l'esempio degli scritti leonardiani

Lorenzo Tomasin, Battista Salvi

1. Premessa

Il concetto di *egotesto*, di cui si proporrà qui oltre (§ 2) una possibile definizione, è stato introdotto in vari lavori recenti e indagato nell'ambito dei testi delle origini romanze (Tomasin 2023) o nel campo della storia della lingua italiana (Tomasin in c.s.). Nella prima parte di questo articolo (§§ 2-5) si tornerà sui caratteri di questa categoria; nella seconda (§§ 6-9) si prenderà in considerazione il *corpus* di un autore per varie ragioni particolarmente significativo, Leonardo da Vinci.

A partire dalla classica bipartizione che scinde l'espressione linguistica nelle due polarità del parlato (forma primaria del linguaggio) e dello scritto (forma secondaria, di norma considerata un derivato o una trasposizione della prima, cioè del «mot parlé dont est l'image», con le parole di Saussure), varie linee di ricerca sviluppatesi nell'ultimo secolo hanno reso, come è noto, più complessa e articolata questa semplice opposizione.

Da un lato, scritto e parlato sono stati visti come elementi di un *continuum* descrivibile attraverso categorie quali quelle di Prossimità (*Nähe*) e Distanza (*Distanz*: il riferimento è al fortunato modello di Koch, Österreicher 2011, che pure complica l'opposizione scritto-parlato introducendo una distinzione tra mezzo – grafico o fonico-acustico – e concezione del messaggio). Da un altro, la rigida dualità scritto-parlato è stata resa più elastica non solo dall'introduzione di categorie sempre più fluide nello studio della cosiddetta *diamesia* (una nozione introdotta da Mioni 1983) ma anche dallo sviluppo di studi come quelli sul linguaggio dei segni (comunemente evocato, ormai, come terza polarità alternativa a quelle di scritto e parlato). Ancora, la ricerca sulla dimensione interiore del linguaggio, inizialmente esplorata soprattutto nell'ambito della psicologia, è stata integrata sempre più decisamente nella linguistica, che l'ha osservata da vari punti di vista: si pensi alla discussione sulla nozione di *testo interiore*, affiancata a quelle di *testo orale* e *testo scritto*, da Giorgio Raimondo Cardona;¹ o alle ricerche sul linguaggio interiore svolte in chiave

Questo lavoro è frutto nel suo complesso di una discussione condivisa svoltasi soprattutto durante un corso alla Scuola Normale Superiore di Pisa nell'autunno del 2022. Il primo e l'ultimo paragrafo si debbono a entrambi gli autori, i §§ 2-5 sono stati redatti da L.T., i §§ 6-9 da B.S. Desideriamo ringraziare Giovanni Lusi, Paola Manni, Nicola Morato e Margherita Quaglino per le discussioni preziose e stimolanti che hanno preceduto e seguito la stesura di queste pagine.

1. Ci riferiamo in particolare a Cardona (1986a), possibile inizio di un percorso di ricerca che il grande linguista romano non ebbe, purtroppo, il tempo di proseguire. Su qualche aspetto del rapporto tra lingua parlata, lingua scritta e discorso interiore, si rinvia a Tomasin (2021).



non solo psicologica, ma psicolinguistica;² o ancora agli studi condotti con tecniche di *neuroimaging* sulle tracce dell'attività di produzione linguistica non espressa vocalmente rilevabili nell'encefalo (il «suono del pensiero», secondo una formula suggestiva).³ Sono solo alcuni fra i numerosi esempi possibili: approcci molto diversi e variamente attendibili per gli scopi che ci proponiamo, ma che da un lato non consentono una indagine storica del fenomeno, e dall'altro lasciano in ombra la questione del rapporto tra il discorso interiore e la scrittura.

Vi sono, insomma, i presupposti per riguardare al testo scritto non solo come forma di comunicazione interpersonale culturalmente mediata (cioè come forma di comunicazione che trasferisce l'interazione parlata nella rappresentazione grafica), ma anche come riflesso del discorso interiore, cioè di una dimensione della produzione linguistica sostanzialmente svincolata dall'interazione. Una dimensione in cui *emittente* e *ricevente* classicamente intesi di fatto coincidono, realizzandosi – per ricorrere ai termini del modello di Koch, Österreicher (2011) sopra citato – la massima *Nähe*, ossia riducendosi la *Distanz* al valore di zero, non al valore di uno (un interlocutore esterno) che quello ed altri modelli paiono considerare come il minimo vitale per la produzione linguistica.

In quest'ottica, è ben possibile che alcune forme di scrittura possano descriversi non tanto come trasposizione – pur mediata, filtrata o puramente convenzionale – del parlato, bensì come riflessi del discorso interiore. Su siffatti testi, l'assenza di un destinatario esterno avrà evidentemente varie conseguenze, sia sul piano delle forme, sia su quello delle funzioni.

2. Definizione

Col termine *egotesti* indichiamo dunque i testi prodotti da scriventi che si considerino come le uniche persone destinate a leggerli. Testi, insomma, redatti badando solo alla comprensione da parte di chi li scrive, riportando su un supporto di scrittura ciò che è stato verbalizzato nel pensiero e non è funzionale ad alcuna forma di interazione o di comprensione da parte di altri. Non ostante la loro natura strettamente privata, gli egotesti mostrano nel tempo alcune costanti formali, ma anche qualche tratto di evoluzione legato a circostanze, funzioni e modalità della loro produzione.⁴

2. Si vedano per esempio le ricerche sull'endofasia promosse in anni recenti da Smadja (2020; 2021) in un'ottica psicolinguistica, peraltro piuttosto lontana nei metodi d'elicitazione e nelle forme dell'interpretazione da ciò che qui si propone.

3. Pensiamo a studi come quelli promossi da Magrassi *et al.* (2015), e in generale alla filiera di ricerche dedicate alla correlazione tra strutture del linguaggio e attività delle strutture fisiche ad esse preposte.

4. Il termine *egotesto*, come è stato spiegato altrove (Tomasin 2023: 104), è modellato sulla parola *egodocumenti* in uso nel campo degli studi di storia moderna (la sua coniazione è attribuita allo storico olandese Jaques Presser; cfr. Baggermann, Decker 2018), ma ha un significato ben diverso. Di «testi mentali» ha parlato il già citato Cardona (1986a: 3), e in particolare di «testi mentali che trovano anche una formulazione scritta ma volutamente limitata» a proposito di prodotti come «il diario, l'appunto, lo zibaldone, il taccuino».

La loro fruizione è normalmente effimera, e la loro conservazione di solito non prevista oltre un lasso di tempo relativamente breve, che ovviamente non va oltre il limite della vita di chi li ha redatti, e spesso si esaurisce molto prima.⁵ Si aggiunga che in molti casi è assai difficile individuare con sicurezza i caratteri di un egotesto e distinguere nettamente questo tipo da altri affini.⁶

Il riconoscimento di un egotesto, pur con le inevitabili difficoltà che si frappongono alla sua sicura agnizione, trarrà giovamento dall'applicazione di alcuni criteri di verifica formale che aiutino a distinguerlo da altri tipi, in quello che spesso si configura comunque come un *continuum* tipologico difficile da districare. Il concetto di privatezza della scrittura personale vi gioca, come vedremo (§ 7), un ruolo essenziale. Un'adeguata, se pur elastica classificazione soccorrerà a una migliore definizione dell'oggetto.⁷

3. Funzioni

Tra le funzioni che più spesso s'incontrano nei testi di cui diciamo, quelle che paiono più comuni sono almeno in parte condivise anche con altri tipi di produzione testuale, ma crucialmente combinate con le strutture di cui si dirà nel § successivo; esse si potrebbero classificare come segue:

- mnemonica, legata alla messa per iscritto di informazioni che non si riesce o si teme di non riuscire a tenere a mente, e per questo si appuntano al fine di conservarne il ricordo; è la situazione tipica di molti *pro memoria* (osser-

5. Come avverte Cardona (1990: 146) rendendo conto delle scritture effimere dei Tuareg, «nella considerazione della funzionalità della scrittura, quale che sia l'area culturale in questione, siamo portati per radicata abitudine ad esaminare solo le testimonianze che restano, e sulla base di quelle dare un giudizio. Ma nella considerazione complessiva si deve tener conto della parte che hanno quotidianamente atti scrittori di cui poi non rimane traccia».

6. Di «sfera semiprivata» ha giustamente parlato, a proposito di vari sottogeneri della scrittura semicolta, Fresu (2014: 205), ben consapevole del fatto che anche i testi più apparentemente trascurati e «privi di intenti pubblici, perciò dominati da una sostanziale spontaneità di forma e di contenuti (...) condividono con il genere cronistico la consapevolezza della permanenza nel tempo», e insomma la prefigurazione di un pubblico, sia pure familiare.

7. Quando chi scrive (Tomasin 2023) ne ha cercate tra le più antiche testimonianze scritte delle lingue romanze, si sono individuati alcuni esempi che ripensandoci non sembrano del tutto accettabili. È il caso del famoso graffito della catacomba di Commodilla a Roma (*Non dicere ille secreta a bboce*), a lungo considerato – sulla scorta d'una ingegnosa ipotesi di Sabatini (1966) – una specie di promemoria per i celebranti attivi in quel luogo di culto nel secolo IX, ma che è invece probabilmente – come ha ora proposto Calaresu (2022: 131-175) – una sorta di commento scritto da un pellegrino o da un visitatore e allusivo alla vicenda del santo raffigurato sull'affresco accanto al quale esso è tracciato. E anche per un altro caso ivi evocato, cioè la *Nodicia de kesos* castigliana del secolo X, più che di un appunto personale si tratterà probabilmente della bozza di un testo redatto da un notaio trascrivendo le informazioni ricevute da un interlocutore, il monaco citato nel testo (cfr. Morala Rodríguez 2008). Del resto, è noto che le scritture effimere in quell'epoca e in quell'ambiente si depositavano normalmente su supporti così deperibili (tavolette di cera) da comprometterne completamente la conservazione.

veremo di passata che tale è forse, *filogeneticamente*, anche una delle ragioni originarie della messa a punto di sistemi di scrittura);⁸

- regolativa, legata all'auto-prescrizione di pratiche o di azioni (una modalità che può incrociarsi o convivere con la precedente); è quanto accade nelle annotazioni in cui chi scrive si dà un ordine o formula un'istruzione rivolta a sé;⁹
- meditativa, legata alla messa per iscritto di un pensiero che si va articolando e di cui lo scrivente si forma una rappresentazione esteriore tangibile; di tale natura sono, almeno modernamente, testi organizzati spesso come schemi o analoghe rappresentazioni concettuali;¹⁰
- preparatoria, legata alla prova, all'abbozzo o alla simulazione di una situazione comunicativa (discorso o testo) che si prevede di dover – o di poter – *eseguire o espandere* in un momento successivo;¹¹
- diversiva, legata all'espressione scritta di contenuti verbali che non avrebbe senso comunicare (perché incomprensibili, o inopportuni o completamente slegati dal contesto) e perciò ci si limita a riversare in forma scritta su un supporto non destinato a circolare. Affine, per certi aspetti, alla funzione mnemonica, questa modalità rappresenta una sorta di sfogo estemporaneo del pensiero attraverso la scrittura, senza una precisa progettualità. Nel caso in cui si conservino, simili scritti sono di norma difficilmente classificabili proprio perché spesso poco comprensibili, talvolta persino agli stessi autori a distanza di tempo, a motivo della loro occasionalità.¹²

8. Sul legame tra sviluppo della scrittura e necessità di memorizzazione si rinvia ancora ad acute pagine di Cardona (1986b: 35-37; 1990: 150).

9. Non a caso, prodotti come gli avvisi, i promemoria, le agende sono stati classificati tipicamente fra i testi regolativi nel quadro di sistemazioni tipologiche del tipo di quelle proposte per le *Textsorten* da Mortara Garavelli (1988: 164-165).

10. Che l'atto stesso della scrittura renda possibili attività conoscitive impossibili – o decisamente più ardue – senza di essa è del resto, ancora, una nozione ben nota agli studi, per cui si può rimandare di nuovo a Cardona (1990: 22).

11. È naturalmente una delle modalità di scrittura più studiate dalla *Linguistique des brouillons* e da altre branche della cosiddetta *critique génétique*, i cui metodi sono già stati esportati al di fuori della testualità letteraria: basti osservare che i metodi di quella filiera di studi sono stati applicati persino allo studio dei testi prodotti in ambiente scolastico (Fabre-Cols 2004). Ma è ovvio che taglio e intenti della *genetica*, che fin dal suo nome si focalizza soprattutto sul *farsi* del testo e sulle dinamiche interne alla sua elaborazione, sono ben distinti (taglio e intenti) da quelli che potrebbero riguardare abbozzi e materiali preparatori considerati come riflessi di un'attività interiore di chi scrive, più che come *larve* di un testo destinato al perfezionamento e all'estroffessione verso interlocutori, o verso un pubblico. Sul fatto che le due modalità non siano sempre facilmente distinguibili si ritornerà oltre (§ 7), discorrendo d'esempi leonardiani.

12. Siamo nei pressi di quelli che Ferguson (1982) caratterizza come *Simplified registers*, offrendo una rassegna dei caratteri formali (lessico, sintassi, morfologia) di simili varietà, che comprendono anche il linguaggio degli appunti (*note-taking*) e sono quindi in buona parte applicabili anche al tipo di testi che si propone qui di classificare.

4. *Strutture*

Quanto alla struttura che i testi di cui diciamo possono assumere, in un ordine crescente di complessità essi possono mostrarsi nelle forme che qui proviamo ad elencare. Di tutti i tipi evocati come vedremo, si trovano esempi nel *corpus* leonardiano che considereremo oltre.

- α. Singoli sintagmi isolati. In questi casi, l'appunto o annotazione individua il tema, l'oggetto o la persona di cui chi scrive vuole conservare memoria o che intende fissare come *focus* della propria riflessione o dell'elaborazione di un testo più complesso. La forma che potremmo dire *nucleare* dell'appunto consiste nell'annotazione del solo centro concettuale di una nozione o di un ragionamento, che di solito tende ad essere identificato con una persona, una cosa, o un'entità astratta.¹³
- β. Lista di elementi. Il tipo della lista rappresenta, in alcune classificazioni tradizionali, la forma di testo più semplice ed elementare – oltre che uno dei prodotti più anticamente attestati nella storia della cultura scritta. La lista risponde in effetti a varie esigenze fondamentali, che vanno dalla memorizzazione degli elementi di un insieme alla fissazione di una sequenza o delle tappe di un processo, fino alla registrazione progressiva ed essenziale di una serie di eventi.¹⁴
- γ. Enunciati nominali. L'esigenza di esprimere contenuti più complessi e tra loro collegati dà luogo in questi casi a una formulazione tipicamente concisa ed essenziale come è l'enunciato nominale.¹⁵
- δ. Enunciati introdotti da formule che rinviano al concetto di memorizzazione quali «ricordo di...», «memoria di...», «ricordanza di...», «rimembranza di...» – queste ultime specializzate nel medioevo romanzo anche con la funzione di elementi introduttori di promemoria rivolti a terzi, o addirittura di note di conto, di quietanze o simili attestazioni (che naturalmente sono ben altra cosa dai testi di cui si dice qui).¹⁶

13. Si pensi, per le testimonianze più antiche di questo genere d'annotazioni (se pur già formalizzate in una consuetudine di scrittura), ai «semplici promemoria vergati dal notaio alto-medievale sul verso dei documenti e contenenti i termini essenziali del contratto, a volte in una scrittura tachigrafica non comprensibile ai non addetti» di cui parla Petrucci (1984: 82).

14. La lista è peraltro uno dei tipi testuali più spesso indicati come peculiari incubatori delle tradizioni scritte romanze in età (alto)medievale: basti qui il rinvio al classico Sabatini (1965) e a Koch (1990).

15. Per l'inquadramento teorico dello *stile nominale* e per una rassegna degli usi, resta fondamentale il contributo di Mortara Garavelli (1971). Sull'insistente uso di enunciati nominali nei quaderni di Elena Carandini Albertini, cfr. Baggio (2013: 525-532). Si tratta di un esempio *sui generis* di scrittura diaristica, in cui pure, secondo la stessa Baggio (ivi: 528) «l'appunto pro-memoria è (...) minoritario e poco significativo», contando piuttosto il modello della scrittura giornalistica coeva, cioè primonovecentesca.

16. Simili formule si sviluppano e sono largamente attestate in testi certamente non classificabili come *scritture personali*, perché istituzionalmente concepiti per la fissazione e la conservazione del

- ε. Frasi imperativi. La funzione regolativa di cui abbiamo detto sopra può favorire l'uso del modo verbale più tipicamente adibito al comando, che ovviamente nell'egotesto è rivolto allo scrivente medesimo.¹⁷
- ζ. Frasi infinitive (con verbo all'infinito libero). Di solito esso ha valore prescrittivo: è cioè equivalente all'imperativo di cui sopra, e consente di assolvere alla funzione regolativa che abbiamo suggerito come tipica di questo tipo di testo.¹⁸
- η. Frasi con verbo all'indicativo futuro. Anche in questo caso, il verbo ha comunque un valore deontico, ossia iussivo, e rappresenta di fatto una variante dei due tipi precedenti.¹⁹

ricordo nella tradizione familiare: «Ricordo che...», «ricordanza che...» è la più comune formula introduttiva delle registrazioni dei libri di famiglia del Medioevo italiano, e particolarmente di quelli fiorentini, per cui si veda l'esempio delle ricordanze dei Corsini edite da Petrucci (1965). Appare significativo che almeno occasionalmente la *ricordanza* contabile si presenti come promemoria esplicitamente rivolto a sé stesso da chi lo scrive, se pur nel quadro di una formalizzazione testuale largamente codificata e perfettamente *leggibile* anche da terzi: cfr. l'espressione «Richordanza a me, frate Rugieri f. Dono da San Friano», relativa alla dazione di una somma di denaro a due persone, che apre una delle poste tardoduecentesche del *Registro di Entrata e Uscita di Santa Maria di Cafaggio* (ed. da Casalini 1998: 295; il testo è presente nel corpus on-line dell'OVI). Più oltre si tornerà sulla peculiarità dei libri di conto medievali, la cui natura *privata* è perlopiù solo apparente.

17. Tra gli esempi più antichi a noi noti per questo genere d'appunto, il probabile promemoria «sula plaga da' le erbe» annotato da un pellicciaio trevigiano intorno alla metà del Trecento sul suo quaderno di conti (Panontin 2022: 28), già commentato in Tomasin (2023: 102).

18. L'uso dell'infinito con valore affine all'imperativo sembra limitato, nelle descrizioni correnti dell'italiano antico alle sole frasi iussive negative, in cui in effetti lo si ritrova anche nell'italiano di oggi: cfr. ad es. Salvi, Renzi (2010: 1207). La stessa grammatica (ivi: 1217) esprime dubbi sull'esistenza, nel fiorentino antico, di esempi sicuri di infinito indipendente con valore ottativo o augurativo, che potrebbe rappresentare un modello o un riflesso del tipico uso di costruzioni con l'infinito nelle frasi iussive più brachilogiche, come sono quelle di molti appunti personali. L'uso dell'infinito in proposizione indipendente con valore affine all'indicativo si ritrova del resto comunemente nell'italiano contemporaneo, tanto da essere censito anche dalle grammatiche di base (Trifone, Palermo 2007: 180). Di *infinito libero* o *infinito non subordinato* parla, con riferimento a costrutti tipici dell'italiano contemporaneo, Calaresu (2018), e la stessa formula è impiegata, con riferimento a usi stilisticamente rilevati della prosa novecentesca, da Bozzola (2014: 169-172). L'esempio più antico a noi noto per quest'uso dell'infinito è forse quello che si legge in un foglio d'appunti di mano di Francesco di Marco Datini, nel quale assieme ai nomi di varie persone (verosimilmente, clienti o fornitori da contattare) vi è quella che appare una auto-prescrizione formulata appunto con un infinito *libero*: «fornire spade» (Archivio di Stato di Prato, Datini, Carteggio specializzato / ricordanze, b. 1166, cod. 9302244). All'altro estremo della cronologia, tra gli esempi novecenteschi più illustri andranno annoverate certe annotazioni dei *Quaderni del carcere*, dove Gramsci si annota la necessità di procurarsi un *libretto* di Antonino Lovecchio (situazioni e formule sono molto simili a quelle usate da Leonardo, di cui si dirà poco oltre): «il libretto è un abbozzo, ricco di molti e non lievi difetti di forma. *Vedere di procurarselo*» (Gramsci 1975: 445, quaderno 4, § <28>, 60, corsivo mio).

19. Per gli usi del futuro iussivo in italiano antico, Salvi, Renzi (2010: 537, 1206), nonché Papi (2020: 142); nell'italiano contemporaneo il suo impiego, pur occasionalmente accolto nell'uso più comune (Trifone, Palermo 2007: 176), pare limitato ad alcuni testi regolativi (cfr. Mortara Garavelli 2001: 113, che parla di «futuro deontico detto dai grammatici *iussivo* (che rientra fra gli usi temporali “non deittici”)) e non se ne ritrovano facilmente esempi in testi riconducibili alla scrittura personale o al promemoria, all'appunto o simile.

- θ. Descrizioni compendiarie prive di elementi introduttori, nonché di elementi di contestualizzazione che sarebbero cruciali in un testo destinato alla lettura da parte di terzi.

La tassonomia di cui sopra è probabilmente incompleta e naturalmente passibile di deroghe ed eccezioni in ogni suo punto. Essa ambisce, nondimeno, a individuare una gamma di casi tipici, cioè di caratteri formali propri del genere di testo di cui andiamo dicendo.

5. *Esclusioni*

Dai testi riconducibili alla classificazione appena esposta vanno esclusi alcuni tipi che a prima vista si sarebbero potuti evocare perché contigui, anche proprio fisicamente, nel senso di conservati assieme agli appunti e alle annotazioni che abbiamo richiamato; simili esclusioni cautelative, d'altra parte, mostrano come quella degli egotesti sia una categoria piuttosto fluida e quasi compenetrata con altre che la circondano.

Relativamente raro nel Medioevo, tipico delle scritture manoscritte d'età moderna e progressivamente tramontato per ragioni tecniche, o meglio *tecnologiche*, nell'età contemporanea, è ad esempio il genere degli estratti di lettura, che pur accompagnandosi in molti zibaldoni a testi di natura più propriamente privata, hanno ovviamente una genesi e una natura distinta dai possibili riflessi scritti del discorso interiore, sebbene, come ha osservato Hamesse (1995: 111) riferendosi a raccolte di estratti e florilegi realizzati soprattutto a partire dall'età umanistica, «la maggior parte di queste raccolte ad uso privato ha conosciuto soltanto una diffusione limitata o addirittura, in certi casi, non è stata utilizzata da altri che dal loro autore». ²⁰ Ma la loro funzione originaria e costitutiva non pare riconducibile alla verbalizzazione del discorso interiore.

Un altro caso interessante è quello delle note di conto, che nella loro forma tipicamente medievale non sono certo descrivibili come *strettamente personali*: le annotazioni contabili nel medioevo non sono semplici promemoria ad uso di chi le compila, e anche per questo si attengono a costanti formali piuttosto codificate e rigide. Il libro di conti fungeva in effetti da attestazione valida in caso di contestazione o di composizione tra parti, ed era dunque un documento a tutti gli effetti; esso era, inoltre, normalmente condiviso da più persone e in molti casi prevedeva l'intervento almeno occasionale di più mani, o addirittura la sistematica redazione o consultazione da parte di gruppi di persone (ad esempio, i soci di una compagnia). ²¹ Tale

20. Come osserva la stessa Hamesse (1995: 111), «quando si tratta di appunti personali, gli scopi che hanno spinto il compilatore a realizzare il suo lavoro differiscono profondamente da quelli che motivavano, nella maggior parte dei casi, gli autori medievali. Alcune di queste opere somigliano più all'antologia che al florilegio propriamente detto».

21. Non a caso tale documentazione era redatta secondo regole formali non sempre compiutamente codificate, ma piuttosto rigide, secondo il principio ricordato da Petrucci (1965: LXIV) per cui «documento nel medioevo voleva dire soprattutto una scrittura redatta secondo determinate regole,

funzione sembra sfumare in epoca moderna, quando la natura di tali registrazioni muta progressivamente e si libera almeno in parte – e almeno per alcuni ambiti – dalla funzione che aveva negli ambienti mercantili medievali, evolvendo verso il tipo della lista delle spese, cioè dell'unico testo che, come osservava Eco (2022: 378) tra il serio e il faceto, si scrive realmente per sé:

C'è una sola cosa che si scrive solo per se stesso, ed è la lista della spesa. Serve a ricordarti che cosa devi comprare, e quando hai comperato puoi distruggerla perché non serve a nessun altro. Ogni altra cosa che scrivi, la scrivi per dire qualcosa a qualcuno.

Ancor più incerto, ma comunque lontano dai caratteri costitutivi dell'egotesto, è il tipo – pur assai variegato – del diario, che pur apparendo talvolta prodotto *in presa diretta* dallo (o dalla) scrivente e a lui (o a lei) solo rivolto, è in realtà generalmente condizionato da convenzioni formali e compositive delle quali chi scrive è più o meno consapevole, ma subisce inevitabilmente l'influsso. Il diario, in effetti, si scrive per sé ma presuppone quasi sempre la possibile o l'implicita lettura da parte di un pubblico, o almeno la rilettura a distanza di tempo da parte di un autore che tende a considerarsi come *altro da sé*.²² Non a caso, esso presenta spesso tratti formali chiaramente attinti al genere della comunicazione scritta per eccellenza, cioè la scrittura epistolare («Caro diario» è formula frequente nei *journaux intimes* di età moderna). D'altra parte, la scrittura diaristica e in generale quella memorialistica è così varia nelle sue espressioni che meriterebbe una classificazione *fine*, legata a cause e scopi della verbalizzazione scritta, nonché a forme e convenzioni proprie di questa folla di prodotti.²³

6. Il caso degli egotesti leonardiani

La produzione scritta di Leonardo da Vinci – oggetto di rinnovato interesse e di studi anche linguistici durante gli ultimi anni, soprattutto in preparazione o per effetto del centenario del 2019²⁴ – costituisce un importante banco di prova per

secondo, vorremmo dire, un rituale fisso: norme e rituale che servivano a garantire e confermare la verità delle notizie e degli atti contenuti nel testo». Per un'analitica descrizione tipologica dei registri di contabilità medievali italiani, che comprendevano varie tipologie legate alle molteplici esigenze dell'attività aziendale, cfr. Melis (1972: 49-74): anche quello che in Toscana veniva talora chiamato *Libro segreto* non era ovviamente tale nel senso della pertinenza esclusiva ad un unico scrivente, bensì riguardava «unicamente i rapporti del personale, socio e dipendente, con la compagnia», ed era dunque concepito per una consultazione interna alla compagnia stessa, ma non certo *privata* o strettamente *personale*.

22. Di «comunicazione innanzitutto con se stessi nel tempo» parla, a proposito del diario come *forma primaria della scrittura*, Folena (1985: 5).

23. Una recente esposizione ricapitolativa sui caratteri della scrittura diaristica nella storia dell'italiano (con particolare riferimento a quello otto-novecentesco) è in Ricci (2014: 177-194).

24. Gli studi linguistici su Leonardo, dopo l'apporto pionieristico di Altieri Biagi (1982), hanno ricevuto nuovo impulso a partire da un importante articolo di Manni (2008), seguito da ulteriori interventi (e.g. Manni 2019; Manni, Fanini 2019b). Oggi si dispone di due analisi approfondite della

indagare e precisare la nozione di egotesto. Nell'insieme vasto e variegato delle carte leonardiane, la gran parte dei testi possiede un carattere spiccato di provvisorietà e privatezza. Questo aspetto risulta evidente già dalla disposizione dei caratteri sulla pagina, quella personalissima scrittura speculare che restringe di fatto il numero dei potenziali lettori.²⁵ In qualche caso, si ha l'impressione che gli appunti che si affastellano tra fogli sciolti, margini e taccuini portatili siano rivolti esclusivamente a Leonardo stesso. Per questo motivo, una parte cospicua del *corpus* leonardiano si presta agevolmente a questo studio, pur con le avvertenze di cui diremo.

Per gran parte degli esempi discussi ci si farà guidare dagli studi di Carlo Vecce, alla cui fondamentale monografia leonardiana si rinvia per il contesto storico-critico dei singoli casi qui discussi.²⁶

7. *Una nozione scalare: tratti essenziali e tratti accessori*

In base a quanto esposto sopra, un egotesto è tale solo se prevede come destinatario l'autore stesso. Tuttavia, questo tratto essenziale può e deve essere inteso in senso scalare, e tale carattere è ben evidente nel caso degli scritti leonardiani. A un lato dello spettro si collocano testi che prevedono un grado massimo di privatezza; a mano a mano che ci si allontana da questa condizione ideale, si trovano testi che presentano forme analoghe, ma per cui non può essere esclusa una fruizione più ampia.

La carta 888r del Codice Atlantico²⁷ ha l'aspetto tipico di un foglio leonardiano, in cui si affollano figure geometriche, schizzi figurativi e testi. Il margine destro è occupato da una lunga lista in scrittura speculare – riconducibile al tipo che abbiamo indicato sopra alla lettera β –, di cui si riportano i primi elementi.²⁸

lingua dell'autore, Fanini (2018) e Felici (2020). Per lo studio del lessico tecnico sono di fondamentale importanza i glossari leonardiani di Manni, Biffi (2011); Quaglino (2014); Piro (2019) (dedicati rispettivamente alla nomenclatura delle macchine, dell'ottica e della prospettiva, dell'anatomia), oltre a Biffi (2021). Si segnalano infine le raccolte a cura di Felici, Frosini (2022); Galluzzi, Nova (2022); Quaglino, Sconza (2022).

25. Sulla scrittura speculare di Leonardo ci si limita qui a rinviare a Cursi (2020: 119-156) e al recente contributo di Borgo (2022).

26. Vecce (2006). Le sigle dei manoscritti leonardeschi sono le stesse di ivi: 438-444. Per la datazione e la descrizione dei manoscritti, si vedano ivi: 438-451 e Bambach (2019, vol. IV: 1-3).

27. Citiamo le carte del Codice Atlantico secondo la nuova numerazione, giusta l'edizione di Marinoni (2006). Per la datazione delle carte ci affidiamo (a meno di indicazioni specifiche) al progetto *Codex Atlanticus* (basato a sua volta su *ibidem*; <<https://codex-atlanticus.ambrosiana.it>>, ultima consultazione 03.07.2023).

28. Tutte le trascrizioni degli autografi leonardeschi incluse in questo lavoro sono state ricontrollate sugli originali tramite le riproduzioni disponibili su *E-Leo* (<<https://www.leonardodigitale.com/>>, ultima consultazione 03.07.2023) e sui siti dei vari enti che li conservano. Ci atteniamo a criteri moderatamente conservativi per l'edizione dei testi: separazione e unione delle parole secondo l'uso moderno; regolarizzazione di maiuscole e minuscole; distinzione di *u* e *v*; sostituzione di *j* con *i*; conservazione di *h*; adozione degli accenti per distinguere alcuni omografi (e.g. à 'ha', a 'a'). Non abbiamo introdotto in nessun caso i segni diacritici *h* e *i*, per indicare rispettivamente velarità e palatalità (cfr. invece Felici 2020: 33). Le abbreviazioni sono sciolte tra parentesi tonde, le integrazioni

Molti fiori ritratti di naturale
 Una tessta i(n) faccia ricciuta
 Cierti Sa(n) Girolami
 M[i]sure d'una ighura
 Disegni di fornegli
 Una testa del ducha
 Molti disegni di gruppi
 4 disegni della tavola di S(an)to A(n)giolo [C.A., c. 888r, inchiostro]

Si tratta con ogni probabilità di un inventario di bottega che Leonardo compila intorno al 1482, anno in cui l'artista si trasferisce da Firenze a Milano.²⁹ Il brano sembra avere i requisiti tipici dell'egotesto: è un promemoria dalla struttura gracile, scandito da enunciati nominali, scritto su un foglio sciolto. Sembra difficile che qualcuno oltre all'autore stesso potesse ricavare informazioni significative da questa lista. Eppure, come tutti gli artisti dell'epoca, Leonardo lavorava a stretto contatto con allievi e collaboratori; un inventario delle opere poteva risultare utile anche a loro, per aiutare nel trasloco o per esercitarsi sui modelli approntati dal maestro. Nemmeno la scrittura speculare avrà costituito un impedimento reale per la fruizione di questa lista, dato che è molto probabile che una parte dei suoi collaboratori fosse in grado di leggerla.³⁰

Alla carta 71v del Codice Arundel, Leonardo appunta sul margine superiore il riferimento a un libro stampato:

Rugieri Bacho(n) fatto in isstanpa [Ar, c. 71v, inchiostro]

È un appunto isolato, un breve enunciato nominale – in quanto incentrato su una forma nominale del verbo; è il tipo descritto alla lettera γ della nostra classificazione – redatto in previsione di una ricerca tra i librai cittadini. Il foglio è datato agli ultimi anni di vita dell'artista, intorno al 1515.³¹ Leonardo è in Francia, ad Amboise, dove il re Francesco I gli ha concesso una residenza: è vecchio, accoglie visitatori e si dedica ai suoi trattati, mentre il giovane allievo Francesco Melzi si occupa di recuperare libri e oggetti per il maestro. Carlo Vecce ritiene che questo appunto fosse proprio rivolto a Melzi, incaricato di recuperare un libro a stampa di Ruggero Bacone.³²

sono segnalate tra parentesi quadre, mentre la stanghetta obliqua segnala gli a capo nel manoscritto (quando non resi nella trascrizione).

29. Vecce (2006: 74-75); Bambach (2019, vol. I: 314-316).

30. È il caso di Francesco Melzi, ad esempio, che consulta i manoscritti del maestro per compilare il *Libro di pittura* (Vecce 2006: 445), ma anche domestici, famigli e garzoni a cui erano verosimilmente destinate le liste della spesa in scrittura destrorsa (Borgo 2022: 68). Francesca Borgo suggerisce inoltre l'esistenza di un vero e proprio «addestramento» alla scrittura speculare, sulla base di un probabile esercizio di replica della scrittura leonardesca da parte di un'altra mano (C.A., c. 521v; *ibidem*).

31. Vecce (2006: 331).

32. *Ibidem*. Altre menzioni di volumi, isolate («Libri da Vinegia» [F, I cop. v]) o raggruppate in brevi elenchi («una sorta di lista della spesa») sono state ricondotte da Corsi (2020: 183-185) alla passione

In casi simili non è sempre possibile garantire che gli appunti fossero totalmente privati. Tuttavia, la loro forma è tanto intima ed essenziale che il destinatario, quando non coincide con l'autore, non può che appartenere a una cerchia ristretta di collaboratori quotidiani. Spesso ci si trova all'interno di questa grande zona grigia, in cui è impossibile ricostruire gli eventi con precisione. Per non rinunciare a esempi simili e, allo stesso tempo, evitare di indugiare su quesiti in larga parte irrisolvibili, ammetteremo che un minimo ampliamento dei destinatari potenziali non escluda l'appartenenza alla categoria di cui ci stiamo occupando.

Sempre in merito alla definizione di egotesto, è opportuno chiarire che gli aspetti linguistici e materiali rientrano a pieno tra le caratteristiche prototipiche, ma di per sé non costituiscono un requisito necessario: tra le carte di Leonardo si trovano brani con un alto grado di elaborazione scrittoria e testuale, ma in cui è evidente che l'autore si rivolge a sé stesso.

La seconda sezione del Codice Madrid II (cc. 141r-157v), databile al biennio 1491-1493, è costituita da un quaderno dedicato interamente alla fusione del monumento equestre di Francesco Sforza. Il quaderno assolve una doppia funzione, diario di bordo dell'impresa e manuale di pronta consultazione, rivolto anche ai collaboratori impegnati nell'opera. In effetti, alcune delle carte sono strutturate come un trattato sulla fusione, con brevi capitoli preceduti da una rubrica (cc. 141r-151r).³³ La carta 146r si trova nel mezzo di questo trattato in potenza e si apre con alcuni dubbi di Leonardo sul processo di fusione: «Io ho halquanto di dubitatione del bronço chadente da diversi fornelli nella forma [...]» [MaII, c. 146r]. Esposti i motivi della sua incertezza, l'artista appunta un proposito in vista di un esperimento: «Onde, per usscire di dubio, io farò un chanale [...]» [*ibidem*]. La parte superiore della carta 145v contiene il seguito di questo intermezzo diaristico.³⁴ Si riportano solo la sezione iniziale e finale, dove emerge chiaramente la funzione mnemonica e regolativa del testo:

Io ricordo a (m)me chome il b(r)o(n)ço fonduto, trovandosi nel fondo della forma / e sotto il masschio d'essa forma, esso b(r)onço fa gra(n) força di levare il maschio / inn alto, p(er) 2 ragioni [...].

Onde io debo afforçifichare il lato di sotto della cappa, / acciò no(n) si sfondi. [MaII, c. 145v, inchiostro]

In queste righe Leonardo registra un resoconto dettagliato di alcuni tentativi di fusione, spiegando i motivi del fallimento e le soluzioni per migliorare il processo. Esaurito questo appunto, Leonardo continua a compilare il trattato: scompare la prima persona singolare, la scrittura si fa più ariosa, rubriche e capitoli si susseguono in maniera ordinata [fig. 1]. Anche se sprovvista dei tratti più caratteristici dell'egotesto, l'annotazione di carta 145v si apre e chiude con delle istruzioni rivolte

leonardiana per la raccolta di libri, e interpretate come promemoria personali, preparatorie ad azioni di ricerca, di acquisto o di riordino.

33. Un testo di arte fusoria, affine per struttura e intenti, è stato segnalato e studiato da Danzi (2022).

34. Leonardo era solito compilare i suoi quaderni a ritroso (Manni 2008: 25; Bambach 2009: 30).

a sé stesso: la prima, in particolare, scandita da un esordio quasi formulare («io ricordo a (m)me»), una variante dei tipi evocati alla lettera δ della nostra casistica.

I due fogli del codice madrileno contengono testi che difficilmente saranno stati concepiti pensando ad altri destinatari oltre a sé stesso, sebbene il grado di elaborazione li renda accessibili ad altri lettori potenziali, nonché facilmente integrabili in progetti rivolti esplicitamente a un pubblico.

In generale, Leonardo concepiva molti testi simili a questi come parte integrante di progetti più estesi. Lo provano alcune celebri testimonianze di riscrittura, in cui l'artista raggruppa gli appunti in maniera coerente (o, più spesso, si ripromette di farlo) in vista di una sistemazione trattatistica:

Chomi(n)ciato in Firençe in casa Piero di B(r)acco Martelli addi 22 di / março 1508. E questo fia un raccolto sança ordine, tratto di mol/te carte le quale io ho cqui copiate, sperando poi di metterle p(er) ordine alli lo/chi loro secondo le materie di che esse tratteranno [...]. [Ar, c. 1r, inchiostro]

Anche quando appunta taccuini o fogli sciolti, Leonardo sembra sempre avere in mente forme più strutturate e, pertanto, pubbliche.³⁵ Ai fini del nostro discorso, quel che conta è l'uso immediato di un testo: anche se un appunto viene vergato in vista di una rielaborazione o come parte di un progetto già in corso, la sua prima fruizione è limitata allo scrivente stesso (o a qualcuno di molto vicino). La scaletta di un discorso rimane un egotesto con funzione preparatoria, anche se il discorso è pensato per un destinatario esterno.

Insomma, pur nella notevole escursione formale, gli egotesti leonardiani sono sempre contraddistinti da un grado molto elevato di privatezza e da funzioni che rientrano nella casistica illustrata più sopra (§ 3).

8. *Questioni materiali*

Gli aspetti materiali della pratica scrittoria, come anticipato, concorrono a pieno titolo nella definizione prototipica di egotesto. Si è già accennato alla scrittura speculare di Leonardo, che convalida il carattere tendenzialmente personale dei suoi appunti. Il recente volume di Cursi (2020) offre altre indicazioni importanti ai fini dell'indagine.

Il primo aspetto riguarda la dimensione e la tipologia del supporto. I manoscritti leonardiani possono essere divisi in due grandi categorie: i codici assemblati da Leonardo stesso e i fogli o fascicoli sparsi assemblati dopo la morte dell'autore. Tra i codici assemblati dall'autore si possono individuare altri due tipi: i piccoli manoscritti tascabili, per appunti più o meno provvisori; i manoscritti di dimensione media e medio-grande, per i progetti più meditati.³⁶ I manoscritti tascabili e le carte

35. Si veda Bambach (2009: 38-39) e l'analisi del taccuino portatile K.

36. Cursi (2020: 157-179). Sui taccuini tascabili, cfr. Bambach (2009: 29; 2019, vol. I: 65-79).

sparse sono naturalmente l'*habitat* privilegiato per l'egotesto, confinato spesso ai margini del foglio o nel lato posteriore della coperta.

La prima parte del Codice Forster II (cc. 1-63) rappresenta un esempio tipico di manoscritto tascabile. Composto tra il 1494 e il 1497, è costellato da disegni, calcoli e problemi geometrici. Fin dalle prime pagine si trovano brevi testi che rientrano a pieno titolo nella categoria che stiamo vagliando. È il caso dei celebri appunti alle carte 3r e 6r:³⁷

Crissto, / giova(n) co(n)te, quello del Cha/rdinale del Mortaro.

Giovannina, viso fantastico, / sta a S(an)ta Chaterina, all'ospedale. [FoII, c. 3r, pietra rossa]

Alessandro Charissimo / da³⁸ Parma p(er) la ma(n) di (Cristo). [FoII, c. 6r, pietra rossa]

I testi si contraddistinguono sintatticamente per l'assenza pressoché totale di verbi, mentre le informazioni desumibili dalla sola sostanza linguistica di questi brani sono fortemente enigmatiche. Solo ricostruendo i rapporti tra i testi e la produzione figurativa coeva è possibile ipotizzare un legame tra il Cristo citato e l'analogo soggetto nel *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie. Leonardo sta registrando un semplice promemoria per sé stesso: a differenza del Codice Madrid II, dove gli appunti sulla fusione sono caratterizzati da un chiaro impianto speculativo, qui l'autore non ha alcun motivo per approfondire i rapporti sintattici e i contenuti degli enunciati.

Il secondo criterio è lo strumento di scrittura.³⁹ Leonardo impiega tendenzialmente tre strumenti: pietra nera, pietra rossa e penna di volatile con inchiostro. La pietra nera e quella rossa sono gli strumenti che si prestano maggiormente ad essere trasportati con sé e, pertanto, vengono impiegati per la registrazione di brevi appunti estemporanei. L'inchiostro mantiene l'esclusiva per i testi più progettati e per la riscrittura, ma ricorre spesso anche per le note isolate e soprattutto per le liste di promemoria.

L'ultimo criterio è il tipo di scrittura. Si è soliti distinguere tra una scrittura usuale e una scrittura formale di Leonardo.⁴⁰ A partire da questa distinzione è possibile sviluppare ulteriormente l'analisi delle carte leonardiane: se la scrittura formale viene impiegata per i testi più ambiziosi e programmati, gli egotesti vengono registrati tipicamente tramite la scrittura usuale.

Una parte cospicua dei disegni conservati al castello di Windsor indaga l'anatomia del corpo umano. Il foglio 19004 recto appartiene a questa serie ed è dedicato all'indagine dei movimenti delle ossa e al funzionamento delle articolazioni [fig. 2]. Il foglio è inaugurato da una prosa che chiarisce l'argomento della carta:

37. Ivi, vol. I: 456.

38. Preceduto da «si», cassato.

39. Cursi (2020: 94-117); Bambach (2009: 30-31).

40. Per l'analisi delle differenze, cfr. Cursi (2020: 81-93).

Qui si dimostra quanto la mano si può voltare sança muovere l'osso della sspalla / e similmente si chiarisce l'accrescime(n)to che ffa il b(racci)o dalla sspalla al ghomito nel pie/ghamento ultimo d'esso b(r)acco.⁴¹ [W 19004r, inchiostro]

In questa sezione di testo si riconoscono alcune caratteristiche della scrittura formale di Leonardo [fig. 3]: il tratteggio deciso per la pancia di *p*, l'apice d'attacco di *l* e *h*, la linea assottigliata nel tratto di chiusura di *g*. Inoltre, la linea con cui Leonardo è solito riempire lo spazio restante nella riga conclusiva è modulata a intervalli regolari. L'insieme di questi tratti testimonia l'ambizione formale di questo brano, in accordo con la qualità dei disegni anatomici.

Si ponga attenzione al brano contenuto nel quadrante in basso a destra del foglio [fig. 4]. La didascalia del disegno è ancora in scrittura formale, come attestano l'apice d'attacco di *h* e la linea assottigliata nel tratto di chiusura di *g*:

ghomito dirieto [W 19004r]

Sotto la didascalia si trovano due appunti successivi in cui, al contrario, la scrittura si fa più corsiva, più compressa e perde i caratteri della formalità:

Vedi a che s(er)ve la / gibbosità del b(raccio) in / .F. / E così tutte le al/tre simili gibbo/sità in ogni osso.

Òllo veduto e tro/vo .F. gibbosità s(er)vi/re al fermamento de/l muscolo che alça / il fucile magore de/l braccio e ri/cordo a (m)me di rice/rcare tutte le uti/lità particolari / di qualu(n)-che gibbo/sità di qualu(n)che / osso. [W 19004r, inchiostro]

Questo appunto, compilato in due momenti successivi, è un'interessante testimonianza della prassi scientifica di Leonardo. L'osservazione di una protuberanza ossea (la *gibbosità* del braccio, segnalata nel disegno con la lettera F) innesca un primo interrogativo sulla sua funzione; chiarita la funzione di quella particolare protuberanza, la curiosità si allarga a tutte le protuberanze di ogni singolo osso. Ma il testo è particolarmente notevole perché inscena un dialogo fittizio tra due voci, sintomo di uno sdoppiamento tutto interno al soggetto: il primo personaggio impartisce le istruzioni iniziali (*vedi a che serve*); il secondo riferisce la soluzione del problema (*òllo veduto*) e stila un promemoria in vista dell'indagine futura (*ricordo a (m)me*). L'uso dell'imperativo risente senza dubbio dell'impostazione argomentativa che Leonardo eredita dai libri d'abaco o dai ricettari,⁴² ma rientra pure tra i tratti prototipici dell'egotesto in ogni epoca e luogo (è il tipo ϵ della casistica che abbiamo proposto); l'espressione *ricordo a (m)me*, presente anche nel Codice Madrid II, si qualifica invece come formula distintiva del dialogo interiore leonardiano.

41. Si noti l'assenza, consueta in Leonardo, di *i* diacritica per l'affricata palatale (Fanini 2018: 130; Manni, Fanini 2019b: 220; Frosini 2020: 260); nei brani successivi si ritroverà in *magore* 'maggiore' e *prigone* 'prigioniero'.

42. Manni, Fanini 2019a: 87; Del Savio, Quaglino 2022: 44.

Come per le liste della spesa, affidate spesso a foglietti di fortuna, con la prima matita che capita tra le mani, così anche in Leonardo la dimensione materiale non può essere sottovalutata per offrire una comprensione più accurata del genere di testi che stiamo osservando.

9. *Tipologia dell'egotesto leonardiano*

Tra i testi personali leonardiani, si possono distinguere gli appunti isolati, gli appunti legati al contesto e le liste di appunti. Gli esempi raccolti forniscono già un primo saggio di questa distinzione, di cui si forniranno ancora pochi casi rappresentativi.

La carta 310 verso del Codice Atlantico, di datazione incerta, è stata composta probabilmente in più momenti, con strumenti scrittori diversi, e presenta una grande varietà di argomenti. Tra i testi che si stratificano sulla carta, in alto al centro Leonardo trascrive una frase isolata: «Scrivi li danari che ài auti da Ssa/laì» [C.A., c. 310v, inchiostro]. Si tratta di una delle tante testimonianze di contabilità privata tra allievi e maestro disseminate tra le carte leonardiane. Nel margine sinistro della carta, a metà pagina, si trova un sintagma isolato (tipo α della classificazione): «Mes(ser) France(sco) da Dugnà(n)» [C.A., c. 310v, pietra rossa].⁴³

Alcuni egotesti leonardiani intrattengono un rapporto con il contesto, che si tratti del co-testo o dell'apparato figurativo. Sono appunti che accompagnano la speculazione teorica e spesso pianificano gli interventi di verifica empirica. Il brano del Codice Madrid II è un esempio limpido di appunto che segna l'irruzione della *sperientia* nell'impianto teorico (il trattato sulla fusione). Più spesso accade che il processo speculativo sia condotto attraverso il disegno. Nella carta 120r del manoscritto I, databile al 1497 circa, Leonardo sta affrontando il problema della trasmissione del movimento. Il disegno della balestra è completato dalle lettere A, B e C in prossimità dell'impugnatura dell'arma. Sotto il disegno, l'autore suggerisce a sé stesso, usando l'imperativo, di interpellare i soldati per apprendere il funzionamento dell'arma:

Doma(n)da i balesstrieri che / difere(n)tia è da tenere la mano / in A o in B o in C, che lla / freccia trae più allto o più / basso e do(n)de viene. [I, c. 120r, inchiostro]

Le liste di appunti sono preziosi collettori di nozioni biografiche sulla vita dell'artista. Il «promemoria milanese-pavese» è un esempio celebre, eccezionale per ricchezza e varietà dei contenuti.⁴⁴ Confluito nel Codice Atlantico (C.A., c. 611ar), è un foglio che Leonardo compila poco dopo aver ricevuto alcuni incarichi nella fabbrica del Duomo di Milano. La lista è vergata in inchiostro e ha un aspetto ordinato; il foglio è piegato in tre parti, in modo da essere portato con sé per svolgere via via tutte le attività segnate.

43. La lettura è controversa; si vedano le precisazioni paleografiche di Marinoni (1987: 377-383).

44. Vecce (2006: 92-96).

I vari elementi di questo promemoria tascabile esemplificano perfettamente le possibilità sintattiche e verbali dell'egotesto. La forma *egotestuale* più semplice, e di gran lunga più frequente, è il sintagma o l'enunciato nominale:

Misura di Milano e borghi

Libro che tratta di Milano e sua chiesa che à l'ultimo chartolaio i(n)verso il Chorduso

Misure del chastello

La misura del sole promissami da maestro Giovanni francese

Balestra di maestro Gianetto

Gruppi di Brama(n)te [C.A., 611ar, inchiostro; righe 5, 6, 8, 18, 19, 24]

Il grado successivo è rappresentato da frasi scarne introdotte tipicamente dall'imperativo, ma che ricorrono anche all'infinito o al futuro con valore iussivo (cioè rispettivamente nei tipi ζ, η sopra richiamati):

Fatti mostrare al frate di B(r)era *De po(n)deribus*

Richorda a Giannino bombardieri del modo chome si murò la tore di Ferara sa(n)ça buche

Domanda Benedetto⁴⁵ Portinari in che modo si chore p(er) lo diaccio di Fia(n)dra

Ritrarai Milano [C.A., c. 611ar, inchiostro; righe 10, 14, 16, 21]

Andare in provitione p(er) il mio giardino [W 19092v, inchiostro]

Tignere la vesta [C.A., 331r, inchiostro]

Legare il mio lib(r)o [Ar, 190v, inchiostro]⁴⁶

A volte gli appunti, anche se brevi, sono sprovvisti delle forme verbali che abbiamo individuato come le più tipiche. Ciò accade nell'elemento conclusivo del promemoria, di cui si intuisce comunque la natura privata e la funzione regolativa, in vista di una ricerca o di una visita:

U[n] nipote di Gia(n)n A(n)gelo dipi(n)tore à (un) lib(r)o d'acque che fu del padre / Paganino scharpellino, detto Assiolo, e bono maestro d'acq(ue). [C.A., c. 611ar, inchiostro]

Infine, l'appunto può aumentare di lunghezza e complessità fino ad assumere le forme tipiche di un testo rivolto a un destinatario esterno, come avviene in una parte degli esempi affrontati in precedenza (il manoscritto Madrid II, il foglio W 19004r).

Il manoscritto F dell'Institut de France, uno dei tascabili di Leonardo, riporta un'altra lista analoga al promemoria milanese-pavese, scritta in inchiostro sul retro della copertina. Anche qui convivono sintagmi nominali («Spechi co(n)cavi», «Vocabulissta vul/gare e llatino», «Il Da(n)te di Nicolò de/ la Croce») e frasi appena abbozzate, provviste dei tempi verbali caratteristici («Va ogni sabato alla s/stufa e vederai delli nudi») o meno («Oratio scr/isse della / velocità / del celo» [F, 1 cop. v]).

45. Preceduto da «Lodovico Portina», cassato.

46. Gli ultimi tre esempi provengono tutti da liste di promemoria. Sulla legatura dei libri e su appunti simili, si veda Bambach (2019, vol. 1: 77-79).

Come si è visto, gli appunti di Leonardo sono scritti per impartire a sé stesso delle istruzioni su attività da svolgere, persone da incontrare, oggetti da recuperare (è la funzione che più sopra abbiamo definito *regolativa*). Un esempio particolarmente curioso è rappresentato dal foglio 19101r della collezione Windsor [fig. 5], uno tra gli studi di embriologia di Leonardo. Nel margine superiore, a sinistra, si trova un promemoria regolativo formulato all'imperativo e racchiuso in un cartiglio stilizzato:

Dima(n)da la moglie di Bia/gi(n) Crivelli come il cappone / allieva e cova l'ova della / ghal-
lina, essendo lui inb(r)i/acato. [W 19101r, inchiostro]

Al di là della curiosità stimolata da un simile appunto, è notevole come esso si leghi al complesso testuale e figurativo della pagina, secondo meccanismi analogici familiari agli studi leonardiani: dalla nascita degli esseri umani alla nascita dei volatili. Sempre tra i disegni di Windsor, il foglio 19027r indaga le vene del braccio e presenta nel margine superiore un altro appunto caratterizzato dall'uso dell'imperativo, forse precedente al disegno:

Ritrai il b(raccio) di Franc(esco) miniatore / che mosstra molte vene [W 19027r, inchiostro].

Esistono anche appunti che non servono a darsi istruzioni, ma solo a fissare certi eventi nella memoria (funzione *mnemonica*). Il codice L dell'Institut de France, tascabile, presenta sul retro della copertina un resoconto per note della cacciata del Moro da Milano nel 1499. Molti degli elementi si configurano come frasi compiute ma isolate, sebbene a ben vedere appartengano a una descrizione coerente e unitaria (è l'ultimo tipo, θ , della nostra classificazione):

Il castellano fatto prigone
Il bisconte stracinato e poi morto el figlolo
Gan della Rosa tolltoli e denari
Borgonço principio e nol volle e p(er)ò fugì le for/tune⁴⁷
Il duca p(er)so lo stato e lla roba e llib(er)tà
E nessuna sua op(er)a si finì p(er) lui [L, 1 cop. v, inchiostro]

Insieme alla grande storia, nei manoscritti di Leonardo c'è anche spazio per la storia personale dell'autore, come in questa piccola genealogia compilata su una pagina del taccuino Forster III. Ancora una volta una lista, che allinea i nomi degli ascendenti di *Lionardo*:

A dì penultimo di febbraio
Antonio
Bartolomeo

47. I caratteri finali, «tune», sono scritti nella riga superiore.

Lucia

Piero

Lionardo [FoIII, c. 88v, pietra rossa]⁴⁸

Tra i manoscritti leonardiani capita spesso di imbattersi in sequenze ordinate di argomenti che consentono di precisare e articolare il pensiero con l'aiuto di un supporto. Questa funzione, *meditativa* e *regolativa* a un tempo (per ricorrere a categorie come quelle suggerite sopra), si adegua perfettamente al *modus operandi* dell'autore, che «risponde alla logica della *ricerca* e non a quella dell'*esposizione*». ⁴⁹ Il foglio 19059r della collezione Windsor, databile con precisione al 1489,⁵⁰ contiene un elenco di capitoli in vista di un libro dedicato al corpo umano. La lista procede ordinata e continua nel foglio 19018r, inaugurato da un tipico brano *egotestuale* al futuro iussivo: «scriverai di filosomia» [‘fisionomia’; W 19018r, inchiostro] (è il tipo evocato sopra alla lettera η).⁵¹

Un esempio analogo di funzione meditativa è costituito dal manoscritto I dell'Institut de France, composto da due taccuini tascabili. Il secondo taccuino, completato nel 1497, include alcuni testi che affrontano lo studio dell'acqua. La carta 72v inizia dichiarando il tema («Principio⁵² del libro dell'acque» [I, 72v, inchiostro]) e prosegue con una lista di definizioni preliminari. Questa lista continua fino alla metà inferiore della carta 72r, dove Leonardo comincia a affastellare una serie di termini privi di spiegazione, fino alla carta 71v. Se le definizioni sono parte integrante del trattato che l'autore si accinge a scrivere, l'enumerazione che segue denuncia l'irruzione di un'esigenza meno sistematica e più sperimentale, un'urgenza che sovverte l'ordine espositivo: così la pagina non rappresenta più il traguardo di un percorso speculativo pregresso ma diventa strumento di esternazione e chiarificazione provvisoria del pensiero.

Somergiere s'inten)de le cose ch'entrano sotto l'acque. / Intersegatione d'acque fia qua(n)-do l'u(n) fiume sega l'al/tro. Risaltatione. Circulatione. Revolutione. Ra/voltame(n)to. Ragirame(n)to. Risaltame(n)to. Somergime(n)to. / Surgime(n)to. Declinatione. Elevatione. Cavame(n)to. Co(n)/sumame(n)to. P(er)cussione. Ruiname(n)to. Discie(n)so. Inpetuità. [I, 72r, inchiostro]⁵³

48. Il testo è molto evanescente e non è stato possibile verificarne a pieno la trascrizione attraverso le riproduzioni digitali che ho consultato. Mi affido a Vecce (2006: 142), a cui si rinvia anche per l'identificazione dei personaggi.

49. Frosini (2022: 30).

50. Vecce (2006: 112).

51. Su questo foglio, cfr. anche Bambach (2019, vol. II: 58), fig. 42.

52. Il carattere *o* è preceduto da un carattere cassato con una doppia linea obliqua.

53. Cfr. Scarpati (2001: 122-125); Gombrich (2004: 54). Il brano è riportato anche da Montorfani (2019: 96-97), che lo include nella strategia retorica *nomenclatoria* (a cui corrisponderebbero degli «antecedenti scientifici o letterari»).

10. Conclusioni

La scrittura personale intesa come scrittura priva d'interlocutori distinti dalla o dallo scrivente può essere riguardata come il riflesso, certo solo parzialmente fedele, della dimensione interiore della produzione linguistica. Osservarla significa chiedersi se l'azione di scrivere possa essere affrancata almeno in alcuni casi dalla condizione di semplice alternativa alla lingua *parlata*, come a prima vista potrebbe sembrare.⁵⁴ Di tale scrittura, i cui prodotti abbiamo proposto di chiamare egotesti, abbiamo cercato di individuare alcuni possibili tratti caratterizzanti, rilevati a diversi livelli dell'organizzazione testuale e del materiale linguistico impiegato. Per illustrare tali tratti ci siamo serviti di esempi leonardiani, che sembrano particolarmente adatti a documentare i fenomeni indicati. Poco studiati a motivo della loro evanescenza tipologica e della loro gracile testualità, sono scritti la cui storia è ancora almeno in parte inesplorata. Sono inoltre testi che inducono a interrogarsi circa la comune nozione della scrittura stessa e del suo rapporto con il parlato da una parte, e dall'altra con il pensiero.

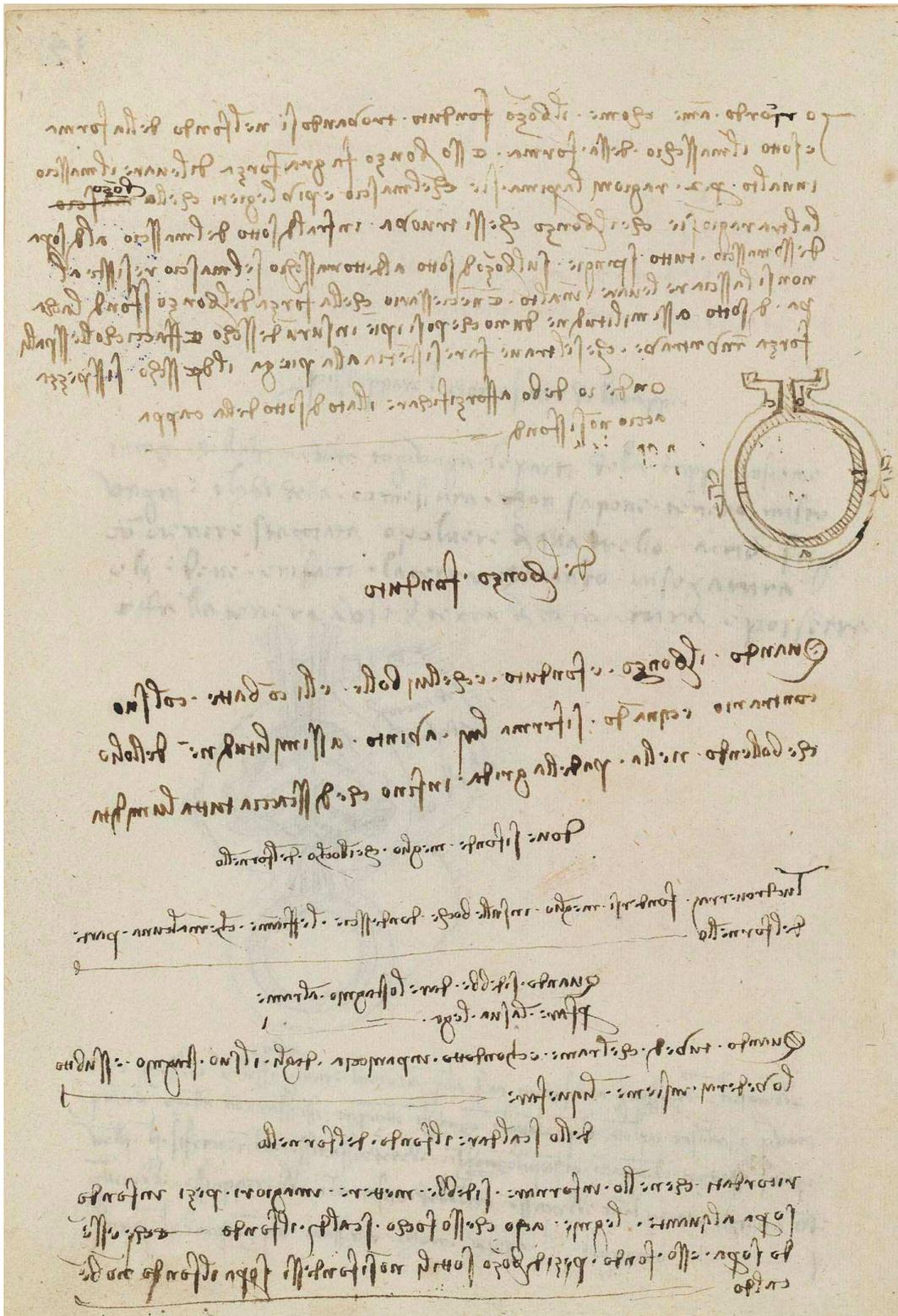
Tenere in conto la dimensione del discorso interiore, troppo spesso negletta per ragioni legate in primo luogo alla sua evanescenza, può aiutare a cogliere nell'atto della scrittura non tanto o non solo la registrazione o la fissazione della lingua parlata, quanto spesso – se non addirittura soprattutto – il riflesso di un discorso interiore le cui forme caratteristiche si prestano, meglio forse di quelle del parlato, a spiegare molti elementi di ciò che nella scrittura è meno regolato e meno disciplinato. Il superamento della rigida ed esclusiva opposizione tra *parlato* e *scritto*, in cui *tertium non datur*, è forse una delle ricadute più interessanti nello studio di testi come quelli che abbiamo indicato.

Con la rassegna degli esempi tratti dagli scritti personali di Leonardo si è mostrata la possibilità di indagare la produzione scritta di quell'autore impiegando la categoria di egotesto, un primo affondo in un *corpus* che offre innumerevoli spunti ulteriori.⁵⁵

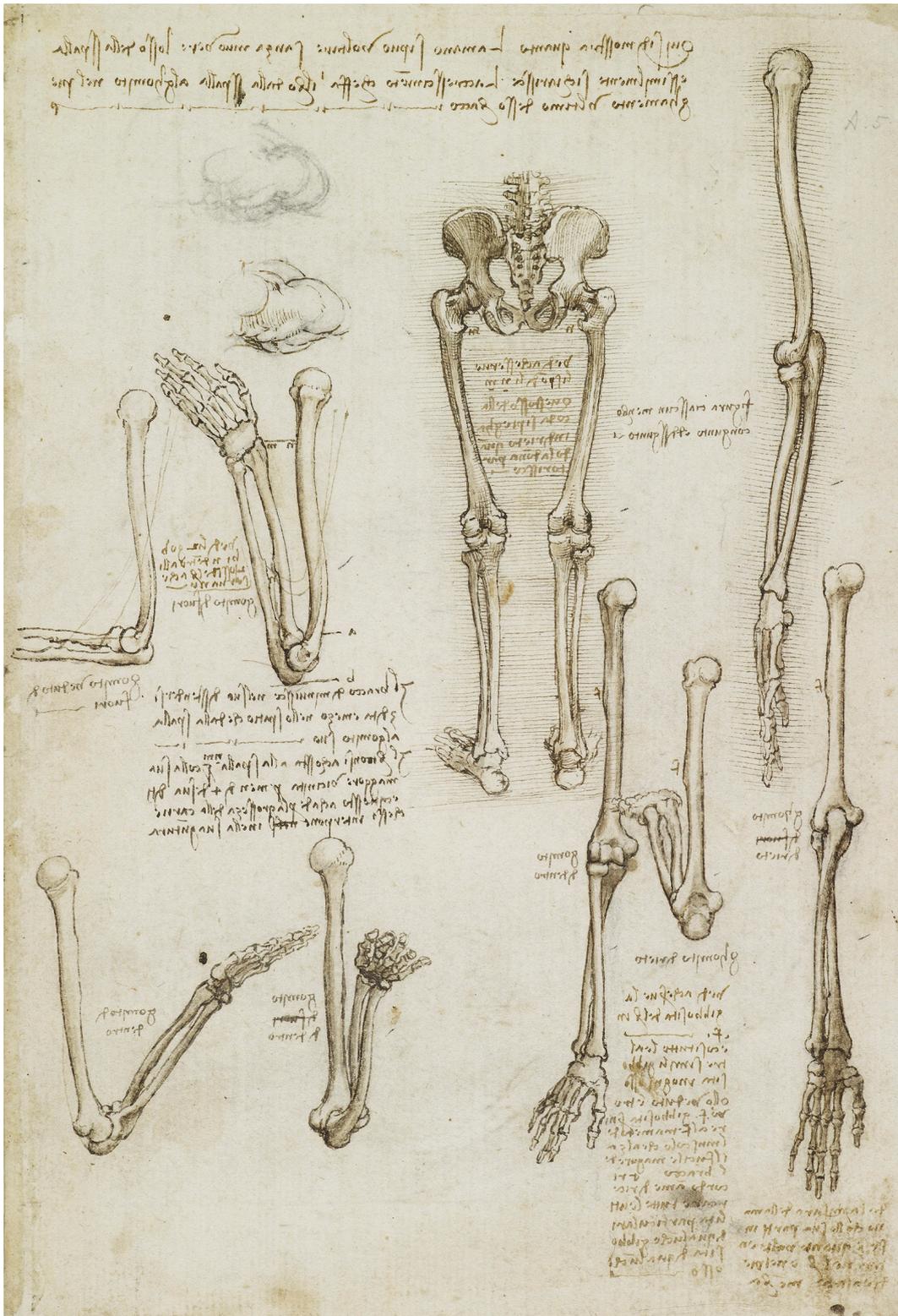
Quanto ai problemi ancora non pienamente sviluppati, sarebbe utile chiarire l'apporto di tradizioni testuali che mimano la dialogicità e che talvolta danno l'impressione che l'autore si stia rivolgendo a sé stesso. Nel ricorrere a una categoria metastorica come l'egotesto, è necessario soppesare l'influsso di modelli storici che possono aver agito sull'autore: nel caso di Leonardo, si è accennato al modello dei libri d'abaco o dei ricettari, fondamentali per la sua formazione. Questioni di questo tipo possono essere risolte solo attraverso un'attenta valutazione degli aspetti materiali e di quelli formali, condotta caso per caso.

54. Con le parole, recentemente riscoperte, di Benveniste (2023 [1968-1969]: 73), «l'atto di scrivere non nasce dalla parola pronunciata, dal linguaggio in atto, ma dal linguaggio interiore, memorizzato. La scrittura è una trasposizione del linguaggio interiore, e bisogna anzitutto accedere a questa consapevolezza del linguaggio interiore o della "lingua" per assimilare il meccanismo della conversione in forma scritta».

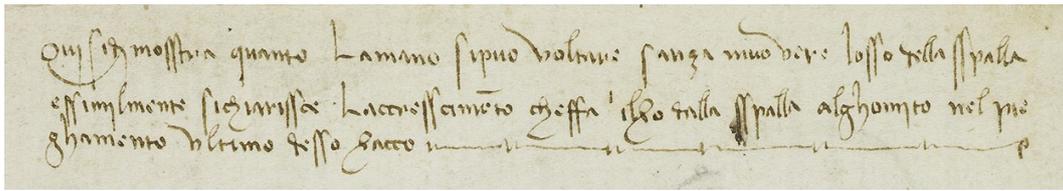
55. Un'indagine sistematica dell'egotesto in Leonardo potrà avvalersi della raccolta di Jean Paul Richter, in particolare dell'ultimo capitolo (*Miscellaneous notes*; Richter 1970: 347-391, da integrare con le note di Pedretti 1970: 325-391).



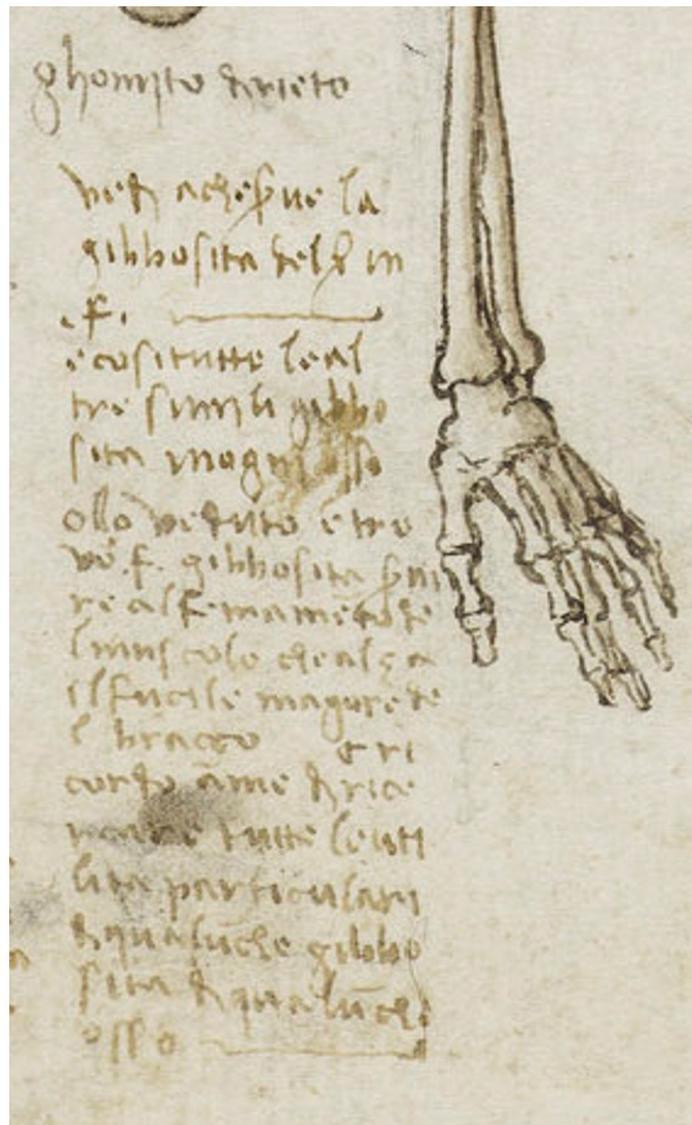
1. Leonardo da Vinci, Codice Madrid II, 1493-1495, c. 145 verso. Biblioteca Nacional 8936, Madrid. Immagine tratta dalla Biblioteca Digital Hispánica (con licenza CC BY).



2. Leonardo da Vinci, *Le ossa del braccio e della gamba*, 1510-1511 circa, penna e inchiostro, 28,6 × 19,3 cm. Royal Library 19004 recto (RCIN 919004), Windsor Castle, The Royal Collection. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust.



3. Leonardo da Vinci, *Le ossa del braccio e della gamba*, 1510-1511 circa, penna e inchiostro, 28,6 × 19,3 cm (particolare riflesso). Royal Library 19004 recto (RCIN 919004), Windsor Castle, The Royal Collection. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust.



4. Leonardo da Vinci, *Le ossa del braccio e della gamba*, 1510-1511 circa, penna e inchiostro, 28,6 × 19,3 cm (particolare riflesso). Royal Library 19004 recto (RCIN 919004), Windsor Castle, The Royal Collection. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust.



5. Leonardo da Vinci, *Il feto e i muscoli attaccati al bacino*, 1511 circa, pietra rossa e nera, penna e inchiostro, lavis, 30,4 × 21,3 cm. Royal Library 19101 recto (RCIN 919101), Windsor Castle, The Royal Collection. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust.

Bibliografia

- Altieri Biagi, Maria Luisa (1982), *Considerazioni sulla lingua di Leonardo*, «Notiziario vinciano», a. 6, XXII: 9-29, poi con il titolo *Sulla lingua di Leonardo* in Ead., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998: 75-95.
- Antonelli, Giuseppe; Motolese, Matteo; Tomasin, Lorenzo (a cura di) (2014), *Storia dell'italiano scritto*. III. *Italiano dell'uso*, Roma, Carocci.
- Baggermann, Arianne; Dekker, Rudolf (2018), *Jacques Presser, Egodocuments and the Personal Turn in Historiography*, «The European Journal of Life Writing», VII: 90-110.
- Baggio, Serenella (2013), «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, Trento, Università degli Studi di Trento.
- Bambach, Carmen C. (2009), *Un'eredità difficile: i disegni ed i manoscritti di Leonardo tra mito e documento*, XLVII lettura vinciana, Firenze, Giunti.
- Bambach, Carmen C. (2019), *Leonardo da Vinci Rediscovered*, 4 voll., New Haven, Yale University Press.
- Benveniste, Émile (2023 [1968-1969]), *Lingua e scrittura. Ultime lezioni. Collège de France 1968-69*, a cura di Jean-Claude Coquet e Irène Fenoglio, ed. italiana a cura di Nicoletta Di Vita, Vicenza, Neri Pozza.
- Biffi, Marco (2021), *Il «mancamento delle parole». Osservazioni sulla lingua di Leonardo*, Firenze, Franco Cesati.
- Borgo, Francesca (2022), *Scrivere verso destra: Leonardo cambia direzione*, in Galluzzi, Nova (2022): 53-75.
- Bozzola, Sergio (2014), *Forme della brachilogia nei romanzi di Pavese*, «Stilistica e metrica italiana», XIV: 161-181.
- Calaresu, Emilia (2018), *Grammaticalizzazioni polifoniche o "verticali" e sintassi dialogica. Dagli enunciati-eco ai temi sospesi: l'infinito anteposto in struttura del tipo "mangiare, mangiamo"*, in *Strutture e dinamismi della variazione e del cambiamento linguistico*. Atti del Convegno DIA III, a cura di Paolo Greco, Cesarina Vecchia e Rosanna Sornicola, Napoli, Società nazionale di Scienze Lettere e Arti / Giannini ed.: 505-521.
- Calaresu, Emilia (2022), *La dialogicità nei testi scritti. Tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore*, Lucca, Pacini-Fazzi.
- Cardona, Giorgio Raimondo (1986a), *Testo interiore. Testo orale. Testo scritto*, «Belfagor», XLI: 1-12, ora in Cardona (1990): 333-344.
- Cardona, Giorgio Raimondo (1986b), *Storia universale della scrittura*, Milano, Mondadori.
- Cardona, Giorgio Raimondo (1990), *I linguaggi del sapere*, a cura di Alberto Asor Rosa e Corrado Bologna, Roma-Bari, Laterza.
- Casalini, Eugenio Maria (a cura di) (1998), *Registro di Entrata e Uscita di Santa Maria di Cafaggio (REU) 1286-1290*, Firenze, Convento della SS. Annunziata.
- Cursi, Marco (2020), *Lo specchio di Leonardo. Scritture e libri del genio universale*, Bologna, il Mulino.

- Danzi, Massimo (2022), *Arte fusoria in volgare dalla fornace Serristori di Figline (1451)*, in Id., *Ingenio ludere. Scritti sulla letteratura del Quattrocento e del Cinquecento*, Pisa, Edizioni della Normale: 113-126.
- Del Savio, Michela; Quaglino, Margherita (2022), *Leonardo e la tradizione dei ricettari: note testuali e linguistiche*, in Quaglino, Sconza (2022): 35-47.
- Eco, Umberto (2022), *Come scrivo*, in Id., *Sulla letteratura*, Milano, La Nave di Teseo: 342-379.
- Fabre-Cols, Claudine (2004), *Brouillons scolaires et critique génétique: nouveaux regards, nouveaux égards?*, «Linx. Revue des linguistes de l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense», LI: 13-24.
- Fanini, Barbara (2018), *Le liste lessicali del codice Trivulziano di Leonardo da Vinci. Trascrizione e analisi linguistica*, Firenze, Franco Cesati.
- Felici, Andrea (2020), «L'alitare di questa terestre machina». *Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci. Edizione e studio linguistico*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Felici, Andrea; Frosini, Giovanna (a cura di) (2022), *Leonardo, la scrittura infinita. «Lingua italiana, ingegno e ingegneri»* (Firenze, 30-31 ottobre 2019, Istituto degli Innocenti, Villa medicea di Castello), Firenze, Accademia della Crusca.
- Ferguson, Charles A. (1982), *Simplified Registers and Linguistic Theory*, in *Exceptional Language and Linguistics*, edited by Loraine K. Obler, Lise Menn, New York, Academic Press: 49-68.
- Folena, Gianfranco (1985), *Premessa a Le forme del Diario*, «Quaderni di retorica e poetica», II: 5-10.
- Fresu, Rita (2014), *Scritture dei semicolti*, in Antonelli, Motolese, Tomasin 2014: 195-223.
- Frosini, Fabio (2022), *Come lavorava Leonardo: orientarsi nel mare delle sue carte*, in Galluzzi, Nova (2022): 17-33.
- Galluzzi, Paolo; Nova, Alessandro (a cura di) (2022), *Decoding Leonardo's codices. Compilation, Dispersal, and Reproduction Technologies*, Venezia, Marsilio.
- Gombrich, Ernst H. (2004), *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano, Electa.
- Gramsci, Antonio (1975), *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Giarratana, Torino, Einaudi (2^a ed.).
- Hamesse, Jacqueline (1995), *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, in *Storia della lettura*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza: 91-115.
- Koch, Peter (1990), *Von Frater Semeno zum Bojaren Neacșu. Listen als Domäne früh Verschrifteter Volkssprache in der Romania*, in *Erscheinungsformen kultureller Prozesse*, hrsg. von Wolfgang Raible, Tübingen, Narr: 121-165.
- Koch, Peter; Österreicher, Wulf (2011), *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*, 2. Ausgabe, Berlino-New York, De Gruyter.
- Magrassi, Lorenzo et al. (2015), *Sound representation in higher language areas during language generation*, «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», CXII, 6: 1868-1873.

- Manni, Paola (2008), *Riconsiderando la lingua di Leonardo*, «Studi linguistici italiani», XXXVI: 11-51.
- Manni, Paola (2019), *Sui rusticismi di Leonardo. Un caso esemplare di interferenza tra grafia e fonologia: <gli> per l'occlusiva mediopalatale sonora*, «Studi di grammatica italiana», XXXVI [2017]: 25-41.
- Manni, Paola; Biffi, Marco (a cura di) (2011), *Glossario Leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico*, Firenze, Olschki.
- Manni, Paola; Fanini, Barbara (2019a), *Dall'Abacho al Morgante. Leonardo e i suoi primi libri*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVII: 85-94.
- Manni, Paola; Fanini, Barbara (2019b), *La lingua del Codice sul volo*, in *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, a cura di Enrica Pagella, Francesco Paolo Di Teodoro, Paola Salvi, Milano, Silvana Editoriale: 219-231.
- Marinoni, Augusto (1987), *Briciole*, «Raccolta Vinciana», XXII: 375-383.
- Marinoni, Augusto (2006), *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, presentazione di Carlo Pedretti, nota alla trascrizione di Pietro C. Marani, 20 voll., Firenze-Milano, Giunti.
- Melis, Federigo (1972), *Documenti per la storia economica dei secoli XIII-XVI*, Firenze, Olschki.
- Mioni, Alberto (1983), *Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione*, in *Studi in onore di Giovan Battista Pellegrini*, Pisa, Pacini: 495-517.
- Montorfani, Pietro (2019), *La sintassi di Leonardo e i moti dell'acqua (le spirali del codice Leicester)*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVII: 95-100.
- Morala Rodríguez, José Ramón (2008), *Sobre la Nodicia de kesos, de hacia el 980*, in *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, editadas por Concepción Company, José G. Moreno, 2 voll., Madrid, Arco Libros, vol. II: 2019-2032.
- Mortara Garavelli, Bice (1971), *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, «Studi di grammatica italiana», I: 271-315.
- Mortara Garavelli, Bice (1988), *Textsorten/Tipologia di testi*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, hrsg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin & Christian Schmitt, Tübinga, Niemeyer, 8 voll., vol. IV (*Italienisch, Korsisch, Sardisch*): 157-168.
- Mortara Garavelli, Bice (2001), *Le parole e la giustizia. Divagazioni grammaticali e retoriche su testi giuridici italiani*, Torino, Einaudi.
- Panontin, Francesca (2022), *Testi trevigiani della prima metà del Trecento. Edizione, commento linguistico e glossario*, Berlin, De Gruyter.
- Papi, Fiammetta (2020), *I tempi del verbo*, in *Sintassi dell'italiano antico II. La prosa del Duecento e del Trecento. La frase semplice*, a cura di Maurizio Dardano, Roma, Carocci: 106-152.
- Pedretti, Carlo (1970), *The literary works of Leonardo da Vinci*, a commentary to Jean Paul Richter's edition, 2 voll., New York, Phaidon.
- Petrucci, Armando (a cura di) (1965), *Il libro di ricordanze dei Corsini (1362-1457)*, Roma, Istituto storico italiano.

- Petrucci, Armando (1984), *I documenti privati come fonte per lo studio dell'alfabetismo e della cultura scritta*, ora in Id., *Scrittura, documentazione, memoria. Dieci scritti e un inedito 1963-2009*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Roma, Edizioni ANAI, 2018: 75-92.
- Piro, Rosa (a cura di) (2019), *Glossario Leonardiano. Nomenclatura dell'anatomia nei disegni della Collezione Reale di Windsor*, Firenze, Olschki.
- Quaglino, Margherita (a cura di) (2014), *Glossario Leonardiano. Nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia*, Firenze, Olschki.
- Quaglino, Margherita; Sconza, Anna (a cura di) (2022), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parigi-Torino, 4-5 aprile e 27-29 novembre 2019), Firenze, Olschki.
- Ricci, Alessio (2014), *Libri di famiglia e diari*, in Antonelli, Motolese, Tomasin 2014: 159-194.
- Richter, Jean Paul (1970), *The literary works of Leonardo da Vinci*, voll. I-II, New York, Phaidon.
- Sabatini, Francesco (1965), *Esigenze di realismo e dislocazione morfologica in testi pre-romanzi*, «Rivista di cultura classica e medievale», VII («Studi in onore di Alfredo Schiaffini»): 972-998.
- Sabatini, Francesco (1966), *Un'iscrizione volgare romana della prima metà del secolo IX*, ora (con nota di aggiornamento) in Id., Sergio Raffaelli, Paolo D'Achille, *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, Roma, Bonacci, 1987: 5-34.
- Salvi, Giampaolo; Renzi, Lorenzo (2010), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, il Mulino.
- Scarpati, Claudio (2001), *Leonardo scrittore*, Milano, Vita e Pensiero.
- Smadja, Stéphanie (2020), *Les troubles du langage intérieur. Vers une linguistique clinique*, Parigi, Hermann.
- Smadja, Stéphanie (2021), *Pour une grammaire endophasique*, 2 voll. [vol. I: *Voix intérieures: un moi locuteur-auditeur*; vol. II: *Une syntaxe, une sémantique et une prosodie de la conscience*], Parigi, Hermann.
- Tomasin, Lorenzo (2021), *The Third Dimension. On the Dichotomy Between Speech and Writing*, «Frontiers in Communication. Language sciences», VI [<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fcomm.2021.695917/full>]; ultima consultazione 18.12.2023].
- Tomasin, Lorenzo (2023), *Égo-textes. Complément à la taxinomie des textes des origines romanes*, in *Perspectives en linguistique et philologie romane*, éd. par Dolores Corbella, Josefa Dorta, Rafael Padrón, Parigi, ELiPhi: 99-108.
- Tomasin, Lorenzo (in c.s.), *Egotesti e varietà di lingua. Che cosa insegna la "scrittura per sé stessi"*, in *I testi e le varietà*, Atti del xv convegno ASLI, a cura di Rita Librandi e Rosa Piro, in preparazione.
- Trifone, Pietro; Palermo, Massimo (2007³), *Grammatica italiana di base*, Bologna, Zanichelli [2000¹].
- Vecce, Carlo (2006²), *Leonardo*, nuova edizione, Roma, Salerno [1998¹].

ABSTRACT – The article is divided into two parts: in the first part, a definition and typological classification is offered of the texts that the author writes for himself, called here «egotexts», using a term already introduced elsewhere. In the second part, the notes written by Leonardo da Vinci in his numerous notebooks are adopted as a case study: a typology is offered, their modes of production are investigated, and the most significant cases are discussed, in order to verify the notion of egotext proposed in the first part.

KEYWORDS – Egotexts; Personal Writing; Leonardo Da Vinci.

RIASSUNTO – L'articolo si divide in due parti: nella prima parte, si offre una definizione e una classificazione tipologica dei testi che l'autore scrive per sé stesso, chiamati qui «egotesti», usando un termine già introdotto in altra sede. Nella seconda parte, si adottano come banco di prova gli appunti redatti da Leonardo da Vinci nei suoi numerosi quaderni: se ne offre una tipologia, se ne indagano le modalità di produzione e se ne discutono i casi più significativi, al fine di verificare la nozione di egotesto proposta nella prima parte.

PAROLE CHIAVE – Egotesti; scrittura personale; Leonardo Da Vinci.

Implicazioni stilistiche della penultima forma delle *Mosche del capitale*

Claudia Bonsi

o. «**U**n linguaggio contaminato, molto composito, lordo, arroventato, raccolto da ogni parte, nelle piazze e in me stesso nella mia stessa testa».¹ Con queste parole – consegnate a un'intervista rilasciata all'indomani della pubblicazione delle *Mosche del capitale* (Einaudi, 1989)² – Volponi lascia una traccia che può aiutare il lettore a orientarsi in un testo in cui insiem discorsivi plurimi si intersecano a narrare la realtà. Realtà che – come il linguaggio è «arroventato» – è essa stessa «una specie di palla infuocata in movimento, mossa da tutte le intemperanze, le speranze, i bisogni, le paure, le angosce, le scoperte, le vittorie, le novità, gli allarmi che gli uomini [...] esprimono come disordine, come energia, come calore»:³ dall'urlo della strada al monologismo nevrotizzato, dal gergo manageriale alla conversazione altoborghese, dalla piazza alla testa. In *MdC* non sono però solo gli uomini a parlare:

Pappagallo, ficus, mobili, poltrona telefoni. Penne valigette attaccapanni quadri tende macchine da scrivere e calcolatrici – vari inserti raccontati da oggetti simboli presenti valigetta – orologio calcolatore tascabile – Sono tutti dentro la lingua e quindi tutti parlano (Zinato 2002: 791-792)⁴

Seguendo la «strategia disantropomorfizzante» già adottata nel *Pianeta irritabile* (Einaudi, 1978),⁵ oggetti inanimati e animali prendono la parola, essendo «tutti dentro la lingua» e, quindi, dentro la realtà.

1. Serri 1989: 3.

2. Da qui in poi abbreviato come *MdC*. L'edizione di riferimento per le citazioni riportate in questo articolo è quella pubblicata nel terzo volume dei *Romanzi e prose* per la collana «Nuova Universale Einaudi» (cfr. Volponi 2002, vol. III: 3-340).

3. Volponi 2002, vol. II: 1026. Spunto sviluppato nell'illuminante dichiarazione di poetica del '66 intitolata *Le difficoltà del romanzo* (1966), e che così prosegue: «Il romanzo muove questa realtà ed è mosso da questa realtà, è fuori dallo status, fuori anche dallo status della lingua, del raccontare, del comunicare in modo tradizionale, che sono anch'essi piccoli cardini dello status».

4. Appunti annotati sul *recto* di una cartellina intestata «Rai» all'interno del faldone nominato T e descritto da Zinato (2002: 781-782). Le carte di Paolo Volponi sono ora conservate presso la biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo dell'Università di Urbino e sono in larga parte visionabili in modalità digitale all'indirizzo: <https://sanziio.uniurb.it/cris/fonds/fonds00018>. [24.02.24]

5. Zinato 2002: xv.



1. Questa ambizione di “rompere” la totalità molteplice del reale attraverso il dispositivo romanzesco⁶ è testimoniata anche dal ponderoso e travagliatissimo *dosier* avantestuale.⁷ In *MdC* convergono di fatto due sguardi situati ai poli opposti dell’asse diastratico, cui corrispondono due progetti narrativi distinti: quello del memoriale del dirigente Bruto Sarracini alle prese con l’aridità rapace e tecnocratica degli uomini che compongono la struttura piramidale dell’azienda, e quello del romanzo operaio, che ha come fulcro Antonino Tecraso, lavoratore in dissonanza con la retorica dei vertici e con i suoi stessi compagni, in larga parte appagati dai *benefits* piccolo-borghesi. Progetti direttamente legati al vissuto di Volponi, che nel giro di pochi anni subì una duplice estromissione dall’industria italiana, dalla Olivetti prima (1971) e dalla Fiat dopo (1975): il trauma personale è sublimato in una scrittura narrativa in cui si alternano senza mai confondersi le istanze dell’«immigrato canaglia»⁸ con quelle del quadro aziendale, in anni cruciali per la penetrazione – anch’essa traumatica – del dogma neoliberista in tutti gli strati della società italiana. Le prime note relative all’ideazione del romanzo – rubricato inizialmente come *Il Consulente* – sono databili al ’75, mentre la progettazione, la stesura e le varie riscritture si protraggono fino all’88: un lasso di tempo in cui Volponi non smette per sua stessa ammissione di accumulare materiale spesso «troppo analitico, troppo diffuso. C’erano parti che avevano un sapore troppo sociologico, che mi hanno molto impegnato e che poi ho in gran parte abbandonate».⁹ Complica il quadro anche l’intreccio di queste carte con quelle connesse a progetti «che vivono rispetto alle *Mosche* un’esistenza gemellare o simbiotica»,¹⁰ come gli incompiuti *La zattera di sale* e *Il Senatore Segreto*,¹¹ o i precipitati poetici di *Con testo a fronte* (eticchettati in prima battuta appunto come *I versi del romanzo*).¹²

A partire dal 1983, Volponi prova a scorciare, a correggere e a dare una forma al memoriale del consulente avvalendosi di giovani editor (nell’ordine, Maurizio Ferraris, Franco Marcoaldi ed Elena De Angeli),¹³ e decidendo – non prima dell’86 – di inserire al suo interno la storia dell’operaio calabrese (stesa a partire dal 1981-82). Momenti di condensazione di questo processo di formalizzazione sono i

6. Volponi 2002, vol. II: 1026: «Io comincio a lavorare tenendo presente che ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla: romperne cioè gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento, cioè tutto quello che mi pare il contrario della realtà e che si potrebbe definire lo *status actualis*».

7. Seguiamo qui Zinato 2002, cui si rimanda per la ricostruzione completa e dettagliata.

8. Titolo, riferibile al romanzo operaio, appuntato all’interno di un elenco di lavori in corso che si trova tra le carte del *Sipario ducale* cfr. Zinato 2002: 786, n. 10, mentre il titolo definitivo si può leggere per la prima volta sulla copertina dell’autografo del *Pianeta irritabile* (1976-1977) «Le mosche del capitale è la mia: Olivetti/Fiat» (*ibidem*).

9. Raboni 1989: 283.

10. Zinato 2002: 785.

11. Rispettivamente pubblicati ora in Volponi 2003-2004: 55-153 e Volponi 2011: 69-147.

12. Si leggono in Volponi 2024: 219-394.

13. «Il nucleo originario (che potremmo chiamare “Il Memoriale del Consulente”), riguardante l’ultima vicenda industriale dell’autore viene via via complicato da un lavoro variantistico mosso da due urgenze: il tentativo di spersonalizzare la vicenda e la necessità di dare un ordine strutturale ai diversi blocchi» (Volponi 2002: 800).

frammenti del romanzo usciti in rivista,¹⁴ i cambiamenti onomastici (con il passaggio dai nomi reali a quelli di fantasia)¹⁵ e le modifiche strutturali e testuali apportate sul dattiloscritto einaudiano allestito per la composizione in tipografia.¹⁶ È proprio su questo momento fondamentale nell'elaborazione narrativa e formale del romanzo che qui si intende sostare.¹⁷

2. Il fascicolo è costituito da un dattiloscritto principale, numerato da 1 a 276, corretto da almeno due mani,¹⁸ quella dell'autore (a lapis, con la penna e con pennarello verde scuro) e quella dell'editor Elena De Angeli (a biro rossa e pennarellino verde chiaro), e preceduto da un foglio con appunti di mano dell'autore: «1) qualche cancellatura di troppo che elimina anche ciò che potrebbe essere migliorato | 2) dove sistemare la I lettera di Tecraso». A quest'altezza cronologica permangono quindi ancora dubbi sia di ordine contenutistico sia di ordine strutturale che verranno poi risolti con interventi-ponte in sede di revisione di bozze: in questo senso proporrei dunque di denominare questa forma la penultima forma del testo.

Su questo tronco testuale principale vengono innestati i capitoli – inizialmente indicati con una lettera dell'alfabeto (da A a M) e introdotti da didascalie (poi cassate) dei temi trattati – che formavano l'ossatura del romanzo dell'operaio:

14. *Diario di lavoro*, uscito ne «Il piccolo Hans» nell'81; *Particolare ingrandito*, pubblicato su «Alfabeta» nell'83; *Dialogo sull'industria fra pianta e macchina*, uscito sul «Corriere della Sera» del 10 gennaio 1984; *Via dell'orma (1979/80)*, edito nel quaderno curato dall'Assessorato alla Pubblica Istruzione di Pesaro nell'85 *Il gusto dei contemporanei*; l'eponimo *Le mosche del capitale*, uscito su «Marka» nell'88. Cfr. Zinato 2002: 803, n. 70.

15. «Nelle primitive stesure [...] i nomi delle industrie, delle città e dei protagonisti, appaiono in un primo tempo senza schermi deformanti», poi subiscono una prima modificazione sistematica che sarà a sua volta rivista al fine di «esasperare, anche sul piano fisiognomico, la latitudine iperbolica, deformante e comico-grottesca del romanzo: Furesin diventa Nasàpeti, [...] Taurinigi diviene la disacrante Bovino, la fabbrica automobilistica [...] un'industria alimentare di carne in scatola, l'ingegner Fulgenzio [...] Donna Fulgenzia. Il protagonista, Gallieno, a sua volta diventa Bruto Saraccini» (Zinato 2002: 803-804). In particolare, un composto come Nasàpeti è formato evidentemente sul modello rabelaisiano di nomi come Panurge, Pantagruel etc.

16. Archivio Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino, cartella 1978, fascicolo n. 5694: sul frontespizio si legge infatti un'annotazione a biro rossa di mano di Elena De Angeli: «A LIV x composizione | 4 giri di bozze in Sede». Nella stessa cartella si conservano altri due fascicoli (nn. 5695 e 5696) in cui sono custodite rispettivamente le bozze della prima edizione (collana «Supercoralli») e quelle della prima ristampa. Le bozze della *princeps* sono precedute da foglio piegato in due recante una scritta a biro blu nel margine superiore: «BUONE – Volponi – De Angeli 17.2.89» e timbro del 20 febbraio 1989, mentre la pagina definitiva dell'esergo riporta il timbro del 9 marzo 1989.

17. Il testo è trascritto secondo l'ultima lezione ricostruibile dal dattiloscritto. Le parole non leggibili sono segnalate dal simbolo <...>. Le integrazioni sono racchiuse tra parentesi unciniate, mentre le espunzioni tra parentesi unciniate rovesciate. Stante la numerazione incongruente, non viene fornito il riferimento al numero di carta. Il simbolo > marca il rapporto diacronico che intercorre tra la prima lezione del dattiloscritto e la relativa variante evolutiva, corrispondente a quella che sarà accolta nel testo stampato (fatti salvi i casi di correzioni durante i giri di bozze), cui si rimanda per confronto attraverso la citazione del numero di pagina dell'edizione. Il corsivo è mio.

18. Si possono forse riconoscere una terza mano che segna a matita la fine e l'inizio dei capitoli e una quarta che talora appone un numero molto esiguo di correzioni in stampatello.

- A. (via dell'orma – operai ladri puttane malviventi – la fabbrica – Tecraso e la di lui famiglia – piccola rabbia proletaria – il nome di Tecraso – Cassa integrazione)
- D. (Tecraso riceve la lettera di licenziamento – scontri ai cancelli)
- F. (La stazione ferroviaria)
- B. (la mensa, la lingua, il meccano – il figlio di Tecraso – la figlia di Tecraso e la di lei padrona – morte del figlio di Tecraso)
- G. (Giampiero, il compagno licenziato, frequentatore di supermarket)
- H. (La fabbrica della morte)
- C. (Tecraso visita l'amico Canguro all'ospedale)
- I. (Il carcere)
- L. (Ruggero Spontini, terrorista)
- M. (Epilogo)

L'ordine viene mutato rispetto alle intenzioni iniziali e, confrontando queste didascalie con quelle apposte su un'altra copia dattiloscritta dello stesso progetto,¹⁹ si ricavano i seguenti dati: l'assenza della sezione E., relativa all'episodio della marcia dei quarantamila quadri a Torino del 14 ottobre 1980, e dell'episodio della vendita della lettera di licenziamento firmata da donna Fulgenzia da parte di Tecraso;²⁰ lo spostamento in avanti del brano sul compagno licenziato Giampiero, collocato dopo la lettera di Tecraso al direttore generale (quest'ultima in origine non compresa nel romanzo dell'operaio).

L'inclusione del romanzo operaio e di pagine dattiloscritte tratte da versioni precedenti del testo – riconoscibili per la diversa numerazione e per l'interlinea minore – riportanti aneddoti di ordinaria meschinità aziendale e il *tableau* altoborghese in casa di Ginevra, oltre che l'inserzione materiale delle bozze di stampa del frammento sulla luna e il calcolatore pubblicato sulla rivista «Marka», del dialogo tra il ficus e il terminale pubblicato sul «Corriere della Sera», del monologo del quadro di Lichtenstein e di altre prove di stampa rendono necessari – oltre che una ricartulazione continua e di fatto incongruente – raccordi testuali *ad hoc*, quasi sempre stesi da Volponi a mano e poi dattiloscritti e/o ricopiati in grafia leggibile dalla De Angeli. L'antico incipit²¹ viene inoltre posposto rispetto a quello attuale, ricorretto fino a raggiungere la lezione definitiva, mentre saranno interessati da spostamenti strategici il monologo di Saraccini sul treno, il dialogo tra Astolfo e il cane Tozzo²² e il personaggio della signora Novella, rinfunzionalizzato come confidente di manovre aziendali. L'esergo con la dedica ad Adriano Olivetti raggiungerà l'attuale configurazione ellittica solo in bozze.²³

19. Zinato (2002: 780-781) li descrive senza dettagliarli nel fascicolo S, ma si possono ora visionare *online* all'indirizzo riportato alla n. 4.

20. La *editor* avvisa su un foglio con annotazione in pennarello verde «Vendita lettera»: «il brano sarà aggiunto in bozze».

21. Cfr. Zinato 2002: 801.

22. Interessante vedere come brani così rilevati metaletterariamente, dove viene tematizzato uno dei temi saggistici fondamentali e cioè «l'odierna impossibilità di narrare» (Fichera 2002: 112) non abbiano ancora trovato una collocazione stabile all'interno della macrostruttura.

23. «Quando ho cominciato a scrivere questo libro, più di dieci anni fa, ero deciso ed anche incoraggiato dall'idea di dedicarlo ad Adriano Olivetti, grande industriale e grande protagonista culturale

La forma presenta ampie cassature o biffature di porzioni testuali, sostituzioni o aggiunte di parole o sintagmi, all'interno di un quadro variantistico in cui in generale il romanzo operaio appare meno trivellato di correzioni rispetto a quello del consulente. Talvolta vengono incollati dei cartigli riportanti lezioni sostitutive dattiloscritte qualora sia compromessa la leggibilità dell'intervento manoscritto, a riprova di quanto sia intenso il lavoro correttivo in questa ultima fase compositiva, in cui ancora non si è raggiunta la quiete testuale.

3. Si pone a questo punto una questione che attiene da una parte alla modalità con cui Volponi compone e dall'altra alla paternità, più o meno condivisa con l'*editor*, di molte delle varianti. È noto infatti come lo scrittore, superata la fase manoscritta, fosse solito dettare alla dattilografa o al registratore, ricorreggendo e ricomponendo oralmente il testo, come mostra questa nota assegnabile indicativamente alla metà degli anni '80:

Il romanzo da rileggere, raccontandolo, dettandolo: | I cavalieri, le lotte, le armi, | le vicende. | inno, satira, coro, poema, strofa – | da rileggere dettando a Marta o al registratore (Zinato 2002: 799)²⁴

Questa consuetudine compositiva si riflette in questa forma di *MdC*, in quanto spesso l'*editor* aggiunge – sulla base del manoscritto, di dattiloscritti precedenti o di un confronto con l'autore? – lezioni non comprese in fase di dattilografazione del testo. Ma questa tecnica di "scrittura orale" ha ricadute anche stilistiche: non a caso, credo, spesso troviamo lunghe serie asindetice poi normalizzate dall'autore e/o dall'*editor* mediante l'aggiunta di segni interpuntivi e/o sequenze preposizionali. Come facilmente si può intendere, in un processo così condiviso è di fatto impossibile distinguere una (penultima) volontà dell'autore da quella dell'*editor*:²⁵ in questa sede ci si è limitati a ritenere ovviamente autoriali le lezioni autografe (che siano

e sociale del nostro paese. Adesso sono ancora affezionato a questa idea, ma non posso dichiararla tutta e semplicemente perché mi sento trattenuto dalla grandezza ancora cresciuta di Adriano, che ne fa uno dei più grandi maestri del nostro tempo e che non mi pare di poter testimoniare con piena intelligenza e riconoscenza in queste pagine» diventa «Per Adriano Olivetti, maestro dell'industria mondiale» (*MdC*: 3). Cfr. Zinato 2002: 804-805.

24. È apposta su un foglio intestato «Senato della Repubblica» e compreso nel fascicolo denominato *N* da Zinato (2002: 778). Un'ulteriore testimonianza – tra le molte – di questa modalità compositiva si trova in una lezione dal titolo *Ottiero Ottieri celebra Paolo Volponi*, tenuta da Ottieri agli studenti dell'Università La Sapienza di Roma il 23 marzo 1999 (poi confluita, con ampie rielaborazioni, in Ottieri 1999) e conservata presso il Centro per la tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, Fondo Ottieri, IA 20/VII: «Forse scriveva un po' in ufficio, un po' a casa. Poi, altra cosa misteriosissima per uno stile così magico come il suo: lui dettava molto, e come riuscisse a partorir queste frasi così incantate, dettando, questo per me è rimasto sempre un mistero, anche perché io non riesco a dettare nemmeno tre righe di una lettera, e lui dettava un romanzo... Come faceva, quando, dove? Ovunque, lui scriveva ovunque».

25. Per una discussione ragionata della nozione – in cui però si chiama in causa il concetto di coazione, qui assente – si veda Italia 2013: 15-26.

o meno riscritte o ripassate a biro da De Angeli), e a indicare quando sia rilevante l'intervento dell'*editor*, benché sia alta la possibilità che sia stato deciso in accordo con l'autore. Quel che è certo è che la collaborazione con i revisori, specialmente in questo ultimissimo tratto del cammino del testo, aiutò Volponi a chiudere e disciplinare un organismo narrativo complesso e stratificato che tendeva a sfilacciarsi, a deragliare, a motivo anche di una *intentio auctoris* incerta e nevrotizzata.²⁶

Gli interventi attribuibili con certezza all'*editor* sono prevalentemente di natura uniformante e sistematica: si occupa della *mise en page* e dell'articolazione testuale, aggiungendo gli a capo e le spaziature tra i paragrafi, corregge le minuscole, le maiuscole e i refusi, scioglie abbreviazioni, riscrive contributi autografi poco leggibili, lavora sulla punteggiatura e sui tempi verbali incrementando la coesione testuale,²⁷ ma soprattutto garantisce coerenza interna correggendo sistematicamente i riferimenti ai referenti reali (laddove questo non sia stato fatto già dall'autore). I nomi della prima lezione del dattiloscritto sono infatti perlopiù già quelli definitivi, con oscillazione persistente però tra Gallieno (nome attribuito al dirigente nella prima fase correttoria) e Saraccini, e Bovino è ancora la trasparente Taurinigi; *piemontesi* diventa *regionali*, Einaudi è sfumato in *Editore*, Caselle viene indicato semplicemente come aeroporto, il fratello Astolfo (cioè Umberto Agnelli) muta nel nipote di donna Fulgenzia (cioè Gianni Agnelli), i sessantuno licenziati della fabbrica diventano cinquantasette,²⁸ e così via.

Spesso l'*editor* agisce anche su singole lezioni, cercando generalmente di garantire un equilibrio tra la ricerca di una fluidità testuale e l'ottemperanza a un'implicita norma grammaticale e/o redazionale tendente allo standard: snellisce i sintagmi al loro interno con l'eliminazione dell'aggettivo possessivo («dei suoi occhiali» > «degli occhiali» *MdC*: 243; «al suo spettacolo» > «allo spettacolo» 255 etc.), elimina qualche occorrenza del pronome personale soggetto *egli* (benché sia presente con ben 36 occorrenze), normalizza un imperfetto potenziale in condizionale composto («poteva aumentare» > «avrebbe potuto aumentare» 54), elimina una frase scissa («Fu lì che lo raggiunse» > «Lo raggiunse» 145), e – in accordo con l'autore – una dislocazione a destra («ci lasciassero fare a noi» > «lasciassero fare a noi» 234), raddrizza alcune lezioni percepite come lessicalmente improprie («togliersi da» > «sottrarsi a» 216; «arrivare ai» > «superare i» 327), ma soprattutto interviene sulle iterazioni a distanza ravvicinata, secondo il principio della *non repetitio* («*midolli* memorizzati e anche programmati, rischia di essere soltanto, goccia per goccia, >insieme con quelli dei suoi *midolli*<» 187; «>*gran*< sommo conoscitore e custode di tutte le *grandezze*» 227), anche con *variatio*, spesso veleggiando verso un registro di formale convenzionalità di sapore quasi scolastico («eloquio *ricco* e con-

26. Si legga a questo proposito l'intervista a Maurizio Ferraris riportata in Toracca 2020: 217-231.

27. Volponi stesso richiama l'attenzione su questi aspetti in postille autocomunicative apposte nei margini: «punteggiatura», «tempi verbali».

28. Il riferimento è alle sessantuno lettere di licenziamento inviate dalla Fiat il 9 ottobre 1979 ad altrettanti operai sospettati di terrorismo, accusa che però si rivelerà fondata solo per quattro di essi: in *MdC* troviamo quindi «cinquantasette in luogo di sessantuno, che corrisponde al numero totale meno i quattro casi di effettivo coinvolgimento nella lotta armata» cfr. Zinato 2015: 247.

vincente *arricchito*» > «eloquio *copioso* e convincente *arricchito*» 102; «dal *cuscino* e perdere lingua e fiato. Scivolò del tutto sotto il *cuscino*» > «dal *cuscino* e perdere lingua e fiato. Scivolò del tutto sotto il *guanciale*» 282).

4. Si cercherà ora di ragionare sull'incidenza degli interventi autoriali presenti nella forma einaudiana a livello lessicale e su alcuni degli stilemi sintattici e retorici che la critica ha messo in rilievo come caratterizzanti il romanzo,²⁹ prestando attenzione a snodi testuali particolarmente rilevati, e indulgiando su alcuni passaggi rivelatori rispetto ai procedimenti di volta in volta in atto.³⁰

Sistematica la correzione delle varie occorrenze del verbo *sortire* («sortito» > «uscito» 192; «sortire verso» > «andare verso» 225; «sortissero» > «uscissero» 226), *sfraghís* volponiana forse sentita come troppo letteraria a quest'altezza cronologica,³¹ e di molti aggettivi qualificativi «inerziali» («>grandi< sovrani» 127; «>grandi< mazzi» 130; «>piccolo< figlio» 130).

Si registra in generale una tendenza ad arginare il dilagare dei disfemismi e dei riferimenti osceni, a volte in zone testuali già particolarmente connotate in questa direzione. Nell'episodio della battaglia ai cancelli della fabbrica – in cui vengono adombrate le vicende della lotta operaia dei “35 giorni” allo stabilimento della Fiat Mirafiori a partire dall'11 settembre 1980 –, l'autore elimina, forse per timore di delegittimare le rivendicazioni della piazza agli occhi del lettore medio, la voce di una donna che si rivolge con imperativi forti e corporei ai crumiri e ai poliziotti:

“Non entriamo, – disse uno, – dentro no, possono accusarci di violazione di domicilio. Fuori, fuori, dobbiamo resistere fuori.”

“Ma come? Qui ci rompono le ossa.”

>“Sì, – disse una donna – *pressate, sbrindellatemi la fica*, che non possiate più vederne una ben custodita.” < (137)³²

Nel *tableau* dedicato al pasticciere Telesforo Fondelli, «prediletto custode» di Astolfo, viene asciugata un'invettiva lanciata dai garzoni del forno contro il rampollo di casa Fulgenzi, una volta riconosciuto:

29. Gli studi su *MdC* si sono concentrati sul lessico (Miceli Jeffries 1991 e Dal Bon 2009), sulla sintassi del periodo (Mauroni 2000), su quella nominale (Mauroni 2001), e sui dispositivi retorici (Rappazzo 2015 e Zinato 2015). Analisi stilistico-linguistiche della produzione volponiana, a partire dal seminale Mengaldo (1994: 179-182 e 354-359), in Dal Bon 2002, Zublena 2004-2005 e Santato 2016. Per un inquadramento della lingua del romanzo italiano, con ampi spogli dalle opere di Volponi, si veda Dardano 2014.

30. Naturalmente molte varianti possono agire su più livelli contemporaneamente, in quanto interventi compresi in un sistema organico. Qui si cerca di interpretare quale sia la natura preponderante della spinta ad intervenire e su quale piano si facciano sentire maggiormente le sue ricadute.

31. Etichetta impiegata da Mengaldo 1990: 180 e ripresa da Zublena 2015: 467.

32. La variante fa sistema con la successiva: «non si fa il tango con la madama... bisogna >rompergli la fica,< staccargli la testa come a una medusa, piantargli una picca nel cuore come a Dracula...» (*MdC*: 140).

Cocco di casa, rampollo, figlio della grande casata, figlio della zia, nipote della mamma, cocco della serva, fratello del precettore, figlioccio del maggiordomo, parente dell'amministratore delegato, pargolo di ogni simiglianza... >concepito fuori stanza e creanza... fetato senza gravidanza, partorito senza panza, nato senza dolanza, levato senza lagnanza, affidato senza speranza, cresciuto senza maternanza né fratellanza, svezzato senza allattanza né lasciato a camminare senza parannanza, < figlio di puttana a balia di puttana... >tutela di puttana, scuola di puttana, tavola di puttana, ninna, dottrina, calendario, abecedario di puttana... lettino e costumini di puttana, boccoli e frangette di puttana, triciclo e trombetta di puttana, paperi e cuccioli di puttana, presepi e teatrini di puttana, pappe e marmellate di puttana, perette e cioccolatine purgative di puttana, tiritere di puttana...< (303)

Da *simiglianza* si genera – quasi strutture melodico-rimiche cumulative che, mentre rimandano direttamente a quelle parallele di *Con testo a fronte*,³³ ricordano la lauda iacoponica – una serie di apposizioni seguite dal complemento di esclusione terminante in *-anza*, mentre analogamente da *puttana* germina una sequenza di sostantivi seguiti dal complemento di specificazione rimanti in *-ana*: il taglio sembra funzionale qui a riportare il *flashback*, dal carattere fortemente parodico ed expressionistico, nei binari della tonalità narrativa principale.

Al disciplinamento di un'esuberanza lessicale e retorica quasi ecolalica – che si dispiega nell'uso del genitivo semitico («governatore dei governatori») e nell'insistenza della figura etimologica – sembra essere dovuta anche questa ampia cassatura di carattere descrittivo riferita ad Astolfo:

tranvia.

>Severo e comprensivo, instancabile e presente, carismatico e umile, elegante e sobrio, raffinato e cortese, affascinante e cordiale, apollineo e virile, coltissimo e pratico, poliglotta e dialettale, oxfordiano e juventino, giovanissimo e solenne, egli è il governatore dei governatori, più di ogni altro, anche dei suoi avi fondatori; il più bravo di ogni regione del mondo, governatore più di tutti i governatori governanti ogni governo del mondo governatore, più ancora di ogni governatore delle generazioni precedenti o appena trascorse, dei quali si sente parlare anche per gli errori e anche con odio, perfino della loro persona in fotografia. Governatore unico del quale parlare sempre e ovunque bene, a cui voler bene continuamente con devozione e affetto crescenti.< (314)

Vengono ridotte quando possibile le onnipresenti dittologie aggettivali («immobile e silenzioso» > «felpato» 31; «improvvisato >provvido< giaciglio» 123; «>ricaricati e< sbattuti» 272), spesso in inciso («macchina >, ignare e scomposte,<» 129), così come le espansioni locative («inseriti >nelle buste<» 133; «Risalito >sul treno,<» 243) e specificative («sfrangiata >di miserabili<» 197; «esperto >di prima categoria<» 242; cognac, >di trent'anni< 338), in un'ottica di generale alleggerimento della trama verbale.³⁴

Per lo stesso principio correttivo talora le enumerazioni parossistiche tipiche di *MdC* vengono sfoltite («verbale, emozionale intenzionale bagaglio indispensabile

33. Cfr. Mengaldo 2004-2005.

34. In un'altra nota autocomunicativa Volponi appunta a lapis: «alleggerire».

senza peso però né dogana né contenuti né contrabbando, di ogni nuovo buon dirigente» > «verbale, e grafico» 17; «ipotesi >affermazioni sindacalisti<» 273; «>di inquinamenti trame complicità< veleni» 316), risolte («ruoli posizioni competenze» > «funzioni» 17), o regolate tramite l'inserzione di articoli, preposizioni e punteggiatura, specie quando si tratta di grappoli asindetici («lotte agguati sottrazioni» > «delle lotte, degli agguati, delle sottrazioni» 305; «i documenti riservati lettere bilanci note cifre codici sigle chiavi microfilm nastri» > «i documenti riservati, le lettere, i bilanci, le note, le cifre, i codici, le sigle, le chiavi, i microfilm e i nastri» 338).

Altre varianti rispondono più chiaramente a ragioni di ordine contenutistico, e ricadono sul testo nei termini di una maggiore desoggettivizzazione e universalizzazione del discorso, cancellando quei referenti reali che lo connettevano con maggiore evidenza al contesto italiano degli anni Settanta e alla biografia volponiana.

Nel punto in cui si verifica lo «sdoppiamento» pseudo-onirico di Saraccini nel maestro del 1975, provocato dalla visione di un dipinto del cosiddetto maestro del 1310,³⁵ in origine erano esplicitate nel testo sia l'occasione concreta da cui scaturiva l'immagine sia la divaricazione del personaggio ottenuta con l'impiego di un verbo di percezione («si sente a metà tra»), insieme con il rimando alla figura dell'imprenditore Vittorio Cini, collezionista d'arte come Volponi:

doveri. >Guarda su una vecchia dispensa di Longhi una tavoletta di un primitivo umbro, detto Il maestro del 1310: Derisione di Cristo, particolare del dittico, Venezia, conte Vittorio Cini. Si sente a metà tra quel Cristo dolente e coronato, e tutto in tondo, piegato dentro la coscienza della sua potenza e del suo generoso sacrificio, e il conte Vittorio Cini, capitano d'industria, collezionista, ricchissimo.< (36)³⁶

Sempre all'interno dell'episodio dello scontro ai cancelli, viene fatto cadere un breve monologo del capo della polizia inerente alla necessità di usare le maniere forti e di far scorrere «il sangue di intere popolazioni», monologo puntellato di riferimenti toponomastici precisi e chiuso dal riferimento a una futura azione repressiva di Gianni Agnelli (ossia donna Fulgenzia) nei confronti dei sovversivi:

imbullonata.

>Il superiore, quando gli toccò di avere l'elicottero a piombo sul capo e lacerante dietro le orecchie, disse: «Comincio a essere stufo di queste false battaglie. Perdiamo prestigio e cre-

35. Di questo aspetto, e delle sue aderenze intertestuali con un passaggio di *Insonnia inverno 1971* di *Con testo a fronte* (Volponi 2024: 280-289), si è occupato Picconi 2004-2005: 299-300.

36. Si leggono nei margini le annotazioni autografe cassate, «il maestro = + esplicito», «Diario del maestro A.», segno della volontà, poi superata, di consacrare al maestro Arcano una porzione testuale più strutturata. Più avanti si trova anche quest'altro passaggio lasciato cadere: «Ondula in fondo la stessa collina e dalla stessa mano trafitta sgorgano i medesimi raggi di luce, antichi moti antiche spade che non feriscono più. Fuori dell'organizzazione industriale del lavoro non c'è strumento né arma né notizia: così è dato credere. Ma credeva Il maestro del 1310 alle sequenze dello *speculum humanae salvationis* che ripeteva illustrando, appena variandole, composizioni e colori? Egli era dentro o fuori? Eppure anche a lui qualche figura si rivoltava contro, sortiva dall'ordine rituale con una smorfia un male una caricatura, e quella istruita urgente verità rendeva l'inganno colmo di peso e di sogno, ancor più preciso per la folla che cercava il vero» (*MdC*: 70).

dibilità. Nessuno che capisce che occorre presto un duro monito. Continuano a scagliarci e a debilitarci con le mezze misure...ma presto la storia ci domanderà il sangue di intere popolazioni...allora dovremo bombardare il campanile di Giotto, il duomo di Milano, la mole antonelliana, l'autostrada del sole, radere al suolo Porto Marghera, Brescia, la torre di Pisa... Non li spegnete i fuochi... Donna Fulgenzia penserà ai bivacchi di gitanti in circolo con le chitarre...» (141)

Un'analoga urgenza di sganciare il testo dalla contingenza, unita alla volontà di smorzare una *pointe* polemica o comunque derisoria, sembra motivare la caduta dei rimandi a Cesare Pavese e a Natalia Ginzburg: «Pavese non ha detto molto» > «gli scrittori non hanno detto molto» 206; «I ricchi borghesi collezionano gli olandesi di secondo e terzo rango del Seicento... >leggono solo Pavese e la Ginzburg...< comprano un solo giornale in dieci...» 317.³⁷

In un altro momento ideologicamente rilevato del testo, e cioè quando Tecraso vagheggia la costituzione di un «piccolo Partito comunista» con «il meglio del meglio di tutti gli altri» (compreso «qualche illuso utopista delle colline marchigiane, qualche urbanista ex olivettiano, qualche scrittore, poeta o pittore»), la visione si concludeva così, con allusioni sghembe e lievemente sarcastiche a due numi tutelari della sinistra italiana:

pittore >senza comunicazione, inascoltato fra la tradizione la realtà l'esperimento. La Ros-sanda dichiarerà di capirli e di essere anche disposta ad accompagnarli per qualche tratto. Fortini sarà complicato e confuso dalle evocazioni, memorie, emozioni e ammonizioni.< (291)

All'interno di un lunghissimo passaggio testuale, successivo alla delusione di Saraccini per la mancata promozione ad amministratore delegato della MFM da parte di Nasàpeti, viene lasciata cadere questa «lettera al presidente traditore», che vale la pena riportare per intero:

E fu per imitare la nobiltà del canarino che comincio a scrivere una lettera al presidente traditore, lui che non scriveva mai niente.

Anche questo niente gli apparve chiaro soltanto dopo una lunga, confusa considerazione, <che> lo spaventò e lo scoraggiò.

“Niente, non ho avuto niente, non ho la ricchezza che ho meritato, e in parte anche creato, sono quasi povero, debbo far conto sulla pensione... dovrò vendere i quadri... >Mi tocca concedermi un sogno, che un giorno vengano dallo spazio messaggeri ultrapotenti con la loro superiore scienza... loro potranno misurare la mia bravura... e da casa mia progetterò l'universo, governerò i popoli, munito della scienza straordinaria dei miei sovrumani elet-

37. In particolare già nel *Sipario ducale* (1975) la Ginzburg era stata oggetto, con Calvino, di una stoccata che ne attaccava la snobistica postura tutta racchiusa nell'ambito della «famiglia, ciascuno dei membri con le proprie qualità, anche con i suoi tic o capricci...ma sempre ben cosciente della giusta autorità, dei buoni sentimenti e partecipe della forza famigliare [...] lontano dalla cattiveria di questo mondo, che appariva raramente, comunque sempre sotto, e non degno della famiglia e nemmeno di quella penna» (Volponi 2002, vol. II: 101).

tori. Subito farò distruggere tutte le bombe atomiche, le trasformerò in energia di pace... al mio fianco agenti spaziali pronti a intervenire al mio cenno e a distruggere con una fiammata lo stato intero.< Salverò o no il professore? Credo di sì, farò finta di aver bisogno del suo aiuto... egli ci cascherà, convinto di avermi ingannato... È questa sfrontatezza autoritaria che debbo smascherare e punire... ‘Si ricorda, professore – esordirò – il mio piccolo piano di riorganizzazione aziendale che le proposi all’inizio dell’anno, quando lei mi costrinse a dare le dimissioni? Ebbene, quel piano avrebbe salvato la sua azienda, lasciandola indipendente prospera attiva, ben prima dell’ultimo duce finanziere al quale ha dovuto ricorrere un’altra volta. Costui, infatti, nella sua indiscutibile ma cattiva managerialità, ha capito qualcosa dei problemi veri della MFM, ma li ha poi affrontati nel modo più autoritario e banale: riduzione delle spese, drastiche purghe, compressione di qualsiasi potere o richiesta sindacale, tagli degli investimenti, riduzione delle produzioni dirette, appalti manovre sulle scorte, sui magazzini, con i fornitori più piccoli, i clienti più deboli... arrivare a fare un bilancio appena non in perdita e poi vendere un bel pacco di azioni, emettere obbligazioni, richiedere aumenti di capitale, avviare le più ardite combinazioni finanziarie, prezzolando la stampa di settore per una vera e propria campagna sul rilancio e risanamento dell’azienda, sulla ripresa dei più fulgidi disegni della più alta redditività... alla fine lui avrà guadagnato molto, la MFM sarà diventata un problema per gli ingenui finanziatori d’oltralpe, e le sue industrie saranno scatole vuote... Adesso che mi accingo a liberare e a indirizzare la felice corsa ed espansione del globo, ho voluto convocarla, solo per rivederla, per guardare bene in lei come sono gli individui e i metodi sbagliati, nocivi, carichi di infezioni mortali, quelli cioè che mi occorre assolutamente evitare, anzi disinnescare e cancellare’.”

La tv cominciava con i telefilm e i notiziari regionali. A quell’ora Saraccini usciva per andare a fare due passi, a curiosare nelle librerie, nelle gallerie di via Montenapoleone, e arrivare alle otto, ora giusta per un film di prima visione dentro un cinema semideserto.< (166)

Come si vede, una prima campagna correttoria investe un passaggio onirico con venature fantascientifiche sorretto da quattro futuri (*progetterò, governerò, farò, trasformerò*): in un romanzo e in una società senza più scampo nell’utopia,³⁸ l’unica fuga possibile rimane fantasticare «da casa» la salvezza dell’umanità. Idea che stava già dietro il «piccolo piano di riorganizzazione aziendale» presentato all’inizio del romanzo (cfr. *MdC*: 65-66), che avrebbe non solo consentito all’industria di non arrendersi alla finanza, ma avrebbe addirittura poi permesso di «liberare e [...] indirizzare la felice corsa ed espansione del globo»; niente di più distante dal concetto di piano come «la nuova aggiornata difesa del capitalismo» (ivi: 317) che troviamo invece verso la fine del libro. Il tratto di megalomania che si ravvisa in questo brano scartato avrebbe quindi connotato in senso quasi psicotico il personaggio, proiezione obliqua e non sovrapponibile all’autore empirico.

Molte parti eliminate rendono nel complesso più articolati certi attanti su cui si spalma di fatto anche l’istanza del narratore e che vengono invece ridimensionati nel testo finale, come il pappagallo, il canarino, Astolfo: è un dato che rende meno stringente la semplicistica equazione Volponi = Saraccini e che, più in generale, toglie forza all’interpretazione del romanzo come romanzo a chiave.

38. Cfr. Fichera 2015 e Toracca 2020: 160-183.

5. La penultima forma viene di fatto sottoposta a un deciso sfrondamento di immagini, di quadri lirici, di passaggi ragionativi, sfrondamento che risponde all'esigenza di imbrigliare la tendenza digressiva e centrifuga insita in un testo profondamente segnato dalla contaminazione degli archetipi di genere:³⁹ favola, poema cavalleresco, satira pariniana ad alto tasso di iperboli, anastrofi, iperbati e perifrasi, scrittura diaristica, dialogo leopardiano, rappresentazione allegorica, prosa umoristica e romanzo-saggio. In particolare, l'analisi della stratificazione compositiva mostra come la frequente cassatura degli *excursus* riflessivi riduca anche la componente di didascalismo brechtiano, pur permanendo questa come caratteristica strutturale dell'opera.⁴⁰ Sotto il rispetto stilistico, il movimento variantistico consegna alla stampa un romanzo pluridiscorsivo a dominante, per così dire, 'antilinguistica'⁴¹ (stante la preponderanza quantitativa del romanzo del consulente rispetto alla traccia operaia). Al suo interno convivono infatti da una parte anglicismi (*budget, corporate policy making, feeling goals, joint ventures, planning, working process* etc.) e lessemi di ambito manageriale (*competenze, competitività, gradualità, organigramma, produttività* etc.), insieme ad altri che sembrano presi di peso dal gioco comunicativo vuoto riflesso nei verbali delle riunioni aziendali (*ipotesi, convergenza, procedura* etc.), dall'altra disfemismi (*cacare, cazzettino, cazzo, cesso, chiavare, coglioni, culo, culona, scopare, uccello* etc.),⁴² qualche dialettalismo e alcune costruzioni marcate che connotano il neostandard delle classi subalterne.⁴³ La componente letteraria, quando c'è, è spesso contrappesata parodicamente da un elemento prosaico: «i lai di tante mie sorelle, di tutte forse le borsette dirigenzial-industriali» (ivi: 90); «*lucore della brillantina*» (ivi: 305) etc.⁴⁴ In *MdC* parlano davvero tutti, ognuno secondo le

39. Si vedano soprattutto Zinato 2002: 805-810, Toracca 2020: 117-153, Rustioni 2015, e più recentemente lo studio di Lima (2020), condotto attraverso la categoria della 'rimediazione', e quello di Pomarici (2022), che indaga le connessioni dell'opera volponiana con la mitografia e la letteratura classica.

40. Cfr. Fichera 2012: 101-105.

41. Riprendo qui in maniera piuttosto libera il concetto calviniano di antilingua, volendo fare riferimento non tanto al burocrate quanto, più generalmente, a un lessico semanticamente vuoto.

42. Questi si addensano in particolare nell'episodio dello scontro ai cancelli, nei dialoghi fra gli operai ma soprattutto negli scambi comunicativi all'interno del carcere.

43. Si rilevano l'inserito marchigiano «biond com en tedesc» (*MdC*: 183) e la ridondanza pronominale «Dimmi a me» (ripetuto), che, posta in bocca a un mafioso in prigione (ivi: 288), sembra ricalcare il siciliano. Nei resoconti di Tecraso (spesso introdotti dal pronome personale di prima persona in funzione enfatica) troviamo dislocazioni a sinistra (in combinazione con *ci* attualizzante e il *che* polivalente: «Io, la mia, ce l'ho buttata da me, che era tutta spremuta e finita» ivi: 27; «Che io adesso sono operaio me lo dice ormai quasi soltanto questo tram di operai» ivi: 161; sempre insieme al *ci* attualizzante: «Pare che questo elenco non ce l'abbia più nessuno» ivi: 285; «certi discorsi non li capivo bene» ivi: 292), a destra («io non l'ho mai visto partire un attacco» ivi: 293), il *che* polivalente («Lo salutai per andare a dormire ch'era ancora seduto lí» ivi: 290; «Spesso anche di notte, che io mi alzavo nel sonno credendo che fosse il rubinetto che gocciava» *ibidem*; con valore oscillante tra il relativo e il consecutivo: «con una furia che quasi me lo strappava» ivi: 291).

44. Cfr. Dal Bon 2009: 184: «L'idea centrale che la prepotenza del Capitale si manifesti nell'alienazione dei linguaggi pubblici burocratici e tecnici diviene strategia parodica di umiliare il loro realismo dell'irrealtà attraverso l'anacronismo della lingua lirica, mostrando l'insignificanza dell'una e l'inattualità dell'altra, senza che ve ne sia una di vera».

proprie possibilità linguistiche e all'interno delle opzioni stilistiche dell'archetipo di genere che agisce di volta in volta. Certo è vero che è l'antilingua non referenziale di coloro che detengono il potere ai diversi gradi della gerarchia – sussunta anche dagli oggetti inanimati che ne estrinsecano delle caratteristiche etiche – a imperare, «logorrea meccanica autofinalizzata, intesa solo alla propria autoaffermazione»;⁴⁵ solo attraversandola in un corpo a corpo testuale durato anni l'autore ha potuto chiudere i conti con un romanzo che vale anche come testimonianza di uno sforzo enorme di disintossicazione linguistica e morale.

Bibliografia

- Dal Bon, Piero (2002), *Verifica stilistica de La macchina mondiale di Paolo Volponi*, «Quaderns d'Italià», 7: 207-228 [<https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v7-dal-bon>; ultima consultazione 24.02.24].
- Dal Bon, Piero (2009), *Le mosche del capitale: La palinodia del finale*, «Quaderns d'Italià», 14: 177-186 [<https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v14-dal-bon>; ultima consultazione 24.02.24].
- Dardano, Maurizio (2014), *Romanzo*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, 6 voll. [vol. I *Poesia*; vol. II *Prosa letteraria*; vol. III *Italiano dell'uso*; vol. IV *Grammatiche*; vol. V *Testualità*; vol. VI *Pratiche di scrittura*], Roma, Carocci, 2014-2021, vol. II: 359-420.
- Fichera, Gabriele (2012), *Tolto dall'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*, Cuneo, Nerosubianco.
- Fichera, Gabriele (2015), *Distopia e cecità: le mosche incantate di Paolo Volponi*, in *Volponi estremo*, a cura di Salvatore Ritrovato, Tiziano Toracca, Emiliano Alessandroni, Pesaro, Metauro: 173-182.
- Italia, Paola (2013), *Editing Novecento*, Roma, Salerno.
- Lima, Eleonora (2020), *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, Firenze, Firenze University Press.
- Luperini, Romano (1990), *Postilla su Le mosche del capitale di Volponi*, in Id., *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori riuniti: 299-302.
- Mauroni, Elisabetta (2000), *La sintassi del periodo in quattro autori contemporanei: Morselli, Tobino, Volponi, Bufalino*, «Acme», 53: 215-264.
- Mauroni, Elisabetta (2001), *Tre esempi di stile nominale: Morselli, Tobino, Volponi*, «Studi di Grammatica Italiana», 20: 255-286.
- Miceli Jeffries, Giovanna (1991), *Linguaggio settoriale e linguaggio letterario: Le mosche del capitale di Paolo Volponi*, «Critica letteraria», XIX, 73: 785-798.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1994), *Il Novecento*, Bologna, il Mulino.

45. Luperini 1990: 30.

- Mengaldo, Pier Vincenzo (2004-2005), *La rima nella poesia di Volponi*, in *Nell'opera di Paolo Volponi*, quaderno monografico di «Istmi – Tracce di vita letteraria»: 371-383.
- Ottiero, Ottieri (1999), *Il grande Volponi*, «Diario», 22, 2 giugno: 80-81.
- Picconi, Gianluca (2004-2005), *Mimesi discontinua: La deviazione operaia di Paolo Volponi*, in *Nell'opera di Paolo Volponi*, quaderno monografico di «Istmi – Tracce di vita letteraria»: 279-309.
- Pomarici, Cesare (2022), *Paolo Volponi, memoria e innovazione. Dalla cultura classica alla rivoluzione informatica*, Roma, Carocci.
- Raboni, Giovanni (1989), *Il peccato capitale* [intervista a Paolo Volponi], «L'Europeo», 16-21 aprile, ora in Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1991: 283-288.
- Rappazzo, Felice (2015), *Accumulo, costruzione, visionarietà in Le mosche del capitale*, «Allegoria», 71-72: 284-300.
- Rustioni, Marco (2015), *Questa civiltà: un'ipotesi su Volponi umorista*, in *Volponi estremo*, a cura di Salvatore Ritrovato, Tiziano Toracca, Emiliano Alessandroni, Pesaro, Metauro: 307-319.
- Santato, Guido (2016), *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)*, Modena, Mucchi.
- Serri, Mirella (1989), *Volponi: m'ispira l'industria non il capitale*, «Tuttolibri», 15 aprile: 3.
- Toracca, Tiziano (2020), *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua*, Perugia, Morlacchi.
- Volponi, Paolo (2002), *Romanzi e prose*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- Volponi, Paolo (2003-2004), *La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari*, quaderno monografico di «Istmi – Tracce di vita letteraria».
- Volponi, Paolo (2011), *Parlamenti*, a cura di Emanuele Zinato, Roma, Ediesse.
- Volponi, Paolo (2024), *Poesie*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi.
- Zinato, Emanuele (2002), *Commenti e apparati*, in Volponi (2002), vol. III: 777-819.
- Zinato, Emanuele (2015), *Ripartire da Tecraso*, «Allegoria», 71-72: 238-249.
- Zublena, Paolo (2004-2005), *Anteo liberato? La lingua della Macchina mondiale di Volponi*, in *Nell'opera di Paolo Volponi*, quaderno monografico di «Istmi – Tracce di vita letteraria»: 125-156.
- Zublena, Paolo (2015), *Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in *Volponi estremo*, a cura di Salvatore Ritrovato, Tiziano Toracca, Emiliano Alessandroni, Pesaro, Metauro: 461-476.

ABSTRACT – The paper aims at investigating and interpreting the last typescript of Paolo Volponi's novel *Le mosche del Capitale* (Einaudi, 1989), preserved at the Einaudi Archive. The form presents stylistic and linguistic variants, in close connection with the structural ones, and cooperates in the understanding of one of the texts that narrates (and preemptorily sanctions) the liquidation of the association between work and capital in the Italian context.

KEYWORDS – Paolo Volponi; *Le mosche del capitale*; Italian Philology; Stylistic of the Narrative Text; 20th Century Italian Narrative.

RIASSUNTO – L'articolo mira a descrivere e interpretare il movimento variantistico testimoniato dal dattiloscritto per la tipografia del romanzo *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi (Einaudi, 1989), conservato all'Archivio Einaudi. La forma presenta varianti di ordine stilistico e linguistico, in stretta connessione con quelle strutturali, e coopera alla comprensione di uno dei testi che narrano, sancendola in modo perentorio, la liquidazione del sodalizio tra lavoro e capitale in ambito italiano.

PAROLE CHIAVE – Paolo Volponi; *Le mosche del Capitale*; filologia italiana; stilistica del testo narrativo; narrativa italiana del Novecento.

PROSPETTIVE

«La zona del disastro»: stilemi della perdita, *pattern* del desiderio e architettura del racconto in *Romanzetto estivo* di Gherardo Bortolotti

Chiara De Caprio

1. «Una storia minore»: temi e forme in *Romanzetto estivo**

Nonostante gli anni trascorsi al fondo del creato, prossimo alle bestie e ai sogni, alcuni ricordi non si logorano e sono quelli più vicini al cuore della leggenda, dell'amore. Quello di mio padre e mia madre in costume che prendevano il sole al lago, stesi sul prato come una coppia primigenia nell'afa di agosto. Oppure la freschezza dei vicoli in cui baciavo Bauci la sera, quando dietro una casa le sbottonai la camicetta e vidi l'albore del suo seno, un fenomeno fuori scala che mi turbava, nell'oscurità, come l'occhio degli dei. Lei si inarcò nella tensione tra il pudore da ragazzina e la brama, poi soddisfatta, di soggiogarmi per sempre, ma a quel punto ebbi l'intuizione dell'amore come manufatto assoluto, confusione delle menti e dell'ordine del mondo. La scomposizione di due vicende spaiate in un'invenzione fatta non solo di desiderio, potere e pena ma di un confine intimo bruciante e insuperabile con il possibile, di una periferia rovinosa dell'essere la cui ampiezza, oltre i giorni, le spese e il salario, non aveva misura se non la prosecuzione ininterrotta del cammino. (RE 56)

* Da ora *Romanzetto estivo* è citato come RE, seguito dal riferimento al numero della prosa; nella trascrizione dei testi si è mantenuta la tipografia originale delle prose ed è rispettato l'a capo o lo si è indicato con il simbolo /. Sono qui elaborate in forma più distesa e meditata alcune ipotesi avanzate nel corso di una presentazione di RE fatta insieme a Gherardo Bortolotti, Gilda Policastro e Antonio Sixty. Accanto a loro, per indicazioni, prospettive e suggerimenti migliorativi, ringrazio anche Tiziana de Rogatis, Davide Di Falco, Valeria Rocco di Torrepadula, Carlo Tirinanzi de Medici, Michele Zaffarano e gli anonimi *referees*, restando io la sola responsabile delle interpretazioni proposte.

E insomma sono qui mentre la luce radente percorre le superfici in laminato della cucina e, nel colmo del mattino, vorrei che il dolore diventasse talmente profondo, talmente puro e cupo da poterlo contenere come un osso, un dato di fatto oggettivo che non mi riguarda più ma solo mi guida e mi sostiene. Ma il dolore, come l'amore, è a suo modo una storia minore, una trama secondaria rispetto al sordo consumo dei giorni. Capita di ricordarsene usciti dall'ufficio. Capita di sentirlo prossimo nel silenzio serale dell'appartamento, quando lo spazio cavo del salotto sembra esprimere un unico concetto di attesa e disinganno. Forse, come un visitatore interdimensionale, si sprigionerà dal centro della stanza. Mi concederà la redenzione ultima, l'apocalisse minima che poi si rivelerà essere solo il buio, il dormiveglia, il sonno, la debole intimità originaria che ritroviamo per consuetudine. L'attesa del mattino successivo sarà essa stessa l'orrore del medesimo e, chiudendo gli occhi, qualche vago ricordo degli anni con Irene tornerà alla mente. (RE 57)

Come suggeriscono le due prose poste in apertura, con movimenti discontinui e progressivi, RE di Gherardo Bortolotti (Roma, Tic Edizioni, 2021) avvicina i lettori al *qui e ora* di vicende erotico-sentimentali e racconta la dinamica di acquisto e perdita che può caratterizzare una relazione amorosa: con le parole del testo, il meccanismo a causa del quale «desiderio, potere e pena» coesistono o si alternano nel soggetto che dice *io* (RE 56), conducendolo dall'*attesa* al *disinganno* (RE 57). La reiterazione di questo movimento interiore produce un'oscillazione fra stati opposti: esaltazione e frustrazione, coinvolgimento e resa.

Nelle prose sono, quindi, rievocate le occasioni del giorno o della notte durante le quali si manifesta la natura proteiforme del desiderio o di un'intimità «bruciante e insuperabile» (RE 56): accesi entrambi da figure femminili dotate di nomi allusivi e tratteggiate in modo che a ognuna corrisponda una diversa declinazione di una medesima materia erotico-sentimentale; ovvero: di quel «concetto di amore» che porta con sé «aneddoti romantici parzialmente / inventati, ricordi imprecisi, rievocazioni ambigue / di frasi, sguardi e profumi» (RE 60).

Quanto al piano temporale, l'oscillazione fra il passato delle vicende e il presente dell'enunciazione è restituita anche dal modo in cui la voce che dice *io* mette a fuoco figure e fantasmi, situazioni e oggetti. In particolare, lo sguardo dell'*io* si fissa su dettagli *minori* e infra-ordinari, residui opachi di percorsi interrotti.¹ Con

1. Per il carattere non epifanico dei dettagli nei testi di Bortolotti e per il sedimentarsi del senso al loro interno, si vedano Loreto (2017) e Policastro (2021: 154-157). Una formula che prova a mediare fra possibile valore epifanico degli oggetti e loro opacità («l'epifania del tempo interstiziale») è, invece, proposta nella nota a *Low* di Julian Zhara (vd. Zhara 2019).

un'efficace *mise en abyme*, RE mostra che le tracce emotive disperse fra i detriti di una *small life* sono simili ai resti di oggetti che, indisturbati, si depositano nel fondo dei cassette e vengono ritrovati mesi dopo. Per un attimo, il sedimentarsi di questa materia minima dà l'impressione che sia possibile ritornare su un dettaglio o una sensazione, talora legati alle gioie o ai disinganni dell'amore: il riverbero della luce ai bordi di una piscina; la melodia o le parole di una canzone che scorre in sottofondo; l'intorpidimento che avvolge il corpo dopo un amplesso, prima dell'oblio del sonno. Allo stesso tempo, il *focus* percettivo su dettagli minori rivela il carattere velleitario del loro attraversamento; residui e scarti entrano nel campo d'attenzione creato dallo sguardo dell'*io*, ma rifiutano di farsi comprendere: restano irriducibili all'interpretazione.

In sintesi, RE sembra mettere in scena un processo che allo stesso tempo istituisce e nega un ponte fra il passato e il presente, fra gli oggetti di un tempo e le tracce inorganiche in cui si trasformano, fra l'*io* che ha esperito l'amore o il desiderio e quello che ora prova a comprendere sia i singoli accadimenti, sia la fenomenologia amorosa *tout court*: la sua idea del legame fra cura ed eros, fra sentimento e desiderio, fra coazione a ripetere e libertà.² In questo modo viene non solo descritta, ma anche ridefinita una gamma complessa di percezioni e ragionamenti sulla natura e sulle forme dell'amore. Più precisamente, è fatto emergere il senso di perdita originato dalla separazione da una persona amata; sono descritti flash visuo-percettivi relativi a vicende erotico-sentimentali; ancora, sono messi a fuoco pattern emotivi che per l'istanza enunciativa hanno avuto un ruolo nello strutturare la relazione con l'alterità del femminile:³ e, dunque, ne hanno orientato le scelte e i cosiddetti *action patterns*.⁴

In aggiunta, va osservato che le tecniche con cui in RE è realizzato il restringimento visivo e lo scavo percettivo su personaggi e oggetti rivelano che in questo lavoro di Bortolotti, come nei suoi testi precedenti (ovvero, le tre raccolte ora confluite in *Low* e le *Storie del pavimento*), vi è una peculiare cifra stilistica che fa sì

2. Si veda, ad esempio, per questa dinamica: «Mi ripeto: “Non fidarti dei / desideri, fidati dei sentimenti”, mentre i desideri / mi infestano con le loro leggende e i sentimenti / non hanno parole ma solo una durata sorda che / sa di roccia e sopravvivenza» (RE 85).

3. Si vedano, ad esempio, nelle già citate prose 56 e 57 il ruolo strutturante della relazione genitoriale per l'idea che le relazioni affettive custodiscano «un confine intimo, / bruciante e insuperabile con il possibile» o il ruolo fondativo dell'incontro con Bauci nella formazione dell'idea che il sentimento amoroso sia un «manufatto assoluto, confusione delle menti e / dell'ordine del mondo». Segnalo anche che l'uso di *innescare* in RE si legge in una delle prose: «rievocazioni ambigue / di frasi, sguardi e profumi che lo scorcio di un / parcheggio o l'attacco di *Be My Wife* innescano» (RE 60).

4. Preciso che in questo lavoro adottato approcci, modelli interpretativi e terminologia propri della letteratura scientifica che esplora gli inneschi emotivi (*emotional triggers*), la formazione degli *action patterns* in ambito emotivo, l'elaborazione del senso di perdita e le strategie di elaborazione del lutto e di gestione della cosiddetta “eredità vivente del trauma” (*living trauma legacy*). In particolare, accanto a contributi classici sulle forme discorsive con cui sono tematizzate e restituite una perdita e un'eredità traumatica, mi sono servita di Bollas (1989); van der Kolk (2014); Fisher (2017) e Fisher (2020). In una prospettiva analoga, si veda de Rogatis, Wehling-Giorgi (2021), di cui ho tenuto conto in diversi punti del mio ragionamento su RE. Un'ampia panoramica delle potenzialità euristiche dei trauma studies è ora offerta da de Rogatis, Wehling-Giorgi (2022a).

che dimensioni emotive e ragionative dell'istanza enunciativa si riverberino negli andamenti sintattico-testuali ed emergano in talune costellazioni lessicali.⁵

Alla luce di questo quadro, si offre un'interpretazione di RE che tiene insieme aspetti tematici e sequenze narrativo-descrittive e meditativo-ragionative, da un lato, organizzazione del macrotesto e scelte formali, dall'altro. In prima battuta, è illustrata la struttura di RE ed è fatto emergere il valore da attribuire sia al titolo sia ad alcuni campi lessicali e termini-chiave, così da evidenziare il legame fra queste scelte e i piani enunciativo e testuale (§ 2).⁶ È poi indagato il funzionamento delle strategie retorico-testuali, al fine di mostrare come questo livello svolga un ruolo decisivo nel creare uno spazio in cui al cortocircuito fra permanenza e instabilità amorosa corrisponde l'alternarsi di procedimenti testuali complementari. Inoltre, si propone che l'impasto di micro-sequenze narrativo-descrittive e ragionative concorra a rafforzare il movimento dell'*io* fra passato e presente, dispersione e compattezza, caos e responsabilità esistenziale della sua interpretazione (§ 3). Infine, si argomenta che la qualità stilistica delle sequenze di RE e il loro comporsi in un macrotesto restituiscono il processo con cui può essere elaborata un'eredità emotiva di tipo traumatico, legata alla perdita di figure esistenzialmente importanti e si offrono, a margine, alcune considerazioni di tipo metodologico sul percorso di lettura proposto (§ 4).

2. *Un romanzetto: «tra il vero e falso», la leggenda*

RE è un macrotesto costituito da prose in prima persona, numerate in modo progressivo da quarantasette a novantatré: quarantasette prose, come quarantasette è il numero assegnato alla prima; e quarantasette sono gli anni di Bortolotti nel 2019, quando — ci dice una nota dell'autore — hanno avuto luogo eventi su cui *avrebbe potuto* «scrivere un libro e intitolarlo *Romanzetto estivo*»:

Nell'estate del 2019 mi sono separato; è morto mio padre; ho incontrato dopo venticinque anni il mio primo amore e, la notte stessa, ho visto una stella cadente. Potrei scrivervi un libro e intitolarlo *Romanzetto estivo*. Ma già così è come se l'avessi fatto (Nota prefativa a RE).

Rimaniamo per ora sulle soglie del testo. RE si offre al lettore non solo nel formato maneggevole della collana *ChapBooks* di Tic, ma anche con una serie di materiali paratestuali: una dedica; in epigrafe alcuni versi di Hölderlin tratti da *An-*

5. Quanto ai macrotesti precedenti, faccio riferimento a Bortolotti (2018) e Bortolotti (2020), che accoglie, con modifiche, i precedenti *Tecniche di basso livello* (2009), *Senza paragone* (2014), *Quando arrivarono gli alieni* (2016). Recenti analisi di alcuni procedimenti documentati nei testi di Bortolotti, inseriti nel quadro ampio delle scritture non assertive, si leggono in Picconi (2020) e Policastro (2021: 154-157). Fra le recensioni e le note ai singoli testi, segnalo per RE Righi (2022).

6. Per la distinzione fra questi due piani e la differenza fra genere socio-discorsivo, dimensione enunciativa e *texture* (testura) limito il rimando a Ferrari (2014) e Adam (2020). Un'analisi di testi poetici che tiene conto di questi modelli si può leggere in De Caprio, Ferrari (2022: 53-73).

denken (Ricordo), testo che probabilmente si pone in rapporto intertestuale con RE (a partire dal titolo-tema);⁷ la nota dell'autore appena citata; la quale non nega, ma all'opposto sottolinea l'incidenza delle sue vicende *minori* per il nome riportato in copertina: e dunque il legame, pur rifratto e creativo, con un nucleo esistenziale e un vissuto sentimentale; infine, in esergo, una *Sad romantic inevitable playlist* con le quattordici canzoni citate nel testo (che è possibile ritrovare e ascoltare su Youtube, servendosi di un QR code).

Ancora un'osservazione che dal paratesto ci sposta alla forma discorsiva. Sul dorso del libricino e sulla copertina e la quarta leggiamo un titolo all'apparenza "leggero": non romanzo, ma *romanzetto* (con il suffisso *-etto* a rimarcare quantomeno la scelta di una misura breve). Per di più, il *romanzetto* è qualificato come *estivo*: forse perché lo si può leggere anche fra le voci e i rumori di una spiaggia? o forse perché ci racconta anche di seduzioni e innamoramenti estivi (per esempio, consumati o sognati ai bordi di una piscina)? o perché, come quegli oggetti cui si faceva cenno in apertura, questo *romanzetto* ci conduce in un'altra stagione? Come che sia, *romanzetto* è una scelta lessicale ricca di istruzioni per l'interpretazione del macrotesto che designa, soprattutto se la si pone in cortocircuito con un altro termine che occorre più volte nelle prose ed egualmente definisce una forma narrativa in prosa, tipicamente medievale: *legghenda*.⁸

7. «E male è se l'anima si perde / lontano da pensieri di mortali. / Bene è invece parlare, / dire i pensieri del cuore, / udire molte cose / dei giorni dell'amore, / dei fatti che avvennero».

8. Prendo spunto per le mie considerazioni sulla forma *legghenda* e sullo scongiuro in età medievale dallo studio di Barbato (2019: XXII- XLIV). Do qui conto delle ventotto occorrenze del lessema *legghenda* (miei i corsivi): «Tra il vero e il falso / scelgo sempre la *legghenda*» (RE 51); «Insomma, / consumare gli spazi, le serate e le occasioni solo per / la *legghenda*, per il romanzo di cui si è protagonisti» (RE 53); «E lo dovevo dimostrare, / in qualche modo, al buio, al silenzio e alla volta / del cielo sotto cui mi iniziavo alla *legghenda*» (RE 54); «alcuni ricordi non / si logorano e sono quelli più vicini al cuore della / *legghenda*» (RE 56); «al tempo del sogno / e della *legghenda*» (RE 58); «per la *legghenda* che agito nelle / stanze in cui governa» (RE 65); «per definizione propria è la *legghenda* la / versione corretta» (RE 67); «E la *legghenda* / adesso mi collocherebbe altrimenti» (RE 67); «coltivo la *legghenda* perché mi dedico al futuro, in / attesa che il sogno si interrompa» (RE 68); «Che io abiti presso la zona del disastro, / che frequenti i confini di ciò che si è soliti chiamare / amore, compone la *legghenda* principale e la trama / di successo che mi trovo spesso a concepire» (RE 69); «Aggiunge sogno al sogno e *legghenda* / alla rovina» (RE 71); «per l'ennesimo episodio della mia / *legghenda*, in cui magari la invito fuori» (RE 76); «il patto è che la *legghenda* non si / interrompa ma proliferi a ogni vetrina in cui mi / vedo specchiato» (RE 77); «quel monumento ultimo alla / *legghenda* come manufatto definitivo dell'universo» (RE 84); «Mentre abito la *legghenda* e solco la / città» (RE 88); «do a questo il nome di amore, vita e *legghenda*» (RE 89); «dalla forza dei ricordi che mi hanno / abitato in nome della *legghenda*» (RE 91); al plurale: «Tuttavia decine di *legghende minori* si diffondono / continuamente nel mio cuore, mi piegano ai loro bisogni, / alle loro storie ossessive» (RE 55); «le *legghende* di cui è protagonista nel cuore degli / altri» (RE 62); «Così come mi dissolvo nel / futuro e nelle mie *legghende*» (RE 78); «Così, / [...] componiamo grandi / masse di particole immateriali fatte di *legghende* e di / sospiri» (RE 80); «avrei l'immagine di un uomo / poco sveglio, attraversato da *legghende*, desideri e / presagi, che confonde i giorni con le storie che ne / ricava» (RE 81); «Altre *legghende* / raccontano di luoghi ipogei in cui l'amore è / una pietra scistosa che forma giacimenti sordi e / sterminati» (RE 82); «le *legghende* ancestrali che precedono gli anni del / salario» (RE 83); «mentre i desideri / mi infestano con le loro *legghende*» (RE 85); «le *legghende* proliferano / nei disallineamenti» (RE 86); «fabbricato da / desideri e *legghende*» (RE 88); «si sveglia in / *legghende* ancora più distanti» (RE 90).

A ben vedere, proprio il lessema *leggenda* può essere usato come grimaldello per guardare dall'interno i meccanismi di RE. Se questo macrotesto in prosa è, allo stesso tempo, un *romanzetto* e una *leggenda*, varrà la pena domandarsi che valore possa avere la parola *leggenda*. A questo scopo è utile richiamare il fatto che nel Medioevo la forma-*leggenda* chiamava in causa il rapporto fra desiderio e realtà: il loro non sovrapporsi e non coincidere. Nella misura in cui il desiderio è una dimensione del possibile, generativa di mondi ed esperienza, questa forma narrativa si incaricava di raccontare il “mondo secondo i desideri”, così come facevano, in versi, l'incantamento e lo scongiuro. Insomma, al di là della differenza fra prosa e verso, leggenda, incantamento e scongiuro condividono ciò che possiamo definire, nei termini della linguistica testuale, l'obiettivo globale di un genere socio-discorsivo.

Approfondendo questa linea di analisi, va ricordato che gli scongiuri hanno due realizzazioni speculari: evocano la presenza di un elemento positivo lontano (ad esempio, la donna amata), oppure agiscono sulla presenza di un elemento negativo, come la malattia e la morte, per allontanarlo. Del resto, questo obiettivo è inscritto nel termine *scongiuro* e nella sua origine (dal verbo CONIURARE, che in latino medievale ha il significato di ‘vincolare’, ‘comandare’). In breve, è il nome stesso del genere a suggerire che si formula uno scongiuro per vincolare una manifestazione del reale al nostro desiderio, oppure per scacciarne un'altra che non si conforma ad esso: gli scongiuri ci parlano di mancanza e danneggiamento, potremmo dire.⁹ Queste riflessioni sui modi con cui possono essere resi dicibili il danneggiamento e la mancanza attraverso una precisa forma discorsiva (la *leggenda*) consentono di comprendere meglio l'operazione compiuta da Bortolotti: questo perché RE si interroga sul rapporto fra desiderio e realtà. In questa prospettiva, RE può essere considerato un testo che mostra il modo in cui un *io*, costruendo una *leggenda privata*, elabora il ruolo che hanno avuto alcune figure (le donne amate o desiderate, ma anche il padre) nel progressivo dispiegarsi della sua relazione con il mondo: in ultima analisi, allora, in RE l'istanza enunciativa assume il ruolo di mediatore fra desiderio e realtà.

Certo, questa *leggenda* non può che essere ultra-contemporanea e «post-post-moderna» (Cortellessa 2018). Se un tempo, con le *leggende* e gli scongiuri si poteva parlare all'amore e alla malattia e venire a patti con la forza distruttiva del desiderio (perché al linguaggio si riconosceva una funzione magica), invece RE racconta di scarti e anomalie, senso di disfatta e spreco: ovvero, del disaccordo fra il mondo e la visione, fra i passati tentativi di composizione ed equilibrio e la sensazione che l'amore sia un'occupazione degli esseri umani insieme prodigiosa e rovinosa, perché *disumana* e *incalcolabile*: «Il fatto è che l'amore, pur allevato dalle generazioni / degli uomini, è disumano e incalcolabile» (RE 58).

9. Una dimensione allusiva a pratiche e *topoi* della letteratura medievale viene suggerita per RE da Righi (2022): «Il paradosso di Bauci è il paradosso del desiderio, l'eredità diretta dell'*amor de lonh* e dell'epica cavalleresca, la cui dinamica erotico-amorosa scorre sotterranea alle pagine del *Romanzetto*: l'assenza dell'oggetto del desiderio (Irene, Bauci, Armilla, Eufemia, Getullia, Odile, Eufrasia), nella sua ferocia, trasmuta in presenza, sottraendosi allo sguardo si rende visibile come fantasma, come ossessione, come mitologia».

Lo scavo sul lessema *leggenda* permette anche di rendere più trasparente uno degli enunciati della prosa 51: «Tra il vero e il falso / scelgo sempre la leggenda». Se la *leggenda* è lo spazio che s'incunea fra il possibile, l'incompiuto e il reale, allora le *storie* di RE sono innanzitutto generate dalla relazione ambivalente fra la forza, creatrice e distruttrice, del desiderio e le vicende che si sono susseguite. Il macrotesto di Bortolotti si offre, quindi, al lettore come un impasto che punta a oltrepassare il *vero* dei fatti accaduti e il *falso* della finzione narrativa: perché è costruito mettendo in cortocircuito talune esperienze esistenziali fondative con la loro trasfigurazione creativa.

Va a questo punto mostrato quali specifiche strategie stilistiche occorrono in RE; o meglio, come alcune costanti stilistiche della prosa di Bortolotti siano qui, per così dire, messe al servizio della *leggenda*. Innanzitutto, si individuano costellazioni lessicali che danno nome a ciò che non è dicibile o è oggetto di pulsioni ambivalenti (figure desiderate e temute, capaci di spostare l'*io* da uno stato di beatitudine a un senso lancinante di perdita): le definirei parole del desiderio e della beatitudine, da un lato, e parole dell'angoscia e della dissipazione, dall'altro. A loro volta, le strategie sintattico-testuali restituiscono, nel suo costruirsi, il processo con cui la voce-*io* prova a non essere abitata dalle presenze fantasmatiche del passato e ad elaborarle.¹⁰ Più precisamente, l'impianto del macrotesto e le scelte sintattico-testuali manomettono una narrazione fondata sull'ordinamento temporale progressivo del *vero*, a vantaggio di una prassi di scrittura che ripete alcune strutture con un gioco di variazioni e scarti fissi: così facendo, l'*io*-voce costruisce un racconto che non rassicura il lettore. Anzi: non solo lo fa sentire incerto sui possibili percorsi di senso che il macrotesto offre, ma lo spinge anche a interrogarsi sul valore di strategie retorico-testuali che ritornano in più punti, generando un effetto di ripetizione nella variazione.¹¹

Si può allora ipotizzare che la *leggenda* di RE sia interpretabile anche come forma discorsiva che attua un processo di riparazione della perdita; detto in termini più esatti, una forma dotata di soluzioni stilistiche che si pongono come correlativo del meccanismo mediante il quale un *io* lentamente ritorna su frammenti del passato; e, via via, non li esperisce solo come frutto di un pensiero intrusivo e di un'attività di ruminazione, ma li salda fra loro e li elabora: creando un campo del possibile, proiettato nel futuro.¹² Vediamo, quindi, come RE realizzi questo processo analiz-

10. Sulle presenze fantasmatiche, si veda in apertura di RE 69: «nelle conservazioni quotidiane con me / stesso e gli spettri che mi visitano presso gli uffici / o le stanze del mio appartamento».

11. Tengo qui conto di de Rogatis, Wehling-Giorgi (2021) per il nesso fra tecniche di sabotaggio della trasparenza e incertezza interpretativa del lettore.

12. Impiego la nozione di *ruminazione* nell'accezione tecnica degli studi di matrice cognitivista sul trauma e sul pensiero ricorrente: come il rimuginio (*worry*), la ruminazione è una forma di pensiero bloccato, ripetitivo e intrusivo; talora è associata a forme di narrazione razionalizzante a servizio di un sé danneggiato, e si oppone ai meccanismi di attraversamento di un vissuto traumatico: la ruminazione è, dunque, un meccanismo di difesa e controllo e non permette di «raccolgere nuove informazioni» sul sé e la realtà; i meccanismi di attraversamento di un vissuto traumatico sono, invece, una forma di elaborazione e di distacco dal passato e, quindi, consentono modalità nuove e creative di esplorazione e narrazione del sé e «uno stato di apertura» verso gli scambi interpersonali

zando sia i reticoli di parole e le immagini ricorrenti, sia le strategie retorico-testuali attraverso le quali specifiche costellazioni lessicali entrano in più ampie sequenze narrativo-descrittive o ragionative.

3. *Costellazioni lessicali e strategie retorico-testuali: fra desiderio e dissipazione, beatitudine e angoscia*

Le *leggende minori* di RE prendono la forma di situazioni topiche che talora rimandano anche ad un immaginario cinematografico (ad esempio, i film di Rohmer, citati in RE 71) e si servono di un'onomastica femminile che allude ai toponimi delle *Città invisibili* di Italo Calvino (Armilla, Bauci, Ipazia, Eufemia, ecc.). Quanto al piano lessicale, le *leggende* sono raccontate alternando parole della frenesia e parole della beatitudine ("amore e testosterone" si potrebbe sintetizzare, parafrasando un sintagma della prosa 54: «Colmo d'amore e testosterone, / sentivo l'aria notturna sul petto»).

Uno dei migliori esempi di situazione con lessico amoroso della *beatitudine* si trova nella prosa 49, là dove è descritto lo sguardo di Bauci che si volta, liquida e incantevole, sotto il sole di un tardo pomeriggio di luglio, ai bordi di una piscina:

Mi ricordo il gesto ripetuto di intrecciare
alternativamente le ciocche, l'impegno che ci
mettevo, mentre sentivo il piacere della cura del
suo corpo e il calore del sole. Ricordo la pelle liscia
e abbronzata della schiena, con le sue pieghe, i
piccoli nei, e aveva gli stessi riflessi estivi, dorati,
perpetui. Sarà stata la vicinanza dell'acqua ma,
quando ho finito e si è voltata, il suo sguardo aveva
una profondità liquida e appagata che ora capisco
essere quella dell'amore, una dolce beatitudine che
nell'istante non sapevo spiegarmi e mi sembrava la
cosa più bella e inaspettata che avessi mai visto. (RE 49)

A questo polo possono quindi essere ascritti i numerosi sintagmi che concorrono a descrivere scenari, stati emotivi ed elementi di una fase amorosa in cui prevalgono lo stupore e la vicinanza, fisica o emotiva, fra gli amanti: «meraviglia dell'estate» (RE 53); «spaccandosi / come una vetrata irraggiata di sole e riflessi, mentre / mi sentivo, per l'istante, certificato nell'immagine / di me stesso amato, amante e ricambiato» (RE 60); «l'amore quasi nella forma di una vacanza agostana, / di acqua trasparente e luce rifratta» (RE 72); «frasi dolci, imbarazzanti e irripetibili» (RE 85); ecc.

Andrà aggiunto che, oltre a queste scene con un lessico della *beatitudine*, le *storie minori* hanno anche un rapporto privilegiato con le formule che esprimono

(vd. Caselli, Ruggiero, Sassaroli 2017: 89-162; cit. dalle pp. 105 e 149). Su questi aspetti vd. anche van der Kolk, van der Hart (1995) e van der Kolk (2014, in part. p. 184).

un auspicio, un desiderio o una possibilità non realizzata e che, quindi, richiedono l'uso del tempo futuro e di quei modi verbali, come il condizionale o il congiuntivo, che codificano la possibilità o la controfattualità: «sarebbe bellissimo per esempio che» (RE 51); «Se vale l'amore, / sarà bello allora che» (RE 52); «essere un nome che lei / avrebbe potuto pronunciare spesso, sempre» (RE 52); «quella / volta in cui avrei voluto scrivere ad Armilla» (RE 72); «quasi che il sonno / dell'infanzia fosse davvero il segreto che vorremmo / da tanto tempo rivelarci» (RE 73); ecc. Le formule – al condizionale, al congiuntivo – creano dunque uno spazio per ciò che non è, ma potrebbe accadere o sarebbe potuto accadere: proprio in virtù di questa dimensione di presente “potenziale” o “mancato”, RE può offrirsi ai lettori come una scrittura che si incunea fra il certo e il possibile, e si pone come «un'operazione sui parametri secondo cui noi ci sentiamo in vita».¹³

A loro volta, perdita, smarrimento e frustrazione sono disseminate nel testo ed emergono attraverso alcuni sostantivi-chiave: *colpa* (quattro occ.: RE 47, 50, 65, 80); *confusione* (tre occ.: RE 56, 59, 66); *inganno* (due occ., entrambe per definire l'amore: RE 63, 68 in dittologia con *disperazione*); *orrore* (tre occ.: RE 47, 52, 57); *pena* (tre occ.: RE 56, 58, 65); *sensò di disfatta* (due occ.: RE 47, 89), cui si affianca una serie di termini associabili alle aree semantiche (1) dell'errore, (2) dello spreco, (3) dell'angoscia – ad es., per (1) *errori* (RE 58); *fallimento* (RE 47); per (2) *spreco* (RE 52); per (3) *angoscia* (RE 55); *terrore* (RE 52) – e di aggettivi del negativo come *cupò* (RE 54, 57, 61); *ossessivo* (RE 55); *rovinoso* (RE 55, 56); ecc. Si noti che proprio alcuni di questi lessemi si susseguono nell'attacco della prima prosa del macrotesto. Qui, infatti, in un'arcata sintattica tesa, marcata e mossa («Quello che spesso dimentico è che»; «Non che [...] / ma almeno») si succedono *colpa*, *difetto*, *sensò di disfatta*, *orrori* ed *esilio*, e due locuzioni dalla semantica invasiva e asfissiante come 'togliere il fiato' e 'occupare la mente':

Quello che spesso dimentico è che le ore della sera hanno una peculiare intimità con la colpa, il difetto e il senso di disfatta. Non che quelle del mattino siano più clementi ma almeno gli orrori che promette la giornata, l'esilio a cui mi costringe il salario, tolgono il fiato e sono rapidissimi nell'occuparmi il cuore e la mente. La sera, il riposo e la meccanica chiusura del giorno finito hanno, invece, tutto l'agio di presentare il mio fallimento e la consistenza puerile dei miei sogni d'amore. Nei minuti prima del sonno penso allora a qualche episodio con Irene, per esempio quando camminavamo una sera di novembre e cercavo di baciarla mentre lei rideva al riparo del cappuccio e continuava a chinare la testa per impedirmelo. (RE 47)

13. Bortolotti 2010 (vd. sul passo le osservazioni di Zublena 2011b).

Sotto l'etichetta del campo dell'angoscia e della perdita possono porsi anche le combinazioni di nome + aggettivo in cui l'aggettivo qualificativo rafforza la carica semantica del negativo: «spreco *disperato* di sogni» (RE 52); «un / *inestinguibile* senso di disfatta» (RE 89); e con dittologia «un senso di fallimento *assiduo e inappellabile*» (RE 64); ecc.; o quelle in cui l'aggettivo volge al negativo il valore semantico positivo o neutro del nome: «il destino / *colpevole* di chi è in vita» (RE 64); «il patto *fasullo* che non prevede / la fine delle vacanze o l'arrivo dell'età matura» (RE 53); «una fantasmagoria *incongrua*» (RE 63); la misura *ottusa* della nostra solitudine» (RE 52) e «le sveglie *ottuse* / del mattino» (RE 55); ecc.

Va inoltre messo in luce un ulteriore reticolo di parole-chiave con il quale il senso di perdita e di dissipazione che l'*io*-voce percepisce è ricondotto alla generale tendenza dei viventi e dell'universo a disfarsi; aggiungerei, alleviando così lo smarrimento della voce-*io*, che in questo modo discioglie la sua vicenda in quella, più ampia, del genere umano: «Di tutto questo non rimarrà niente, mi dico / come consolazione, ma è la consumazione che non / permette di tornare indietro e cancellare ciò che è / stato» (RE 81).

Come nelle scritture precedenti, anche in RE, dunque, il procedere delle cose e degli uomini verso la morte è descritto attraverso un reticolo di immagini in cui affiorano forse anche tessere di sapore classico e letterario (sollecitate dall'immagini di amore come «dio bambino» (RE 58) dolce-amaro e inesorabile),¹⁴ e in cui voci comuni si affiancano a elementi lessicali prelevati dai linguaggi dell'economia, della fisica e della chimica (vicini a certo gusto del Calvino delle *Cosmicomiche* e delle *Città invisibili*): «sordo consumo dei giorni» (RE 57); «quell'istante indelebile dal disordinato sprecarsi / di momenti e occasioni che compone il destino / *colpevole* di chi è in vita» (RE 64); «il pulviscolo disperato del curioso / esperimento che è la realtà» (RE 64); «l'evento ennesimo della mia dissipazione» (RE 78); «Come la cristallizzazione / di qualche composto metafisico, i giorni si fissano / di fase in fase, le vicende degli umani si inceppano / sempre più fittamente» (RE 86). Né manca in RE il lessema *entropia*, vero e proprio *mot-clé* di Bortolotti (vd. RE 59, 84, 86). In particolare, risaltano due impieghi di *entropia*: nella parte iniziale della prosa 59, dove i membri della specie umana sono definiti come «effetti / secondari del tempo che passa» e come «risultati [...] / sbalorditivi dell'entropia e della seconda / legge della termodinamica»; e nella parte finale della prosa 86, in cui scenari personali e storico-politici poco confortevoli trovano una smorzatura ironica in una frase dal sapore aforistico: «Il presente non / ha rimedio ma l'entropia mi conforta».

Possiamo ora meglio mettere a fuoco l'insieme dei campi lessicali osservando una caratteristica dell'impasto di micro-sequenze descrittive, narrative e ragionative: con l'alternarsi di parole infra-ordinarie e momenti di verticalizzazione dell'ordinario, RE fa precipitare il lettore in uno spazio in cui si mescolano quotidianità e sogno, *routine* e visioni, ora foriere di temporanea beatitudine, ora di un inaggira-

14. Come di sapore letterario è l'immagine delle foglie a indicare lo scorrere delle generazioni e del tempo: «mentre le stirpi delle giornate [...] si rinnovano nel modo delle foglie» (RE 58) o quella degli uomini composti della stessa materia dei sogni (in RE 88).

bile senso di sconfitta:¹⁵ come se ci si ponesse su un «borderland of extremity and everydayness».¹⁶ In questa prospettiva risulta particolarmente indicativa la prosa 69: qui il sintagma «conversazioni quotidiane» perde immediatamente il suo carattere rassicurante perché è impiegato per designare un dialogo con i propri fantasmi interiori in cui si alternano parole che isolano minimi dettagli dell'infra-ordinario (ad es. *i cosmetici, gli acquisti all'Ikea*) e lessemi che rimandano ai campi semantici della fine e del disastro (*morte termica, catastrofi impercettibili*). Prende così progressivamente forma l'immagine – di sapore leopardiano e allo stesso tempo costruita con tessere allusive alla narrativa distopica di James G. Ballard – di un mondo già spento e «cessato da sempre», nel quale chi dice *io* non può che abitare presso «la zona del disastro»:¹⁷

In genere, nelle *conversazioni quotidiane* con me stesso e GLI SPETTRI che mi visitano presso gli uffici o le stanze del mio appartamento, sostengo risoluto che il mondo condivide la materia dei ricordi e che in realtà è cessato da sempre, spento nel silenzio della sua MORTE TERMICA dopo un susseguirsi di CATASTROFI IMPERCETTIBILI. Le assenze di mio padre, il vuoto del salotto dopo cena, i cosmetici di Irene rimasti ancora in bagno ne sono, credo, la prova e il sigillo. Rimane a me, come a noi, solo la memoria, questo lento travisamento dei frangenti che furono, che sembrano le mattine estive dalla finestra in cucina, i pomeriggi soli in ufficio, gli acquisti all'Ikea, che sono i pensieri del cuore e crescono endemici nel minuto margine tra il salario e la veglia. Che io abiti presso LA ZONA DEL DISASTRO, che frequenti i confini di ciò che si è soliti chiamare amore, compone la leggenda principale e la trama di successo che mi trovo spesso a concepire. Non credo sia una debolezza indugiarmi ma nemmeno un riscatto più durevole, appunto, del mondo.
(RE 69, miei il corsivo e il maiuscoletto)

15. Questa duplice dimensione era già evidente in *Low* e nelle *Storie del pavimento*, caratterizzati entrambi da un'aggettivazione che puntava a far coesistere l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, il grigiore anestetizzante dell'infra-ordinario con lo stupore inatteso dinanzi ai movimenti delle nubi o ai riflessi della luce. Sui riflessi stilistici dell'infra-ordinario nella poesia contemporanea vd. Zublena (2014).

16. Caruth 1996: 56. Sul valore di questa dittologia per gli spazi saturi di una eredità emotiva traumatica, si vedano de Rogatis, Wehling-Giorgi (2021) e de Rogatis, Wehling-Giorgi (2022b: 11), da cui è tratta la citazione che segue: «The «traumatic memory» (van der Kolk 2014: 174-199) is therefore both timeless and diachronic, as it simultaneously positions itself outside and inside time, by moving without mediation from an extreme to an ordinary dimension».

17. È probabile che il sintagma «zona del disastro» alluda al titolo italiano vulgato della raccolta di racconti di Ballard *The Disaster Area*, pubblicata nella collana di fantascienza «Urania» nel 1979.

Se mettiamo ancora in relazione le scelte lessicali con l'alternarsi di momenti narrativo-descrittivi e momenti meditativo-ragionativi, si nota che anche le sequenze descrittive sono costruite tenendo conto di due opposte polarità che chiamano in causa l'ordine e il disordine. Infatti, per un verso, l'atto di descrivere riattiva il desiderio di ordinare e conoscere; per altro verso, lo sforzo di cogliere *quidditas* e *qualitas* di oggetti e figure umane è destinato a essere scompaginato e interrotto non solo dall'affollarsi di dettagli, ma anche dall'emersione di una dimensione ragionativa e commentativa.¹⁸ Come mostra la prosa 84, sul piano formale le descrizioni di RE restituiscono, quindi, un processo di rimemorazione – parziale, ma potenzialmente inesauribile, e per di più ostacolato dal rischio di incomprensione – su materiali intimi e pattern erotico-sentimentali che contenevano una promessa (felicità e integrazione) e una minaccia (coazione, frustrazione e sfaldamento):¹⁹

Probabilmente anche tra le braccia di Ipazia, intento a scoprirne i seni e le pieghe del collo, dei fianchi, gli spazi limitati tra l'orecchio e la foresta dei capelli mori, le regioni epidermiche disabitate tra le dita delle mani, le lunghe pianure dell'interno delle cosce e della schiena, la vagina, tutto quel corpo splendido perché altrui, perché diverso, cercherei le tracce di qualche vicenda interiore, quale reperto di un amore karmico generato nel ciclo delle vite e delle successive illusioni, quel monumento ultimo alla leggenda come manufatto definitivo dell'universo, come unico motore del mondo, dell'entropia e della dispersione della materia in calore. Nonostante l'imperio del testosterone, la ricerca mi terrebbe distaccato, mi costringerebbe comunque a un esilio millimetrico, a uno sradicamento da migratore, come se ogni centimetro di quella pelle così liscia, ogni luccichio di quello sguardo così profondo, fossero avvisi di una tremenda vicenda non ancora compiuta e mi dicessero, in coro: «Attento, o tu che avanzi, e preparati al dopo». (RE 84)

Nella prosa 84, come altrove, fissare il ricordo in micro-descrizioni (dunque, oggettivarlo) svela in modo *tremendo* non solo la natura instabile e proteiforme, mutevole e non chiusa del desiderio (*l'imperio del testosterone* come *motore della dispersione della materia*), ma anche una sensazione di minaccia: quella sensazione di minaccia che un io frammentato e *distaccato*, destinato all'*esilio* e allo *sradica-*

18. Di una dimensione commentativa e ragionativa nelle descrizioni (e dunque di una descrizione a fasce discontinue) discute Manzotti (2009), da cui mutuo l'aggettivo *commentativo*.

19. L'analogia fra le tecniche descrittive e narrative di RE e la particolare forma dei ricordi che caratterizzano gli eventi luttuosi e le vicende di perdita si può ben cogliere attraverso l'analisi degli studi sull'elaborazione del senso della fine e della morte di familiari; ad es. Fisher (2017). Sulla natura frammentata e non lineare della memoria del trauma, vd. van der Kolk (2014: 174-190).

mento da migratore, si incarica di attraversare attraverso un racconto costituito da frammenti descrittivi dalla forte dimensione visivo-sensoriale.²⁰

In conclusione, le scelte lessicali di RE ottengono principalmente due effetti: per un verso, suggeriscono che in ogni oggetto o entità, umana o non umana, vi è la traccia residuale di un senso che non si riesce più a cogliere o decodificare: e che, forse, sopravvive nelle forme di «profezie limitate» e «segreti» che i morti custodiscono e i vivi non «sanno pronunciare» e non saprebbero far avverare o svelare (RE 50); per l'altro, mostrano la seguente dinamica: quando nel campo di osservazione, movimento e parola dell'*io*-voce entrano figure e situazioni in grado di staccarsi dal fondo e "colpire" colui che le osserva, immediatamente emerge l'inquietudine di chi, percepita la carica di vulnerabilità insita nell'incontro con l'altro, fra timore, difesa e consolazione, ricorda a sé stesso il legame che la materia vivente e quella inanimata intrattengono con il generale movimento di energie che incessantemente trasforma tutto, e tutto conduce alla morte e al disfacimento.

4. *Strategie sintattico-testuali e pragmatico-discorsive*

Leggende e fallimenti, visioni e scacchi, consistenza e consumazione: è dunque questo il perimetro entro cui il macrotesto di Bortolotti fa muovere i suoi lettori; come si è anticipato, questi grumi di senso trovano un'esatta restituzione anche nelle scelte sintattiche e nei procedimenti retorico-testuali e discorsivi.

In effetti, per Bortolotti la *legenda* è un racconto che si affida alla prosa, ma non dimentica il ritmo dei versi: più esattamente, una prosa dotata di una trama ritmica riconoscibile e "memorabile", punteggiata da micro-strutture versali sottotraccia, oltre che impastata dei versi delle canzoni citate o alluse. Ritmo, strutture versali sottotraccia e lacerti di canzoni sono le forme con cui nel testo possono essere compiute azioni simili: riattraversare la morte del padre e rievocarne la figura; rendere nuovamente presente ciò che si è amato e perduto, facendo del testo lo spazio per accogliere la presenza fantasmatica di ciò che è lontano o passato; ritornare ai momenti fondativi della propria vicenda amorosa per provare a coglierne il senso attraverso una sottile tecnica di montaggio di pensieri, emozioni, sensazioni. Insomma, canzoni e strutture versali sono anch'esse un modo per esorcizzare la fine, invocare l'amore e tornare a convocare ciò che si desidera. Non a caso, dunque, in una delle quattordici tracce della *Sad romantic inevitable playlist*, richiamata nella prosa 60, David Bowie canta *please be mine / share my life / stay with me / be my wife* («rievocazioni ambigue / di frasi, sguardi, profumi che lo scorcio di un / parcheggio o l'attacco di *Be My Wife* innescano»); e, ancora, nella prosa 53 è l'istanza enunciativa stessa a assumere il ritmo concitato di chi impreca, prega e desidera insieme:

20. Sulla natura minacciosa del desiderio e sull'ambivalenza della relazione femminile/maschile, fra controllo/dominio e resa, si veda ad esempio «Ma il vero abisso che mi aspetta / è immaginare quello che dovrebbe pensare lei, / se condividesse la brama che mi padroneggia, / nel vedermi da sotto, nudo, curvo come un lupo, / mentre espone alla mia vista i segreti dei suoi seni / e dell'inguine e si sente splendida e desiderata in / modo inappagabile come la terribile regina che / vorrei davvero che fosse» (RE 63).

«Dai, / brutta stronza, fai qualcosa, mandami un messaggio, / una foto, un emoji con gli occhi a cuore».

Vi è un ulteriore elemento che va ora messo in luce. Mentre, sul piano dell'intraccio e delle situazioni narrative, RE sembra tematizzare soprattutto lo scacco e la minaccia che incombono sulla voce che dice *io*, le forme sintattiche e i dispositivi testuali delimitano, piuttosto, un possibile movimento fra quanto sfugge e quanto si riesce ad afferrare, fra ciò che si ripete, bloccando il tempo, e ciò che crea dimensioni del possibile: questo è realizzato innanzitutto individuando micro-legami temporali e causali fra gli eventi (così da costruire *storie e leggende minori*, appunto) e montando sequenze testuali che, nel loro complesso, sono governate dagli opposti principi della compattezza e della dispersione. La testura delle prose diviene così un «campo di tensione [...] tra un vuoto e un vuoto» (Calvino 1995 [1978¹]: 398):²¹ nel quale sono moltiplicati gli spessori di un extra-testo che si dà come tendente all'entropia, ma caleidoscopico, segnato dalla monotonia, ma inesauribile.

Efficace correlativo di questa percezione del reale appare, dunque, l'andamento sintattico-testuale, giustappositivo ma ramificato, o meglio costruito per onde successive; ovvero: gli enunciati e le sequenze si espandono progressivamente sia attraverso serie di verbi, aggettivi e participi, spesso disposti in strutture binarie e ternarie (o in più ampie strutture elencative), sia attraverso il frequente ricorso a similitudini introdotte da *come* (su cui si ritornerà). Si prenda ad esempio la prosa 80, in cui l'andamento paratattico affidato ai tre verbi alla 1 persona plurale è complicato dai numerosi elementi che dettagliano il complemento oggetto dell'ultimo verbo (*componiamo grandi masse di particole immateriali*), creando una nicchia sintattica a destra in cui si succedono strutture diverse e poste a diversa profondità (come la mia rappresentazione grafica cerca di suggerire):

Così, / insieme a tutti i nostri simili, ci disperdiamo *come / polvere*, ci
disgregiamo, componiamo grandi / masse di particole immateriali
fatte di leggende e di / sospiri,
che attraversano il pianeta *come stagioni di / monsoni*,
smosse e scomposte in correnti

governate / dal caso, dall'amore e dalle coincidenze. (RE 80, miei il corsivo e il maiuscolo)

Concorrono a questo effetto di ripetizione e variazione anche altre costanti stilistiche. In prima battuta, si possono segnalare i pattern 'aggettivo + aggettivo + avverbio in *mente* + aggettivo': «risposte garbate, brevi, evidentemente distanti» (RE 48); «quei capelli / da ragazzina, lunghi, biondi, momentaneamente / eterni» (RE 49); «un uomo / triste, ingenuo e cupamente incapace di arrivare / all'amore» (RE 50); in secondo luogo, va richiamata la frequenza di figure di analogia e similitudini introdotte

21. Segno che Bortolotti ha dato conto in diverse sedi dell'importanza del saggio *I livelli di realtà in letteratura* e di alcuni aspetti della prosa di Calvino per un'iniziale riflessione sulle sue prassi di scrittura. Si veda ad esempio la menzione di Calvino e l'affermazione relativa al "superamento" del modello-*Palomar* in Bortolotti (2017).

da *come*, talora anche ravvicinate o con una descrizione del comparante particolarmente ampia: «Attraversare le due stagioni e la loro luce / indimenticabile *come* un ragazzo in jeans e t-shirt / dei Primal Scream distratto da grandi e strani / pensieri, che colleziona amore, scambi di sguardi, / dita sfiorate, strani giri di parole che magari / vogliono dire qualcosa e magari no» (RE 53); «Meglio attraversarle, / *come* i musicanti di Brema, *come* un gruppo / scompagnato in vista di una meta assurda perché, / comunque, qualcosa meglio della morte lo trovi / dappertutto» (RE 60).

Inoltre, spostandoci dalla dimensione testuale a quella pragmatico-discorsiva, va messo a fuoco il numero limitato di elementi posti ad *incipit* delle prose. In effetti, le quarantasette prose si aprono variando un insieme di sole dodici possibilità: *Quello che* (RE 47, 60, 73, 88); *Come quando* (RE 48, 63, 79, 92); *Anche se* (RE 49, 66, 81, 91); *In genere* (RE 50, 69, 72, 89); *Comunque* (RE 51, 61, 77, 93); *In tutto questo* (RE 52, 65, 78, 90); *Non credo* (RE 53, 64, 74, 86); *Ripensando* (RE 54, 67, 76, 85); *Probabilmente* (RE 55, 68, 82, 84); *Nonostante* (RE 56, 71, 75, 87); *E insomma* (RE 57, 62, 80, 83); *Il fatto è che* (RE 58, 59, 70). Questa riduzione delle formule esordiali sembrerebbe alludere alla possibilità di un caos ordinato: un caos non dissimulato o negato, ma presentato come se vi si cercasse una regolarità o un principio d'ordinamento. Certamente, questo set di *incipit* è funzionale a due ulteriori obiettivi, che vale la pena analizzare in modo disteso.

Innanzitutto, gli elementi posti in apertura concorrono a far sì che le prose sembrino estratte da un flusso più ampio di pensieri e riflessioni; in particolare, questo effetto è ottenuto con l'impiego in posizione iniziale sia del gerundio *ripensando*, sia di *comunque* e *insomma*, cioè due segnali discorsivi con cui tipicamente si marca la presa di parola e l'inizio di un discorso. Più in generale, le dodici soluzioni esordiali dotano le prose di uno statuto enunciativo paradossale: mimano il procedere di un ragionamento (*non credo; il fatto è che; quello che; in genere; ecc.*) e lo riprendono in modo diverso ad ogni inizio di una nuova prosa. In sostanza, in modo analogo ad altri testi di Bortolotti (ad es., *Tecniche di basso livello* e *Senza paragone*), anche qui i modi ragionativi paiono certificare una condizione d'*impasse* provocata da stati di cose che sfuggono ai «tentativi di / comprensione, redenzione e archiviazione definitiva» (RE 88).

Dall'altro, se anche queste formule esordiali funzionano da spie stilistiche del rapporto che l'*io*-voce instaura con il reale, potremmo dire che, al pari di altri elementi, anch'esse tengono insieme il polo della minaccia e dell'interruzione del senso con quello opposto in cui risiede, invece, il tentativo di arginare l'una e superare l'altra. In effetti, a ben vedere, anche il meccanismo di variazione e ripetizione delle formule di esordio provoca simultaneamente nel lettore i due effetti opposti (e, in ultima analisi, inseparabili) tipici delle prose di Bortolotti: per un verso, la ripetizione delle formule di esordio evocherebbe la minaccia posta dalla fissità di schemi (emotivi e di pensiero) non modificabili e legati alla ruminazione sul passato, rivelando la sensazione di sfibramento dinanzi allo statuto inafferrabile dei referenti di cui le prose dovrebbero ragionare; per altro verso, queste stesse formule di esordio, marcando la presa di parola, mostrerebbero che, nondimeno, è ogni volta accettata la sfida di ricominciare a dire: ovvero, di non disgiungere il *no* dal *sì* e d'istituire connessioni fra il buio dell'inizio e quello della fine.

Del resto, anche all'interno delle prose non mancano segnali discorsivi, connettivi testuali e verbi di pensiero e opinione che fanno aggallare le diverse fasi del ragionare, gli stalli e le contro-argomentazioni del dialogare con i sé di altre stagioni e con i fantasmi del passato: «Non che non conosca / [...]. Tuttavia [...]» (RE 55); «Il fatto è che [...]. / D'altra / parte sappiamo anche troppo bene [...]. / Tuttavia [...]» (RE 59); «Non credo che [...]. / Nonostante [...] meglio dare atto [...]. / Mi domando allora [...]» (RE 64); «Ora, potrebbe essere / sufficiente [...]. / Tuttavia [...] / Quindi [...]» (RE 75); ecc.

Accostando queste strategie a quelle delle *Città invisibili* di Calvino (con cui abbiamo segnalato la relazione allusiva relativa all'onomastica femminile), si può ipotizzare che, complessivamente, segnali discorsivi e connettivi testuali, verbi di pensiero e verbi di opinione chiamino in causa le categorie della simulazione (di un ragionamento) e dell'approssimazione (ad un valore):²² questi elementi, cioè, hanno una funzione "simulativa" dal momento che i ragionamenti contenuti in RE si esercitano «su dati posti al di là d'ogni confine suasorio»,²³ come indubbiamente sono i comportamenti passati propri e delle donne amate; allo stesso tempo, sono marche di "approssimazione" perché indicano non il raggiungimento di una *comprensione* del passato certa, pacificata e univoca (RE 88), quanto piuttosto lo sforzo di ri-attraversare quanto vissuto e avvicinarsi il più possibile ai nodi di senso che sembrano essere custoditi nelle proprie *storie*.

5. Conclusioni: rielaborare «ciò che persiste»

In RE il succedersi di *leggende* erotico-sentimentali prende la forma di una sofisticata architettura in cui si alternano aneddoti e topica amorosa, allusività letteraria e dispositivi di realtà. Da un canto, sono privilegiate opzioni enunciative e testuali che potenziano gli *effetti* veritativi e di "realtà", ovvero il rapporto fra le *storie* narrate e un possibile nucleo extratestuale biografico; dall'altro, sono sfruttati procedimenti intertestuali, sia di tipo allusivo sia citativi (attraverso i nomi femminili ripresi dalle *Città invisibili* e mediante la costruzione di un riconoscibile sfondo sonoro e cinematografico per le vicende erotico-sentimentali).

A sua volta, nel fitto tappeto di parole che rinviano a una dimensione esistenziale tipica della medietà ordinaria di una società capitalista avanzata (ovvero, con le parole del testo, del «ceto medio progressivo e allucinato», RE 67) spiccano i fili che delimitano due campi semantici opposti: da un lato, quelli della beatitudine e del possibile, con la loro allusività letteraria e musicale; dall'altro, quelli della perdita e della dissipazione. In modo analogo, l'organizzazione sintattico-testuale di RE appare frutto del bilanciamento di principi opposti: ripetizione e variazione, dispersione elencativa e costanza di alcuni elementi strutturali.

22. Uso qui il termine *approssimazione* nel senso proprio delle scienze sperimentali e della tecnica per le quali la coppia *precisione/approssimazione* indica il grado più o meno alto con cui, nell'eseguire una lavorazione, ci si avvicina alle condizioni prefissate.

23. Testa 2009: 413 e 418.

Anche per via stilistica, dunque, RE dà conto di dinamiche psicologiche sostanziali alla perdita o al lutto emotivo: RE sceglie, infatti, una materia ribollente e la cala in una forma retorico-testuale che, pur senza poter essere un *riscatto* (RE 81), tuttavia punta anche a narrare la relazione complessa fra i giorni che viviamo e le *leggende* che da essi ricaviamo. In questo senso, ritroviamo in RE una scrittura capace di verticalizzare l'infra-ordinario: che narra ciò che accade quando tutto è già accaduto; e che, nondimeno, non rinuncia a significare la necessità di elaborare quanto è stato, proprio perché il passato può persistere in modo fantasmatico, continuando a ribadire l'inafferrabilità (del senso) di ciò che si è vissuto: e se persiste, «come conforta, / ancora addolora» (RE 81).²⁴

Più precisamente, l'architettura macrotestuale e la peculiare qualità stilistica delle sequenze (sia descrittivo-narrative sia meditative) ben si prestano a restituire il processo con cui si rielabora un'eredità di tipo traumatico. Infatti, campi lessicali e procedure sintattico-testuali potenziano il riverbero sulla superficie del testo di una voce sì minacciata da stallo percettivo e da opacità conoscitiva, ma pure in grado di avanzare dal ricordo alla memoria, di montare frammenti di esperienza in una sintassi narrativa:²⁵ di trasformare la località orizzontale del sintomo nella verticalità della diagnosi.²⁶ Da un canto, nelle singole prose il tempo dell'*io*-voce sembra bloccato e lo spazio appare saturo di frammenti visivi ambivalenti o inaccessibili nel loro senso ultimo; dall'altro, però, il macrotesto stesso si pone come struttura narrativa attraverso la quale ricomporre in una *storia* le immagini che la ruminazione su vicende passate fa emergere. In definitiva, se la voce-*io* sceglie *la leggenda* e le dà la forma di un macrotesto di prose in cui si fronteggiano pattern del desiderio e stili della perdita, strategie della rievocazione e formule del possibile, allora possiamo dire che questa voce offre ai lettori anche un'architettura di senso che oltrepassa la confusione fra i giorni passati e il *qui/ora*: e, dissezionando il disordine, implicitamente suggerisce di sbloccare il tempo e farlo muovere in avanti.

A corollario della lettura proposta, sul piano metodologico, l'analisi ha puntato anche a mostrare come nei testi di Bortolotti alla scrittura siano impresse alcune caratteristiche tipiche del dire attraverso la poesia: ad esempio, l'impiego del ritmo e delle figure della ripetizione come marche formali della "memorabilità" (su questo aspetto vd. Testa, I. 2018). Inoltre, come suggerisce Picconi (2020), è sembrato opportuno distinguere fra i diversi livelli enunciativi e del *voicing*: ovvero, cogliere la distanza, sottile ma attiva, fra la voce-*io* e l'allestitore del macrotesto, che compie un'operazione socio-discorsiva e pragmatica: cioè, assegna una forma alle prose e le monta in un macrocontenitore. In quanto costruttore di una struttura in cui il

24. Per un confronto con tecniche di sfaldamento della testura con cui, nelle poesie di Giuliano Mesa, sono rese l'inafferrabilità dell'esperienza e l'irrepresentabilità del vissuto Zublena (2011a: 11) e De Caprio, Ferrari (2022: 65-67).

25. Uso qui le categorie di ricordo e memoria nel senso proposto da Assmann (2015): il primo è inscritto nell'esperienza di un soggetto, la seconda è comunicabile e trasferibile attraverso forme dotate di una loro riconoscibilità all'interno delle prassi socio-discorsive: dunque, non a caso queste forme sono dotate di memorabilità, dicibilità e ri-usabilità (in senso sia performativo, sia intertestuale, secondo quanto proposto da Grendene 2021).

26. Segnalo che di *testi-sintomo* parla Cortellessa (2018).

tempo del frammento prosastico è inserito in un macrotesto dotato di un ulteriore livello di temporalità e narratività, questa figura propone al lettore non tanto la *resa al protocollo*, quanto la *verticalizzazione dell'infra-ordinario*: ovvero, secondo la lettura di Zublena (2011b), un'operazione percettivo-conoscitiva.²⁷

27. Partendo da questo caso, si può in effetti osservare che per molte prassi poetiche contemporanee cosiddette non-assertive (vd. Picconi 2020), al di là dell'opposizione fra lirico/prosastico (o soggettivo/oggettivo), è forse cruciale la funzione conoscitiva dei procedimenti formali adoperati: in altri termini, è centrale il nesso fra scacchi e stalli percettivo-conoscitivi, da un lato, e tensione a significare e perimetrare lo spazio e la forma del dire. Nel caso di Bortolotti, parlerei perciò di un attraversamento dell'effetto-replica e di una rottura dei *copioni* e dei *frames*: questo perché tanto più le sue prose, a prima vista, appaiono neutre e oggettive, tanto più, invece, sono caratterizzate da elementi lessicali e sintattico-testuali che ne increspano la superficie, mettono in crisi ogni interpretazione meramente referenziale, rovesciando l'illusione dell'oggettività in enigma del senso. A titolo di esempio, per offrire un lacerto testuale funzionale alla linea interpretativa che provo a seguire per i macrotesti di Bortolotti mi limito qui a richiamare l'occorrenza del sintagma «nuvole cumuliformi e struggenti» (ora in Bortolotti 2020: 88) – citato da Simonetti (2018: 208) come indizio di scrittura protocollare – nel quale un aggettivo descrittivo-referenziale è accostato ad uno a più alto tasso di connotatività. Piuttosto, a voler usare la dicotomia lirico/oggettivo invalsa in alcuni contributi, sarei più incline a proporre che le prose di Bortolotti siano liriche e oggettive insieme: o meglio, i suoi macrotesti oltrepassano l'opposizione denotativo-oggettivo/lirico-soggettivo perché tengono insieme due aspetti: da un lato, la compagine lessicale e sintattico-testuale restituisce la radicale soggettività di un'esperienza inscritta nelle percezioni di una *voce* (che, ad esempio, definisce *struggenti* le nuvole, spostando sull'entità percepita ciò che l'istanza enunciativa dice di aver esperito); dall'altro, sono frequenti gli effetti di stallo del senso ottenuti attraverso l'intervallarsi di sequenze descrittive, narrative e meditativo-ragionative: queste, però, proprio perché montate in un'architettura, vengono oltrepassate e incluse in un ulteriore livello di senso. Insomma, se la testura e le strategie retorico-formali sono anche, in parte, *protocollari*, sul piano pragmatico e discorsivo l'operazione di Bortolotti mostra l'importanza di un'attenta valutazione della complessiva architettura enunciativa del macrotesto: giacché l'attività enunciativa può essere interpretata come un insieme di atti di mediazione con cui sono presi in carico schemi, norme, usi, ovvero regolarità intersoggettive, abitudini e convenzioni adottate all'interno di una società; non solo, cioè, come il frutto di un'istanza soggettiva localizzabile attraverso un "io, qui, ora", ma come un concatenamento complesso che tiene insieme diverse dimensioni e livelli e anche istanze enuncianti eterogenee (vd. Paolucci 2020: 89; De Caprio 2021; Calaresu 2022).

Bibliografia

1. ALTRI TESTI DI GHERARDO BORTOLOTTI

Bortolotti, Gherardo (2018), *Storie dal pavimento*, Roma, Tic Edizioni.

Bortolotti, Gherardo (2020), *Low. Una trilogia*, Roma, Tic Edizioni.

2. INTERVISTE E SCRITTI IN RETE

Bortolotti, Gherardo (2010), *Non è un problema di artigianato*, «alfabeta2» [<http://www.alfabeta2.it/2010/08/14/non-e-un-problema-di-artigianato/>; ultima consultazione 3.12.2023].

Bortolotti, Gherardo (2017), *Cosa abbiamo da dire. Poeti italiani a 40 anni: Gherardo Bortolotti*, «formavera» [<https://formavera.com/2017/06/19/cosa-abbiamo-da-dire-poeti-italiani-a-40-anni-gherardo-bortolotti/>; ultima consultazione 3.12.2023].

Adam, Jean-Micheal (2020), *Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.

Assmann, Aleida (2015), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino.

Barbato, Marcello (2019), *Incantamenta latina et romanica. Scongiuri e formule magiche dei secoli V-XV*, Roma, Salerno Editrice.

Bollas, Christopher (1989), *Forces of Destiny. Psychoanalysis and Human Idiom*, London, Free Association Book.

Calaresu, Emilia (2022), *La dialogicità nei testi scritti. Tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore*, Pisa, Pacini.

Calvino, Italo (1995 [1978¹]), *I livelli della realtà in letteratura*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980], in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori: vol. I: 380-398.

Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The John Hopkins UP.

Caselli, Gabriele; Ruggiero, Giovanni Maria; Sassaroli, Sandra (2017), *Rimuginio. Teoria e terapia del pensiero ripetitivo*, Milano, Cortina.

Cortellessa, Andrea (2018), *Una cosa impossibile*, «doppiozero» [<https://www.doppiozero.com/una-cosa-impossibile>; ultima consultazione 3.12.2023].

De Caprio, Chiara (2021), *Intertestualità*, in SIS v: 87-118.

De Caprio, Chiara; Ferrari, Angela (2022), *Linguistica del testo e testo letterario. Fatti, prospettive, esempi di analisi*, in *Linguistica e testi letterari. Modelli, strumenti e analisi*, a cura di Sveva Frigerio, Roma, Carocci: 37-76.

de Rogatis, Tiziana; Wehling-Giorgi, Katrin (2021), *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, «Allegoria», LXXXIII: 169-183.

- de Rogatis, Tiziana; Wehling-Giorgi, Katrin (edited by) (2022a), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Roma, Sapienza Università Editrice.
- de Rogatis, Tiziana; Wehling-Giorgi, Katrin (2022b), *Introduction: A Theoretical Framework on Trauma*, in de Rogatis e Wehling-Giorgi 2022a: 9-51.
- Ferrari, Angela (2014), *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Roma, Carocci.
- Fisher, Janine (2017), *Healing the Fragmented Selves of Trauma Survivors: Overcoming Internal Self-Alienation*, London-New York, Routledge.
- Fisher, Janine (2020), *Transforming The Living Legacy of Trauma: A Workbook for Survivors and Therapists*, Eau Claire (Wisconsin), PESI Publishing & Media.
- Grendene, Filippo (2021), *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, ri-uso, storia*, Macerata, Quodlibet.
- Loreto, Antonio (2017), *Una totalità in miniatura. La micro-epica di Bortolotti*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco de Cristofaro, Pisa, Pacini Editore: 115-133.
- Manzotti, Emilio (2009), *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, «Nuova Secondaria», XXVII/4:19-40.
- Paolucci, Claudio (2020), *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani.
- Picconi, Gian Luca (2020), *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic Edizioni.
- Policastro, Gilda (2021), *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis.
- Righi, Silvia (2022), *Geometrie del desiderio: su Romanzetto estivo di Gherardo Bortolotti*, «La Balena Bianca» [<https://www.labalenabianca.com/2022/02/08/romanzettoestivo-bortolotti/>; ultima consultazione 3.12.2023].
- Simonetti, Gianluca (2018), *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino, 2018.
- SIS: Antonelli, Giuseppe; Motolese, Matteo; Tomasin, Lorenzo (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, 6 voll. [vol. I *Poesia*; vol. II *Prosa letteraria*; vol. III *Italiano dell'uso*; vol. IV *Grammatiche*; vol. V *Testualità*; vol. VI *Pratiche di scrittura*], Roma, Carocci, 2014-2021.
- Testa, Enrico (2009), *Aspetti linguistici e testuali delle Città invisibili di Calvino*, in *Per Elio Gioanola: studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Franco Contorbis et al., Novara, Interlinea: 409-421.
- Testa, Italo (2018), *Anafore. Per una teoria della poesia*, leparoeleose² [<https://www.leparoleeleose.it/?p=32545>; ultima consultazione 3.12.2023].
- van der Kolk, Bessel (2014), *The Body Keeps the Score. Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, London, Penguin.
- van der Kolk, Bessel; van der Hart, Onno (1995), *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in *Trauma: Explorations in Memory*, edited by Cathy Caruth, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Zhara, Julian (2018), *Low di Gherardo Bortolotti: l'epifania del tempo interstiziale*, «Satisfaction» [<https://www.satisfaction.eu/low-di-gherardo-bortolotti-lepifania-del-tempo-interstiziale/>; ultima consultazione 3.12.2023].

Zublena, Paolo (2011a), recensione a G. Mesa, *Poesie 1973-2008* (Roma, La camera verde, 2010), «alfalibri», supplemento di «alfabeta2» del 13 ottobre 2011 [<https://www.leparoleelecose.it/?p=4550>; ultima consultazione 3.12.2023].

Zublena, Paolo (2011b), *Politiche del sentirsi in vita: Tecniche di basso livello di Gherardo Bortolotti*, «il verri», XLVI: 76-81.

Zublena, Paolo (2014), *Dopo la lirica*, in SIS III: 403-445.

ABSTRACT – The paper shed lights on the thematic and stylistic characteristics of Gherardo Bortolotti's *Romanzetto estivo*. Adopting the theoretical framework of trauma studies and the methodologies of formal analysis, the essay describes lexical and semantic choices and rhetorical strategies, in order to demonstrate that *Romanzetto estivo* can be seen a complex and sophisticated narrative-descriptive work on the elaboration of emotional traumas.

KEYWORDS – Trauma studies; Italian contemporary poetry; Gherardo Bortolotti.

RIASSUNTO – Il contributo fornisce un'analisi tematica e stilistica di *Romanzetto estivo* di Gherardo Bortolotti. Adoperando le acquisizioni dei trauma studies e l'analisi formale di sintassi, testualità e lessico, il saggio mira a fare luce su campi semantici e strategie retorico-discorsive proprie del macrotesto di prose: emerge così l'immagine di un macrotesto che restituisce il processo con cui può essere elaborata un'eredità emotiva di tipo traumatico, legata alla perdita di figure esistenzialmente importanti.

PAROLE CHIAVE – Trauma studies; poesia italiana contemporanea; Gherardo Bortolotti.

Una prova di lettura per Broggi (*Noi* 1-4)

Davide Colussi

Well, there's a vast network. Right?
An ocean of possibilities.

David Lynch, *Inland Empire*

L'ammirazione, che si rinnova a ogni rilettura, induce anche nel linguista poco avvezzo alle scritture di ricerca contemporanee il desiderio di tentare una prima ricognizione formale di *Noi*.¹ E tuttavia un'analisi sotto specie linguistica stavolta non comporta puramente il rischio, sempre intrinseco all'operazione, di disgiungere parti di un intero senza pervenire a una qualche conoscenza ulteriore o meno sommaria. Se «il dettato di *Noi* è quasi interamente costruito come una sottile e fitta trama di microprelievi, effettuati da testi esistenti di diversa provenienza: frasi letterali o variate, sintagmi o costruzioni mai segnalati nel corpo del testo», come si legge nella breve *Nota* postfatoria al volume (p. 109), si capisce come la natura prevalentemente allotria del testo complichino ogni valutazione. Forse la nozione di autore e con essa quella di stile, che convenzionalmente le è legata, richiederebbero nel caso in esame una più precisa delimitazione o messa in discussione: questioni di ordine teorico lasciate invece qui in sospeso o al più sorvolate rapidamente. Si prescinderebbe, anzitutto, dall'interrogarsi sul margine di intervento operato dall'autore nei confronti dei singoli lacerti presi di volta in volta in considerazione, convenendo a queste prime annotazioni desistere in partenza dal tentativo di individuare e schedare – anche solo per campioni scelti – i segmenti prelevati dai serbatoi della prosa narrativa e saggistica, come pure sarebbe di grande interesse per valutare la tecnica di intarsio messa a punto nel testo.² Ma anche in assenza di tali accertamenti si potrà almeno concordare sulla presenza dell'autore in quanto selettore e combinatore dei materiali di recupero. Più problematico, almeno a una prima considerazione, difendere – come qui si farà interpretandone i fatti linguistici – l'idea di uno «stile» sotteso al testo (con quanto di individuale la nozione di stile comporta) e non di una «scrittura», secondo l'opposizione teorizzata da Barthes e già fatta propria dalla neoavanguardia: così ad esempio in un precedente che per evidenti ragioni tornerà utile raffrontare conclusivamente con *Noi* come *Tristano* di

1. Si cita dalla seconda edizione rivista dall'autore, salvo eccezione con il semplice rimando al numero di prosa ed eventualmente a quello di capoverso.

2. L'identità degli autori interpolati è stata fornita pubblicamente da Broggi: cfr. al riguardo Pennacchio 2021 e Castellana 2022: 140.



Balestrini.³ Se la pratica del taglio e assemblaggio di testi difformi cospira in effetti a disindividualizzare gli elementi prelevati, oscurando o alterando in essi ogni primitiva intenzione stilistica, le eventuali tendenze o ricorrenze che il lettore – come avviene nel caso di *Noi* – osserverà presiedere a quella selezione e combinazione finiscono nondimeno per conferire alla prosa che se ne compone, a dispetto dell'eterogeneità dei prelievi, un tratto di coerenza e unitarietà che riesce difficile non declinare anche sotto il profilo stilistico.

Problemi in parte simili si ponevano anche per le precedenti raccolte, in versi e in prosa, di Broggi, che sin dagli esordi ha adottato sotto una luce teorica nuova la tecnica del *cut-up*, in concordia con altra poesia di ricerca degli anni Zero ma con un'influenza che in lui si direbbe più pronunciata della prassi in uso nel frattempo nell'arte contemporanea (e non necessariamente figurativa: significativo l'apprezzamento per l'opera di John Zorn, e in particolare per i "montaggi" del dittico *Goddard/Spillane*, 1986-87).⁴ E bozzetti in prosa di taglio narrativo non mancavano, per la verità, nei lavori precedenti: si veda in particolare *Racconto in Servizio di realtà*, suddiviso in quattro brevi parti (*Avventure minime*, pp. 64-66). È chiaro però che in *Noi* il materiale frammentario viene sottoposto a una tensione strutturante ben più forte, imposta dalla coesione narrativa che imbriglia – non senza elementi di contraddizione e disorganicità, su cui torneremo – le settantadue prose numerate. È in gioco insomma la sua natura, pur controversa, di «romanzo», quale viene dichiarata metatestualmente in apertura («Il romanzo inizia [...]»), 4.2): come se Broggi avesse disposto di intendere anche in un'accezione più strettamente letterale le «narrative» che la postproduzione artistica è in grado di offrire, in alternativa e opposizione a quelle socialmente dominanti, secondo le tesi del critico d'arte Nicolas Bourriaud. Del quale basterà qui citare a riprova qualche passo in cui ricorre con insistenza la nozione, attenendoci alla scelta antologica procurata da Broggi stesso:

La nostra società è strutturata da *narrative*, scenari immateriali, che sono più o meno rivendicati come tali e tradotti da stili di vita, riferimenti al lavoro e ai divertimenti, istituzioni e ideologie [...]. Noi viviamo all'interno di queste *narrative* [...]. Le forme che ci circondano sono la materializzazione di queste *narrative*, che sono nascoste in ogni prodotto culturale, ma anche nell'ambiente quotidiano [...]. Gli artisti della postproduzione utilizzano queste forme per decodificare e produrre *linee narrative divergenti e narrative alternative* [...]. L'arte porta gli scenari collettivi alla consapevolezza e propone altri percorsi nella realtà, con l'aiuto delle stesse forme che materializzano *le narrative imposte*. Manipolando le forme frantumate dello scenario collettivo, considerandole cioè non come fatti indiscutibili, ma come strutture precarie da utilizzare come strumenti, gli artisti producono *spazi narrativi* dei quali l'opera è la messinscena.⁵

3. Mi rifaccio su questo punto al fondamentale Picconi 2020: 22-24, dove già è applicata la dicotomia fra «stile» e «scrittura» di Barthes 1953.

4. Cfr. Broggi, *Musica di ricerca: 85 cd*, <https://gamm.org/2007/05/07/musica-di-ricerca-85-cd/>. Sul *cut-up* nella poesia di ricerca odierna si vedano Picconi-Zublena 2018: 138-141 e Policastro 2019.

5. Bourriaud 2005: 43-44 (miei i corsivi); i passi citati figurano anche nella versione abbreviata pubblicata con il titolo *Postproduzione 2* sul sito «Nazione indiana» (<https://www.nazioneindiana.com/2005/09/06/postproduzione-2/>).

Singularità di spazi; linee divergenti e percorsi alternativi: formule che sembrano addirsi alla prova di *Noi*. Ma come si dipana in concreto il filo narrativo che vi è sotteso? Proviamo a saggiarne un campione non troppo ampio come la sequenza delle quattro prose iniziali:

1

- [1] La strada è accidentata. Piove. Stiamo entrando nel paesaggio e cominciamo a distrarci camminando: a volte pensiamo a una persona in particolare, altre volte è solo l'idea di una persona. Seguiamo puntualmente il percorso: cosa c'è di fronte a noi? La linea azzurra di un corso d'acqua riflette le prospettive, la visuale si schiarisce. Non smettiamo di ridere, la cosa più importante per noi è che qualcosa succeda. Lo stridio della civetta si fa sentire più volte, vicinissimo. Attraversiamo la prima cortina di alberi, il panorama è solo moderatamente boscoso, diciamo qualche frase con calma. Adesso il tempo si muove più velocemente. Una sponda fluviale sabbiosa, la superficie levigata di un lago, la foresta al crepuscolo. In questa zona confluiscono diversi tipi di ambienti, ci sono innumerevoli direzioni.
- [2] Guardiamo il cielo – qual è l'intero campo delle possibilità? Lo chiediamo agli altri ma è più che altro una domanda rivolta a noi stessi. La storia lo dirà, sapremo ciò che faremo e avremo tutto il tempo per farlo. Scorgiamo qualcosa in lontananza e avanziamo da quella parte.

2

- [1] In uno scenario che chiameremo 'il paesaggio' è notte. Non ci interessano i dettagli geografici né qualsiasi specifica localizzazione, progrediamo attraverso la vegetazione. La vista è scura ma il cielo risplende leggermente. Segnano il passaggio tra i termitei scolpiti cespugli alti appena pochi centimetri, non ci sono altre persone, si vede piuttosto bene ogni cosa. La nostra conversazione è ad ampio raggio, sono coinvolti numerosi temi. Ci muoviamo lentamente, poi giù verso la vallata.
- [2] Alcuni scoiattoli lasciano il posto dove stavano mangiando; siamo ora dentro al bosco, "due donne e due uomini che si dirigono nella stessa direzione, camminano in habitat alquanto diversificati, si mette a piovere e ciascuno a turno si ferma un attimo a guardare. C'è qualche sincronizzazione nelle loro azioni, e un certo grado di comprensione condivisa, o almeno così sembrerebbe se li si scrutasse da lontano. Un'idea di miglioramento è relativa alle loro intenzioni, ma non è chiaro se queste siano buone o cattive, né in quali termini lo siano. Quattro persone che si incontrano una volta e che forse non si rivedranno più".
- [3] Le informazioni necessarie per comprendere il significato dei nostri spostamenti non ci sono date, e non è nota la relazione tra le singole tappe del tragitto. Soltanto, ci si racconta che avremmo intrapreso un lungo viaggio, due uomini e due donne.

3

- [1] Cominceremo parlando sinceramente: non riuscivamo a uscire per strada a causa dell'eccesso di informazioni. Ogni persona che incontravamo o che vedevamo era un nuovo mondo possibile, una biografia in corso. Ogni sguardo accidentale, il disvelamento di un suo infinitesimo stadio. Erano troppe – e continue – le espressioni

distinte di volti sconosciuti da decodificare. Le modalità di comportamento, sempre differenti. I pensieri e i tracciati: imponderabili. Ogni uscita era un'avventura.

- [2] E così all'interno, ciascun oggetto che osservavamo o con cui interagivamo era una vicenda senza fine. A ogni individuo, a qualunque ora del giorno, nelle diversità delle situazioni e nelle più variegata sfumature degli atteggiamenti, in qualsiasi dialogo tra sconosciuti e dietro tutti gli strumenti e i prodotti della vita quotidiana come del lavoro, c'era una storia concreta, tangibile, effettuale.
- [3] Perciò ci siamo risolti a trasferirci nei boschi: ma di nuovo la cosa si è dimostrata insostenibile: ciascun albero è un individuo, ogni piccola porzione di terra e ogni angolo visuale, un'eccezione.
- [4] L'identità che ci costituiva era un gioco di sedimentazione e innovazione composto da variazioni immaginative potenzialmente illimitate. Il ripetuto spostamento del fuoco dell'attenzione, i cambiamenti di distanza e di prospettiva implicavano il pendente di un'inesauribile pluralità di motivazioni ed emozioni. E ora questo: le fronde dei noci si staccano, nella semioscurità, sulle strisce più chiare dei ciottoli e dei banchi di sabbia.

4

- [1] Abbiamo provato a intercettare i momenti non decisivi, l'inazione, quello che sta per verificarsi o che è già inavvertitamente accaduto. A cimentarci, a esplicitare – ci si chiede, ora ce lo diciamo.
- [2] Il romanzo inizia con un salto temporale indeterminato: Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania ci svegliamo, Norberto sta scostando le sovraccoperte e intanto ha potuto distinguere le circostanze in cui ci troviamo. All'improvviso i timori si sono dileguati; così, con una distensione graduale, il cielo dell'alba è apparso incoraggiante. In seguito a queste prime osservazioni si riscuotono Maurizio e Tania, poi ci avviamo.
- [3] Stiamo affrontando un cambio di pendenza, si sente il rumore di un torrente nascosto nell'avvallamento serrato dei pioppi, ci siamo allontanati. La giostra delle differenze ci forniva un orizzonte ritenuto definitivo, una sindrome condivisa che non conduceva a un'intensità di vita, e ai cui turbamenti seduttivi – non ci sembra difficile ammetterlo – non siamo più vincolati. Sogniamo, confusamente, di qualcos'altro.
- [4] La formula che esprime meglio questo sforzo è: 'un'idea di futuro'. Abbiamo contemplato una coppia di cervi grigi dall'aspetto docile, elusivo, ecco che Norberto sta diradando erbe e festuche che crescono dal suolo, a un certo punto Eleonora ha parlato con Maurizio. Non abbiamo compiuto un passo importante, semplicemente stiamo provando. Evidentemente Tania e Norberto ci hanno convinti a prendere una risoluzione di carattere permanente, mentre stabiliamo di rendere le esperienze non memorabili, rimuginiamo.
- [5] Ci siamo accorti che stiamo correndo: si è visto che sarà una pratica costante, abbiamo preferito dare libero sfogo ai movimenti, e sarà imparagonabile. Errori inediti diventano ora accessibili, Norberto ha avuto ragione, Tania sostiene che ne stiamo avendo l'occasione. Da dove ci troviamo si discernono grossi ceppi di sughero e aperta campagna, torneremo affascinati?
- [6] Sarà difficile e molteplice, piena di contraddizioni, di ristagni impalpabili, di silenzi ostinati; sarà anche irriducibilmente controversa. Ci siamo indirizzati lungo le possibilità di scelta: la mutata contingenza sarà fiancheggiata da foreste di limoni ed

eucalipti, ammantata di verde. Tanto più risaliremo una dorsale scoscesa – stiamo tentando –, è il tratto di allacciamento con un lago tutto animato da cigni dal collo nero, non abbiamo il tempo di constatare, scriveremo domani.

Negli scomparti numerati trovano spazio istanze di carattere vario, che potremmo chiamare con un certo grado di approssimazione narrative, descrittive, espositivo-argomentative ecc., riconducendole a modelli codificati di tipologie testuali. Ma prima di vagliarne la composizione interna, è opportuno considerare per un momento la struttura macrotestuale, quale si presenta al lettore sin da queste prime pagine: prose di breve lunghezza e dimensioni omogenee, pur nel loro svariare fra esemplari minimi un poco più stringati di quelli qui osservati e altri di maggiore estensione, concentrati in special modo nell'ultima parte. E non sarà forse casuale che nella sequenza presa in considerazione si osservi una progressiva espansione dei testi e delle loro sottounità (rispettivamente 2, 3, 4 e 6 capoversi), come per un rilancio, via via più articolato, del tentativo di avviare l'enunciazione che accomuna le quattro prose. Su cesure e riprese fra i testi si tornerà più avanti, ma sin d'ora si può notare come una simile regolata partizione suggerisca di per sé una struttura che fa premio sulle esigenze narrative e ne asseconda o predetermina la frammentazione in quadri o stazioni, incasellando entro le sue cornici uniformi i contenuti.

Le prose iniziali valgono a chiarire subito lo statuto del tutto anomalo che contraddistingue il soggetto issato a titolo. Com'è stato già rilevato dalla critica, il «noi» su cui l'opera si incentra sino all'explicit («Su, ce ne *andiamo*», 72) costituisce la sommatoria di quattro personaggi nominati individuatamente, nessuno dei quali coincide però con un «io», in conformità con il tessuto di citazioni esterne all'io autoriale.⁶ Se l'io è l'indicatore che segnala «il processo di appropriazione operato dal parlante» (Benveniste 1966: 305), si potrà argomentare che in *Noi* l'individuo si appropria del linguaggio e in ultima analisi consiste solo in una forma plurale, che gli è intrinseca: non può farlo isolatamente, ossia non è in grado di rimandare alla situazione del suo proprio discorso se non configurandosi come una somma di identità («non c'è un io separato che vive questa vita», rileva in ultimo uno dei personaggi, 71). Non sfugga il carattere propriamente aporetico dell'operazione, se ciò cui si nega verità è un elemento che, in quanto privo di una referenza materiale, non viene sottoposto – ancora con Benveniste – alla «condizione di verità» ed elude pertanto «ogni possibilità di negazione» (*ibid.*). Nel concreto del testo, questa situazione può anche comportare eccezionalmente – e proprio nella sequenza esaminata – una slogatura della grammaticalità negli accordi di persona: «Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania *ci svegliamo*» (4.2). Ma si tratta di un unicum nell'opera, che ne dichiara in apertura la peculiare situazione enunciativa, nel momento in cui dal «noi» indistinto o semiindistinto («due donne e due uomini», 2.2) delle prose 1-3 si passa con la prosa 4 a introdurre i personaggi che lo costituiscono. In esordio accade invece che a volte risultino estese a una pluralità azioni che ci aspetteremmo

6. Su questo tratto si vedano in particolare le riflessioni di Pennacchio 2021 («il 'noi' somiglia a un guscio vuoto, a una scorza sotto la quale non si agita alcun 'io' [...] un'istanza 'cava'») e Picconi 2022.

attribuite a un soggetto singolare, afferenti a una sfera tendenzialmente individuale come quella della riflessione: «a volte *pensiamo* a una persona in particolare, altre volte è solo l'idea di una persona» (1.1); e così in séguito ad es. per l'atto di scrivere ripetutamente tematizzato a partire da: «*scriveremo* domani» (4.6). Oppure si ha l'occasionale scomposizione interna del «noi» in un «noi stessi + altri» (e non in un *«io stesso + altri»), come se anche a sottrarre unità all'insieme, estroflettendo momentaneamente parte dei suoi componenti, restasse nondimeno inattingibile una soggettività individuale: «*Guardiamo* il cielo – qual è l'intero campo delle possibilità? *Lo chiediamo agli altri* ma è più che altro una domanda rivolta a *noi stessi*» (1.2). Ne risulta un dispositivo fortemente ambivalente, al contempo associativo e dissociativo, che nel radunare i personaggi sotto l'entità plurale di un «noi», con le prerogative deittiche che gli sono proprie, fa risuonare nello spazio attraversato dai personaggi l'eco dell'«io» omesso e destituito, quasi che ciascuno di essi ne costituisse una rifrazione o una scaglia interna.

Un altro livello di enunciazione si alterna a volte al primo – e anch'esso trova già corso nelle prose iniziali, al capoverso 2.2. Demarcata dalle virgolette alte, questa seconda modalità prevede la referenza ai personaggi in terza persona, come se osservati da uno sguardo esterno, quello di un narratore situato a debita distanza («C'è [...] o almeno così sembrerebbe *se li si scrutasse da lontano*») che certo non potrà dirsi onnisciente, come indicano le marche di incertezza e attenuazione («non è chiaro se [...]», «forse»). Non è facile interpretare le inserzioni, saltuarie ma progressivamente più frequenti, di questa diversa voce, che a volte sembra rastremarsi in una pura indicazione di sceneggiatura: «“La sequenza successiva mostra i quattro che si aprono a tratti la strada in un mare di felci”» (41), contribuendo a revocare in dubbio il carattere di libera volizione dei personaggi nell'esplorazione del paesaggio. Si noti però che al mutamento di voce narrante corrisponde sul piano sintattico un massimo di continuità, ciò che rende più brusco il passaggio dal regime della deissi a quello dell'anafora: «siamo ora dentro al bosco, “due donne e due uomini che si dirigono nella stessa direzione [...]”»; e similmente in altre pagine i due livelli enunciativi sono fusi in una stessa struttura periodale (30), anche in rapporto di dipendenza ipotattica (69), sino alle esibite figure di parallelismo e rovesciamento fra prima e terza persona, con le voci quasi in dialogo o meglio in contraddittorio, reperibili nell'ultima parte: «“Come se *fossero noi*”, come se *fossimo loro*» (61); «“*Avrebbero* dunque passeggiato un po', *camminano* volentieri”, come infatti tanto spesso – *loro* chi? Che cosa *potremo* fare nella vita [...]» (68). Ma già nel brano in esame si noterà come una formula del passo virgolettato ritorni a breve distanza in ordine inverso: «due uomini e due donne» (2.3), a segno della porosità di quei confini. Un'ultima osservazione si impone al riguardo: il ricorso alle virgolette configura di fatto un ribaltamento dei piani prospettici. Se nella tradizionale compaginazione di testi narrativi gli enunciati delimitati dalle virgolette ritagliano solitamente zone a dominanza soggettiva entro un tessuto con referenti oggettivati, qui avviene l'inverso. Con le formule di Greimas, che sembrano trovare un campo di applicazione ideale nella tecnica enunciativa di *Noi*, potremmo parlare di un'operazione di disinnescamento o *débrayage* attanziale interno al discorso, in cui gli attanti restano i medesimi ma sono riguardati da una diversa prospettiva. Alla luce di ciò,

nel fenomeno sarà forse da riconoscere un tentativo di oggettivazione da parte del «noi» predominante: momentanei e sempre più contesi spazi di fuoriuscita da quella che qualche pagina più avanti, con altro spunto metatestuale, viene detta «una narrazione viziata dalla nostra stessa partecipazione» (10).

Quando non sia la gestione pronominale dei personaggi, come nella prosa 2, sarà il mutare dei tempi verbali a conferire ondulazioni o sbalzi alla linearità narrativa. Sin dall'avvio il presente è deputato a registrare il minuto svolgimento dei fatti nel loro continuo aggiornarsi («*siamo ora* dentro al bosco», 2.2), anche nella forma della perifrasi progressiva a denotare aspetti di protrazione o incoazione («*Stiamo entrando* nel paesaggio», 1.1). Ma l'andamento è complicato da fattori vari, diversi per ordine di grandezza. Su scala maggiore, l'inserzione analettica che interessa quasi per intero la prosa 3, in cui – secondo un topos narrativo incipitario ben codificato («Io ero, in quell'inverno, in preda ad astratti furori», tanto per intenderci) – viene disegnata una situazione di *impasse* antecedente il tempo della narrazione, contrassegnata dall'imperfetto con valore iterativo e a sua volta divisibile in almeno due stadi (l'ambientazione urbana di 3.1-3.2 e quella boschiva di 3.3-3.4). Alla relativa ampiezza della retrospezione corrisponde in chiusa il ritorno al presente, con secca formula di passaggio («E ora questo: [...]») che vale a rimarcare anche l'escursione dalla disamina di sé, svolta in termini fortemente astratti e concettuali («Il ripetuto spostamento del fuoco dell'attenzione, i cambiamenti di distanza e di prospettiva implicavano il pendant di un'inesauribile pluralità di motivazioni ed emozioni»), a quella più concreta dell'ambiente circostante («le fronde dei noci si staccano, nella semioscurità, sulle strisce più chiare dei ciottoli e dei banchi di sabbia»). In altri casi è il tempo futuro a insinuarsi nella trama del presente, in forza di quell'«idea di futuro» (4.4) sognato «confusamente» (4.3) dai personaggi che li spinge a incamminarsi: «La storia lo *dirà*, *sapremo* ciò che *faremo* e *avremo* tutto il tempo per farlo» (1.2); «*Sarà* difficile e molteplice, piena di contraddizioni, di ristagni impalpabili, di silenzi ostinati; *sarà* anche irriducibilmente controversa» (4.6); e con più rapido scarto per coordinazione o giustapposizione ad altro tempo verbale: «abbiamo preferito dare libero sfogo ai movimenti, e *sarà* *imparagonabile*. [...] Da dove ci troviamo si discernono grossi ceppi di sughero e aperta campagna, *torneremo affascinati?*» (4.5). Dove si noterà come, in concomitanza con l'evocazione predittiva di una temporalità futura, tutti gli esempi ricorrono, quale più quale meno, a cliché o “plastismi” della lingua veicolata odiernamente dai media (il tono autorassicurativo del primo esempio, in particolare, fa pensare a quella «versione concettuale di un trattato *new age*» di cui ha parlato, senza alcun intento svalutativo, Pennacchio). In effetti si tratta di una componente da sempre presente nei *cut-up* di Broggi, deputata a quell'operazione di «smascheramento dell'inautentico» che Benjamin (1931: 340) individuava come una precipua mansione della citazione; ma in *Noi*, se non interpreto male, questa componente viene privata di ogni suo aculeo critico o derisorio e rifunzionalizzata a esprimere – per dir così – il puramente umano di fronte all'incerto.

Su scala minore, si osservano altri piccoli ma ricorrenti deragliamenti dal binario della narrazione dei fatti in presa diretta. Ecco ad esempio, per tornare su un passo già chiamato in causa, come in avvio l'inserzione di un frequentativo («a

volte») faccia slittare il valore aspettuale dei verbi al presente dalla puntuale coincidenza di un atto con la sua enunciazione alla considerazione della sua iteratività in un arco di tempo non concluso: «Stiamo entrando nel paesaggio e cominciamo a distrarci camminando: *a volte pensiamo* a una persona in particolare, *altre volte* è solo l'idea di una persona» (1.1). Ma la figura sintattica più tipica – già intravista in alcuni degli ultimi esempi – è costituita dalle sequenze asindetichiche di proposizioni temporalmente sfasate, ora per il conclusivo divergere del momento enunciativo da quello dell'azione, còlta in ultimo nella sua compiutezza: «*Stiamo affrontando* un cambio di pendenza, *si sente* il rumore di un torrente nascosto nell'avvallamento serrato dei pioppi, *ci siamo allontanati*» (4.3); ora per una più insistita alternanza ondulatoria fra tempi perfettivi e imperfettivi, rinforzata da elementi focalizzanti («ecco che»): «*Abbiamo contemplato* una coppia di cervi grigi dall'aspetto docile, elusivo, ecco che Norberto *sta diradando* erbe e festuche che crescono dal suolo, a un certo punto Eleonora *ha parlato* con Maurizio» (4.4). E si sarà notato come all'effetto complessivo di movimentazione collabori il costante mutamento dei soggetti che compiono le azioni. Qualcosa di simile si può ottenere anche facendo seguire alla registrazione allineativa dei fatti un'indicazione agogica di accelerando come nel caso seguente: «*Attraversiamo* la prima cortina di alberi, il panorama è solo moderatamente boscoso, *diciamo* qualche frase con calma. *Adesso il tempo si muove più velocemente*» (1.1). In altri casi la sfasatura temporale interessa strutture più articolate, con asindeto tra frase semplice e complessa: «Evidentemente Tania e Norberto *ci hanno convinti* a prendere una risoluzione di carattere permanente, *mentre stabiliamo* di rendere le esperienze non memorabili, *rimuginiamo*» (4.4); anche internamente ai rapporti di ipotassi: «*Ci siamo accorti* che *stiamo correndo*: *si è visto* che *sarà* una pratica costante, *abbiamo preferito* dare libero sfogo ai movimenti» (4.5). L'effetto di queste serie sghembe, come si vede bene negli ultimi esempi, è la rappresentazione di un soggetto mai del tutto in asse con gli avvenimenti («quello [...] che è già inavvertitamente accaduto», 4.3), tale da prenderne incertamente coscienza in un momento ulteriore («Evidentemente [...] ci hanno convinti»), a volte – si direbbe – sorpreso persino delle proprie azioni («Ci siamo accorti che stiamo correndo»).

Più in generale, è la stessa linea del tempo a risultarne frammentata e opacizzata. In 1.1 l'esordio in un momento indeterminato segnato dalla pioggia, poi il «crepuscolo»; in 2.1 «è notte»; in 3.4 una «semioscurità» che sembra preannunciare l'«alba» di 4.2, in cui i personaggi si svegliano e riprendono il cammino. Eppure a questo svolgimento coerente, che dà conto per brevi notazioni del trapasso da un giorno all'altro, si contrappongono altri elementi che non permettono di escludere riavvolgimenti del nastro o prolessi: non solo il fatto che in 2.2 «si mette a piovere» sembra confliggere con il rilievo iniziale di 1.1 («Piove»), ma l'attacco stesso della prosa, con il suo tono preliminarmente definitorio («In uno scenario che chiameremo 'il paesaggio' è notte»), suona in contrasto con il fatto che del paesaggio circostante si sia già fornita descrizione nella prosa precedente (agirà forse su questa mossa introduttiva l'incipit di un romanzo anch'esso imperniato a suo modo su di un io plurimo come le *Géorgiques* di Claude Simon: «La scène est la suivante: [...]»). E per la verità anche l'avvio della prosa 3 sembra in qualche misura far ricominciare

da capo la narrazione: «Cominceremo parlando sinceramente». In una certa contraddizione con la sequenza temporale inferibile dalle indicazioni contenute nelle quattro prose è poi l'avvertenza di 4.2: «Il romanzo inizia con un salto temporale indeterminato», che troverà più avanti un equivalente nell'impaginazione di quattro cesure dislocate fra le prose (si noti, a conferma della loro rilevanza strutturale, come l'unico ausilio peritextuale fornito al lettore assieme alla breve nota citata sopra sia appunto un «Indice delle cesure»). Un «salto temporale», dunque: ma rispetto alla condizione relegata al passato nella prosa che precede o ai fatti disposti sulla linea del presente in quelle iniziali? Come che sia, ne risulta ulteriormente scomposto, quasi per effetto di una continua rifrazione, l'avvio dell'opera, in sintonia con l'agire malcerto dei personaggi: «Non abbiamo compiuto un passo importante, semplicemente stiamo provando» (4.4). Anche in virtù di queste opacità, che sin dalle prime battute sopravvengono a interferire con un piano svolgimento dei fatti, sarà possibile all'autore forzare in séguito più a fondo la coerenza narrativa, al punto che a un personaggio è dato morire (52) e nondimeno riapparire conclusivamente (71).

Si dia infine uno sguardo a quanto esula dai personaggi e ne costituisce a rigore il non-noi: lo spazio di natura che essi osservano e decidono di esplorare. Posto che «non [...] interessano i dettagli geografici né qualsiasi specifica localizzazione» (2.1), alla completa assenza di toponimi corrisponde la ricchezza di fitonimi e zoonimi, già inaugurata in queste prime prose: «noci» (3.4), «pioppi» (4.3), «ceppi di sughero» (4.5), «limoni ed eucalipti» (4.6); «civetta» (1.1), «termitai» (2.1), «scoiattoli» (2.2), «cervi» (4.4), «cigni dal collo nero» (4.6); con un processo inventivo che lavora tanto sull'intensificazione degli elementi rilevati (le «foreste di limoni», il «lago tutto animato da cigni dal collo nero») quanto sulla continua espansione del catalogo, così da annoverare all'occorrenza specie estinte (i «dodi», 16). Agisce forse qui residualmente quella tendenza al surplus di informazioni che teneva dapprima in scacco i personaggi, secondo un *principium individuationis* che induceva a riconoscere in «ciascun albero [...] un individuo, ogni piccola porzione di terra e ogni angolo visuale, un'eccezione» (3.3). Ma la tendenza è contrappesata da altre soluzioni: formule più vaghe («il paesaggio», ovviamente, 1.1 e 2.1; «la vallata», 2.1; «nei boschi», 3.3) o di registro più manualistico o da *reportage* di viaggio, come di un territorio osservato su una mappa («panorama [...] moderatamente boscoso», «sponda fluviale sabbiosa», «diversi tipi di ambienti», 1.1; «habitat alquanto diversificati», 2.2; «cambio di pendenza», 4.3; «una dorsale scoscesa [...], è il tratto di allacciamento con un lago», 4.6); e anche moduli di matrice letteraria o critico-figurativa, in cui il referente naturale funge da modificatore in un sintagma nominale che ha per testa un elemento formale astratto («la linea azzurra di un corso d'acqua», 1.1; «la superficie levigata di un lago», 1.1; «le strisce più chiare dei ciottoli e dei banchi di sabbia», 3.4). Di rado però nell'allestimento di Broggi queste diverse soluzioni figurano isolate. Determinato e indeterminato formano dittologie: «grossi ceppi di sughero e aperta campagna» (4.5); astratto e concreto si combinano in una stessa proposizione: «la mutata contingenza sarà fiancheggiata da foreste di limoni ed eucalipti, ammantata di verde» (4.6); le notazioni gradiscono disporsi nelle serie asindetice che già abbiamo considerato: «La linea azzurra di un corso d'acqua riflette le prospettive, la visuale si schiarisce» (1.1); «Una sponda fluviale sabbiosa, la

superficie levigata di un lago, la foresta al crepuscolo» (1.1); anche a stretto contatto con le azioni dei personaggi in quanto oggetto della loro percezione: «Attraversiamo la prima cortina di alberi, il panorama è solo moderatamente boscoso, diciamo qualche frase con calma» (1.1); «Alcuni scoiattoli lasciano il posto dove stavano mangiando; siamo ora dentro al bosco» (2.2); «Stiamo affrontando un cambio di pendenza, si sente il rumore di un torrente nascosto nell'avvallamento serrato dei pioppi» (4.3); e si aggiunga il caso che è già occorso di citare sopra per la mobilità dei tempi verbali, in cui effusione descrittiva dell'oggetto di natura, azioni nello spazio e interazioni fra i quattro si susseguono con veloce *découpage*: «Abbiamo contemplato una coppia di cervi grigi dall'aspetto docile, elusivo, ecco che Norberto sta diradando erbe e festuche che crescono dal suolo, a un certo punto Eleonora ha parlato con Maurizio» (4.4).

Le osservazioni condotte sin qui hanno finito tutte per coinvolgere in un modo o nell'altro l'orchestrazione sintattica dei fenomeni considerati. Proposizioni eterogenee sotto il profilo della focalizzazione, dei tempi verbali adottati, dei referenti chiamati in causa vengono inserite in strutture allineative, nella maggior parte dei casi cadenzate e al contempo rinserrate dal segno di pausa debole della virgola. In un'opera costituita quasi per intero da «microprelievi» testuali, il fatto implica una costante prassi di lavoro che cancelli o attenui i segni di cucitura fra i materiali estrapolati. Né la scelta va data per scontata: altra era stata la strada intrapresa da Balestrini in *Tristano*, ove si rilevano quanto più è possibile le cesure fra i segmenti ritagliati attraverso il ricorso spinto al punto fermo o all'inverso la coordinazione sindetica fra proposizioni che prevedono – come in *Noi*, ma con effetto del tutto diverso – il mutamento del soggetto o del tempo verbale («*Cammino* sul prato tra gli alberi. *Cammina* lentamente sul selciato rigato di sole»; «Ogni tanto *spalanca* la bocca e le *vedevo* la lingua che si *muoveva* leggermente»; «Le mani *strinsero* il suo corpo e *sollevò* le mani fino al viso di lui e glielo *sfiòra*»), o l'oscuramento delle catene anaforiche per assegnazione della stessa iniziale ai tutti i personaggi («D'improvviso nel riquadro della porta appare C con la barba lunga e in maniche di camicia. Affondato in una poltrona ai piedi del letto aspettava immobile che C si svegliasse»).⁷ Fenomeni che, come si vede, cospirano a sabotare la tenuta del testo nel suo insieme denunciando un'impossibilità narrativa di fondo.

«Tutte le superfici saranno archeologiche», si legge in una prosa di Broggi di poco antecedente a *Noi*,⁸ ma l'opera di levigatura rende la superficie compatta a dispetto della varia provenienza archeologica dei frammenti, e in ciò consisterà anche uno degli aspetti di «seduzione» dell'opera, secondo la riflessione dello scultore Tobias Rehberger citata da Broggi in esergo a *Coffee-Table Book*: «Of course seduction can be a trap, but I like the idea that you don't have to go into any depth to enjoy something, although if you do, then there's more to gain».⁹ D'altro canto

7. Balestrini, *Tristano*, rispettivamente alle pp. 33, 9, 32, 23; sull'opera si veda l'ottimo quadro di Weber 2007: 239-245.

8. *L'effetto finale* del 2018, leggibile ora anche in Di Dio 2023: 877-878.

9. E cfr. su questo punto già Loreto 2009: 211, che paragona le prose di Broggi ai «parallelepipedo di Judd, palesi, senza porosità, lucidi e letterali».

anche in *Noi* la superficie non occulta elementi di dissonanza e opacità: disorganicità più profonde pertinenti al testo nel suo complesso che risultano rilevate dal loro confliggere con l'armonizzazione sintattica. Ma diversamente che in Balestrini, in Broggi la possibilità di una narrazione non viene negata, purché il testo si pieghi a un'inclusione massima di componenti che la sintassi – in assenza di un io centralizzante – si incaricherà di organizzare senza gerarchizzarle. Risiede qui in ultima analisi anche il carattere di imprevedibilità di *Noi*, l'incerto e vitale essere al mondo dei suoi personaggi di fronte al non essere ancora delle cose che saranno: se vogliamo, il loro «principio speranza».

Bibliografia

1. OPERE DI BROGGI

Avventure minime, Massa, Transeuropa, 2014.

Coffee-Table Book, Massa, Transeuropa, 2011.

Noi, Roma, Tic Edizioni, 2021, 2022².

2. ALTRE OPERE

Balestrini, Nanni, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966.

3. STUDI CRITICI E ANTOLOGIE

Barthes, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, tr. it. in Id., *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982: 3-64.

Benjamin, Walter (1931), *Karl Kraus*, tr. it. in Id., *Opere complete*, IV. *Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi, 2002: 329-358.

Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 1971 (da cui si cita).

Bourriaud, Nicolas (2005), *Postproduzione*, a cura di Alessandro Broggi, «L'Ulisse», 4: 42-45.

Castellana, Riccardo (2022), rec. a *Noi*, «Italica», 99, 1: 139-142.

Di Dio, Tommaso (a cura di) (2023), *Poesie dell'Italia contemporanea. 1971-2021*, Milano, il Saggiatore.

Loreto, Antonio (2009), *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, postfazione a *Andrea Inglese et al., Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere: 201-213.

Pennacchio, Filippo (2021), *Qualche idea intorno a «Noi» di Alessandro Broggi*, www.labalenabianca.com

Picconi, Gian Luca (2020), *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic Edizioni.

Id. (2022), *La prosa in prosa del mondo: «Noi» di Alessandro Broggi*, <https://formavera.com>

- Picconi, Gian Luca; Zublena, Paolo (2018), *Poesia digitale e dintorni: una ricognizione*, in Giusti, Francesco; Frasca, Damiano; Ott, Christine (a cura di), *Poesia e nuovi media*, Firenze, Cesati: 129-150.
- Policastro, Gilda (2019), *Dal cut-up al googlism: la pratica del montaggio nella poesia contemporanea*, in Gasperina Geroni, Riccardo; Milani, Filippo (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Pisa, ETS, vol. I: 447-454.
- Weber, Luigi (2007), *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino.

ABSTRACT – This contribution offers a close reading of the first four proeses of *Noi*, by Alessandro Broggi. The study begins with the use of personal pronouns, then examines the dynamics of verb tenses and the main lexical constellation around the description of natural elements.

KEYWORDS – Alessandro Broggi; *Noi*; Prose in Prose.

RIASSUNTO – Il contributo propone un *close reading* delle prime quattro prose di *Noi* di Alessandro Broggi. Lo studio comincia dall'uso dei pronomi personali, quindi esamina le dinamiche dei tempi verbali e le costellazioni lessicali principali intorno alla descrizione degli elementi di natura.

PAROLE CHIAVE – Alessandro Broggi; *Noi*; prosa in prosa.

RESOCONTI

La lingua italiana in una prospettiva di genere. Atti del seminario online promosso dagli Atenei di Firenze e Udine con il patrocinio dell'Accademia della Crusca (1° marzo 2022), a cura di Maria Paola Monaco, Firenze, Firenze University Press, 2023

Il linguaggio di genere è, come noto, un tema di discussione “caldo”, che sempre più spesso si trova al centro di forti scontri ideologici: come nota uno degli autori del volume, Marco Biffi, quando si affrontano temi legati all'uso della lingua in una prospettiva di genere è infatti ormai prassi comune la «radicalizzazione estrema della discussione, spesso trascinata [...] nelle piazze dei social», quando sarebbe invece più utile, oltre che auspicabile, una maggiore «serenità dialettica» (p. 28). Un secondo rischio è poi quello della banalizzazione (quando non addirittura di una ridicolizzazione) delle questioni linguistiche discusse, che necessitano invece di essere approfondite «sulla base di conoscenze scientifiche consolidate e condivise, e non di impressioni o gusti personali» (p. 44). È quanto è stato fatto in questo agile ma denso volume, che raccoglie gli interventi di linguisti e altri esperti che si sono confrontati sul tema in occasione di un seminario online promosso dalle Università di Udine e di Firenze in collaborazione con l'Accademia della Crusca, con lo scopo di offrire un contributo qualificato e scientificamente fondato sul dibattito in corso. Le riflessioni proposte hanno riguardato soprattutto l'uso del linguaggio di genere all'interno delle università, delle istituzioni e dei pubblici uffici, e sono state accompagnate dalla formulazione di indicazioni concrete per un uso non sessista e non discriminante dell'italiano, in grado di favorire l'inclusione e garantire la parità di genere all'interno del mondo accademico e del sistema pubblico in generale.

Dopo i saluti della rettrice dell'Università di Firenze (Alessandra Petrucci) e del rettore dell'Università di Udine (Roberto Pinton), che ricordano l'impegno attivo degli atenei italiani per garantire pari opportunità a tutto il corpo studentesco e a tutto il personale, indipendentemente dal genere,¹ il volume si apre con un breve intervento introduttivo di Claudio Marazzini, presidente onorario dell'Accademia della Crusca, che ripercorre le iniziative promosse dall'Accademia sul linguaggio di genere nell'ultimo decennio, insieme ai momenti salienti del dibattito italiano sul tema; a suo parere, oggi questo risulterebbe ulteriormente complicato dalle nuove rivendicazioni per il superamento dell'opposizione binaria di maschile e femminile.

Secondo Marco Biffi, una delle maggiori criticità legate al linguaggio di genere riguarda proprio il conflitto esistente tra le soluzioni proposte, da una parte, per dare giusta rappresentazione linguistica anche alle donne e, dall'altra, per rispondere alle più recenti istanze di riconoscimento delle persone con un'identità di genere non binaria. Escluso il ricorso a soluzioni che intaccano la dimensione morfologica della lingua (quali la sostituzione delle desinenze dei nomi d'agente con simboli grafici come asterisco e *schwa*), che rischiano di rendere i testi meno trasparenti e quindi meno accessibili soprattutto per le persone con un basso grado di istruzione e una limitata padronanza dell'italiano, lo studioso suggerisce di adottare come possibile strategia inclusiva il cosiddetto maschile non marcato: si tratta

1. Oltre alle singole iniziative promosse da ciascuna università, l'attenzione del mondo accademico per le tematiche di genere è testimoniata anche dall'istituzione, da parte della stessa CRUI (Conferenza dei Rettori delle Università Italiane), di una apposita Commissione volta a promuovere azioni e interventi per favorire la parità di genere nel sistema universitario.

infatti di una possibilità già esistente nel nostro sistema linguistico (e quindi accessibile per tutti i parlanti), e nel suo uso sovraesteso e appunto non marcato può permettere di dare equa rappresentazione alle persone di ogni genere, identità e orientamento.

A favore del maschile come genere grammaticale non marcato si dichiara anche Federigo Bambi, autore del secondo contributo, che conduce la sua riflessione circoscrivendo però la prospettiva alla lingua giuridica: l'autore insiste soprattutto sulla necessità di conciliare le richieste di una lingua non asimmetrica, in grado di parlare a tutti «senza gerarchie comunicative legate al genere» (p. 39), e l'esigenza di rispettare i principi di concisione, chiarezza e trasparenza cui deve attenersi il linguaggio giuridico e burocratico. Per questa ragione, a suo giudizio sono da evitare sia segni grafici come asterisco e *schwa*, che tendono a rendere i testi più opachi, sia formule che prevedono un raddoppiamento delle forme, al maschile e al femminile, in quanto soluzioni antieconomiche, che presentano anche il problema di evidenziare l'opposizione binaria di genere che viene oggi richiesto di superare.

Con il successivo intervento di Cecilia Robustelli la riflessione si sposta negli spazi delle università e dei pubblici uffici, per i quali sono stati elaborati, nel corso dell'ultimo trentennio, protocolli e linee guida per l'uso di un linguaggio non sessista e non discriminatorio: la studiosa ne ricostruisce brevemente la storia, a partire dal *Codice di stile delle comunicazioni scritte ad uso delle amministrazioni pubbliche*, promosso da Sabino Cassese nel 1993 (che comprende anche un capitolo sull'*Uso non sessista e non discriminatorio della lingua*), fino alle più recenti *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo* (2012) e al vademecum *Donne, grammatica e media* (2014) per un uso non sessista del linguaggio giornalistico. Ripercorse le azioni e le proposte di intervento avanzate dal Gruppo di lavoro sul Linguaggio di genere istituito dalla CRUI nel 2018,² l'autrice riflette infine sulla possibile adozione del simbolo *schwa* nelle scritture istituzionali, escludendo del tutto la possibilità di un suo impiego nella comunicazione accademica, in quanto non compatibile con il nostro sistema linguistico, in cui il genere grammaticale svolge una fondamentale funzione coesiva, sul piano sia morfosintattico sia testuale.

Asterisco e *schwa* sono quindi oggetto dell'originale «esercizio di immaginazione sociologica» (p. 57) proposto da Nicola Strizzolo, che, attraverso l'interrogazione dei motori di ricerca e alcune indagini specifiche condotte nei social network, tenta di verificare quale genere venga «proiettato» dai due simboli: quello che emerge è una loro interpretazione prevalentemente al maschile, dovuta alla tendenziale associazione dei due simboli con persone transgender la cui identità sessuale di partenza è quella maschile. L'autore ne desume l'esistenza di una «vera e propria disegualianza di transgenere» (p. 64), da ricondurre da una parte all'associazione tradizionale donna-maternità, che rende più censurabile ogni intervento sul corpo della donna, e dall'altra all'influenza esercitata da un sistema mediatico ancora prevalentemente dominato dagli uomini.

Si torna a parlare di strategie linguistiche per un uso non discriminante della lingua con l'intervento di Stefania Iannizzotto e Luisa Di Valvasone, che riflettono sulla scrittura amministrativa di ambito universitario, proponendo delle soluzioni che consentono di rispettare sia i principi di chiarezza e trasparenza alla base dei testi amministrativi, sia le attuali esigenze di parità e inclusività linguistica: secondo le due autrici, le strategie più efficaci per dare rappresentazione anche alle persone di identità non binaria sono quelle che prevedono l'oscuramento dei generi, quali il ricorso a perifrasi che includono espressioni prive di referenze di genere, nomi generici o collettivi, pronomi relativi o indefiniti,

2. Il Gruppo di lavoro, coordinato dalla stessa Robustelli, è composto da rappresentanti dei vari atenei italiani.

o ancora verbi costruiti in forma passiva o impersonale. Tali strategie, tuttavia, possono talora comportare un rischio di maggiore oscurità, per cui è necessario valutare caso per caso l'opportunità di preferire il maschile non marcato (chiarendo, se possibile, la natura inclusiva della scelta); infine, secondo le autrici la sensibilità linguistica di chi scrive deve dimostrarsi anche nella conoscenza di base non solo del linguaggio, ma anche della cultura LGBTQ+, che può orientare nella selezione di una terminologia corretta e rispettosa di ogni realtà e identità.

Ulteriori proposte operative sono infine presentate nell'ultimo intervento di Elena Pepponi, che ragiona anche sugli aspetti che hanno finora ostacolato la piena adozione di una lingua istituzionale rispettosa di tutte le diversità, a partire dalla mancanza di un addestramento adeguato alla scrittura (amministrativa e di genere) di chi deve occuparsi di redigere i testi. L'autrice rileva inoltre la tendenziale assenza di linee guida chiare e precise sui comportamenti linguistici da adottare per includere anche le identità non binarie, e suggerisce di optare per soluzioni linguistiche inclusive di tipo lessicale rispetto a quelle morfologiche. Vero punto di forza del contributo (così come di buona parte del volume) è il fatto di offrire al lettore proposte linguistiche concrete: l'intervento è infatti chiuso da un'utile tabella con alcuni esempi di riscrittura di formule che presentano l'uso sovraesteso del maschile o il raddoppiamento delle forme al maschile e al femminile, attraverso il ricorso a strategie lessicali-frasali di tipo non binario.

Nel suo complesso, grazie alla molteplicità dei punti di vista e alla varietà delle proposte discusse nei diversi contributi, il volume è in grado di offrire una panoramica completa e aggiornata sul linguaggio di genere nelle università e nelle istituzioni, che integra utilmente la prospettiva teorica con la formulazione di soluzioni linguistiche concrete, ricercando una «possibile via di compromesso tra le rivendicazioni di genere – quali che siano – e quelle sulla comprensibilità dei testi» (p. 92).

SARA GIOVINE

Enea Pezzini, «*Epistola velut pars altera dialogi*». *La lingua delle Lettere volgari del Poliziano*, Pisa, Edizioni della Normale, 2022 («Studi», 55)

Frutto della rielaborazione di una tesi di laurea magistrale, il volume è il prodotto eccellente di un giovane studioso (P. è classe '93). Al centro dell'indagine sono le *Lettere volgari* (d'ora in poi *Lv*) di Angelo Poliziano, per la prima volta oggetto di un completo studio linguistico a partire dall'edizione procurata da Elisa Curti qualche anno prima, nel 2016.³ Una parte dei risultati poi rifusi in questo lavoro era già stata anticipata da P. su rivista nel 2019;⁴ inoltre, l'ed. Curti aveva attirato l'attenzione di un'altra studiosa, Irene Iocca, autrice

3. Cfr. Angelo Poliziano, *Lettere volgari*, a cura di Elisa Curti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016. Prima dell'edizione di Curti ci si doveva rifare alla vecchia edizione ottocentesca *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di A. Ambrogini Poliziano*, a cura di Isidoro Del Lungo, Firenze, G. Barbèra, 1867, pp. 43-85. In seguito lo studioso pubblicò tre nuove lettere (per un totale di 37 pezzi da lui editi) in Isidoro Del Lungo, *Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, G. Barbèra, 1897, pp. 60-66 e 250-254.

4. Cfr. Enea P., *Le Lettere volgari del Poliziano e il fiorentino argenteo. Consonanze e dissonanze tra prosa e poesia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia», serie V, XI/2 (2019), pp. 601-648.

nel 2018 di un saggio tenuto adesso interamente presente da P.,⁵ laddove per il suo articolo preliminare egli vi si era potuto appoggiare solo in parte, essendo stato pubblicato a lavoro ormai ultimato. Lo studio di Iocca, incentrato sulla lingua delle *Lv* in rapporto agli autografi di altri personaggi vicini al Poliziano nello spazio e nel tempo (Lorenzo de' Medici, Matteo Franco e Alessandra Macinghi Strozzi), si vedeva già allora sostanzialmente confermato dall'indagine di P. e viene ora idealmente proseguito e completato.

Il volume si apre con una breve ma assai ben documentata *Introduzione* (pp. 11-40), in cui viene delineato il profilo del Poliziano prosatore volgare e si ricostruisce la vicenda editoriale delle *Lv* dal Settecento a oggi, passando poi a una descrizione dell'ordinamento, del contenuto e delle caratteristiche del carteggio. Il cuore del lavoro è però lo spoglio linguistico del *corpus* epistolare polizianesco, che – sia detto subito – è affrontato con mano sicura. Esso è tradizionalmente suddiviso in *Grafia* (pp. 41-68), *Fonetica* (pp. 69-93), *Fenomeni generali* (pp. 95-108) e *Morfologia* (pp. 109-154), a cui si aggiungono due grossi capitoli di *Sintassi* (pp. 155-229) e *Testualità* (pp. 231-255). Chiudono il libro un capitolo sul *Lessico* (pp. 257-310), che appare più rispondente di un glossario tradizionale agli obiettivi del lavoro; la *Bibliografia* (pp. 311-332), un prospetto con le *Sigle dei testimoni citati* (pp. 333-334) e un *Indice dei nomi* (pp. 335-343).⁶

La base testuale è costituita da quaranta lettere private, di cui ben trentasei autografe, quasi tutte indirizzate a vari membri della famiglia Medici (il Magnifico, Clarice Orsini, Lucrezia Tornabuoni ecc.) entro un lasso di tempo lungo quasi un ventennio (dal 1475 al 1494) e corrispondente all'intera età adulta di Poliziano. Non si può certo dire che l'intera produzione epistolare dell'autore si limiti a questo, anzi la raccolta sarà sicuramente parziale a causa della dispersione a cui saranno andate incontro altre lettere (p. 21); il campione resta comunque sufficientemente ampio da consentire uno studio degli usi linguistici del Poliziano epistolografo. Perciò, sebbene non si collochi nel campo dell'epistolografia strettamente diplomatica, da diverso tempo al centro di un rinnovato interesse – condiviso in effetti quasi esclusivamente da storici *tout court* –, questo lavoro è benvenuto, perché rimpolpa un filone ancora troppo scarso di studi storico-linguistici sui carteggi volgari del secondo Quattrocento, concorrendo a consolidare ulteriormente l'idea di quest'epoca come età della comunicazione epistolare.

Detto questo, dev'essere stata una fortuna per l'A. potersi avvalere di un'edizione allestita con criteri sufficientemente conservativi. Ciononostante, le esigenze filologiche del commento linguistico hanno imposto a P. un accertamento critico, da lui condotto attraverso una scrupolosa collazione del testo delle *Lv* direttamente sugli originali, in massima parte conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, nel fondo *Mediceo avanti il Principato*. Tale atteggiamento di prudenza ecdotica apre a più ampie considerazioni sull'utilizzabilità a fini linguistici di edizioni non improntate alla massima conservatività. Ci riferiamo a edizioni documentarie, non diplomatico-interpretative, curate di nuovo da storici, o anche a edizioni di filologi e storici della letteratura. Tra l'altro, partendo da un assunto in sé ineccepibile – l'italiano (a base toscana) è la lingua più conservativa rispetto al latino, e il fiorentino è la più conservativa tra le varietà italo-romanze –, l'impressione dell'identità tra italiano antico e moderno è almeno in parte amplificata da una tendenza diffusa nell'odier-

5. Cfr. Irene Iocca, «Una pistola di suo mano»: sulla lingua delle lettere in volgare di Poliziano (a margine di una nuova edizione), «Studi Linguistici Italiani», XLIV/1 (2018), pp. 123-139.

6. Il volume è stato recensito finora da Claudia Palmieri in «La Rassegna della letteratura italiana», CXXVII/1 (2023), pp. 209-210, e da Simone Pregnoletto in «Studi linguistici italiani», XLIX/1 (2023), pp. 185-188.

na prassi editoriale (limitata a dire il vero all'edizione di testi letterari e paraletterari, e non solo toscani), quella relativa alla modernizzazione sistematica delle grafie, che talvolta «si spinge fino all'uniformazione attualizzante di microfenomeni fonetici o addirittura morfologici»⁷ di indubbio valore culturale e storico-documentario. Si pensi soltanto all'uniformazione delle grafie per la nasale palatale (es. *ngn*, *gni* rese con *gn*) o per la laterale palatale (es. *lgl*, *lgi* rese con *gli*), oppure alla riduzione a *z* delle alternanze per la rappresentazione dell'affricata alveolare.

Difatti, come fa notare lo stesso P., nella sua edizione Curti sostituisce il digramma *gl* (in forme del tipo *foglo*, *miglior*, *piglare*, *ragguaglato*, *vogla*) col trigramma *gli* (p. 51); oppure, a proposito dell'*h*, «dato che “in alcune occorrenze Poliziano marca le voci del presente del verbo *avere* con l'accento” (Curti 2016, pp. xxxvii-xxxviii), l'editrice ha regolarizzato la grafia [...] inserendo sempre l'*h* in *ho*, *hai*, *ha* e *hanno*» (p. 62 n. 147). Solo una manciata, comunque, le correzioni da apportare all'ed. Curti, per giunta talvolta di tipo esclusivamente interpretativo (es. I 16-17 *mi 'ncrescerebbe* → *m'increscerebbe*, visto che le lettere autografe non conoscono forme aferetiche; VI 8 *in fuori* → *infuori*; XXXVI* 18 *che gli* → *ch'egli*; XXXVII 37 *partimi* → *parti'mi*), a conferma della correttezza della trascrizione (la lista è presentata alle pp. 39-40). In qualche caso l'A. ha ritenuto necessario ritoccare il testo dell'ed. di riferimento, ad esempio per quanto riguarda la posizione degli accenti (*accioché* → *accioché*; *éssi/essi* → *èssi* 'si è', con enclisi; *perchè* → *perché*; *sichè* → *siché*), per cui forme e concordanze nello spoglio linguistico si configurano a tutti gli effetti come una revisione critica del carteggio.

Veniamo ora allo spoglio, i cui pregi non possono che elencarsi per sommi capi. Dettagliatissimo e ricchissimo di rimandi e riscontri, spesso con lunghe note a piè di pagina che illustrano nello specifico singoli fenomeni, esso è condotto con grande acutezza e precisione, rivelando la solida dottrina dell'A. Innanzitutto, il *corpus* delle *Lv* è studiato sia di per sé, come prodotto omogeneo di Poliziano, per di più il solo quasi interamente autografo di quest'autore-scrivente, sia come “informatore”, rispetto cioè a determinati fatti di grammatica storica (tratti fonomorfologici del fiorentino argenteo quattrocentesco), di «grammatica epistolare» (p. 237; epistolografia privata e [semi-]ufficiale) o di storia della lingua (usi linguistici della «brigata laurenziana»). In entrambi i casi P. mette a frutto l'ingente bibliografia esistente, facendo interagire quanto emerge dallo studio delle *Lv* con le conoscenze pregresse tanto sullo stesso Poliziano – stavolta in veste di poeta volgare e prosatore, autore delle *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*, delle *Rime* e dei *Latini* –, quanto su altri autori/attori della Firenze quattrocentesca: Lorenzo de' Medici, Matteo Franco, Luigi Pulci, Alessandra Macinghi Strozzi. Servendosi di studi monografici o commenti linguistici di accompagnamento a edizioni precedenti (si va dai lavori fondativi di Castellani, Ghinassi e Manni fino a quelli di De Robertis, Roggia, Frosini, Bausi, Palermo, Trifone, Zanato e Mercuri), impiegati qui come una solida base di appoggio o come una sorta di cartina al tornasole, P. dimostra un uso sapiente di queste fonti, giungendo ad analisi convincenti e a risultati innovativi. È il caso dei due paragrafi sull'articolo determinativo maschile e sulla

7. Lorenzo Tomasin, *Che cos'è l'italiano antico?*, consultabile online su <https://unil.academia.edu/LorenzoTomasin> [ultima consultazione: 13.03.2024], a p. 2 del pdf – il saggio è la versione italiana di Id., *Qu'est-ce que l'italien ancien?*, «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», IX (2013), pp. 9-17. Si tenga presente che parte delle idee discusse dallo studioso in questo contributo è poi confluita in un capitolo del suo volume *Il caos e l'ordine. Le lingue romanze nella storia della cultura europea*, Torino, Einaudi, 2019.

sua distribuzione cronologica (pp. 111-117), efficacemente riassunta in un prospetto illustrativo a p. 113.

Nel commento linguistico P. tiene sempre distinte le occorrenze delle forme tratte dagli autografi da quelle degli originali non autografi (contrassegnate da un asterisco accanto al numero romano indicante la lettera), i cui estensori dovevano essere dei copisti collaboratori del Poliziano, restando quest'ultimo sia il mittente che l'autore cosiddetto giuridico. A parte, ancora, vanno le attestazioni da due lettere trascritte nell'Ottocento da Isidoro Del Lungo – i cui originali sono andati dispersi o distrutti –, qui contrassegnate da un asterisco tra parentesi. In questo modo l'A. sfrutta l'intero materiale lessicale a disposizione, anche quello meno affidabile sul piano filologico, accordandovi però un diverso grado di attendibilità e “sincerità” linguistica nella valutazione della *scripta* del Poliziano.

Ora, se lo studio di grafie e fonolo-morfologia si inquadra entro modelli già collaudati, risultandone pienamente all'altezza anche quando proceda per tratti macroscopici (è il caso del capitolo sulla Fonetica), questo volume di P. si raccomanda per la notevole attenzione riservata a sintassi e testualità, peraltro non ignara delle più recenti acquisizioni in materia (con letture, tra le tante, di contributi di Elisa De Roberto e Lorenzo Filipponio). Si veda in particolare l'articolata descrizione di fenomeni complessi come la “legge” Tobler-Mussafia (pp. 166 sgg.) e degli usi di *che* (pp. 179 sgg.). L'ampio spazio dedicato a questi due campi d'indagine riflette dunque, evidentemente, la volontà dell'A. di valorizzare dei settori che da più parti riscuotono un crescente favore negli studi.⁸ Ancora, per ricollegarci a quanto detto poco sopra, proprio l'attenzione ai fatti (morfo-)sintattici ha dato impulso a una valorizzazione delle differenze tra italiano antico e moderno, attenuando e correggendo l'idea della sua complessiva continuità e linearità nel corso dei secoli. Infatti, «concentrarsi sull'evoluzione delle strutture sintattiche dell'italiano porta [...] a valorizzare le differenze tra antico e moderno»,⁹ che per contro sono minime se, per il fiorentino aureo del Trecento e la lingua letteraria da un lato, e l'it. standard dall'altro, si confrontano le strutture fonolo-morfologiche – fermo restando che con *italiano antico* ci si dovrebbe riferire genericamente a tutte le varietà italo-romanze medievali, per la precisione a tratti geograficamente non troppo marcati e specialmente, appunto, alla sintassi.

Quanto al capitolo sul *Lessico*, ci sembra che il precedente più prossimo possa essere rintracciato nel «glossario cancelleresco» approntato da Andrea Felici per un suo lavoro sulla lingua della diplomazia fiorentina di metà '400, al cui interno lo studioso ha illustrato il lessico politico-diplomatico del suo *corpus* (un campione di lettere inedite della Cancelleria fiorentina per gli anni 1454-1455, conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze, nel fondo *Signori*, serie *Legazioni e commissarie*), insieme a un cospicuo numero di tecnicismi afferenti ai contigui settori del diritto e dell'amministrazione.¹⁰ Bene ha fatto dunque P. a prediligere il taglio storico nell'esposizione e nel commento alle voci, evidenziando le porzioni di lessico settoriale delle *Lv* (giuridico, amministrativo, retorico, quotidiano), cosa che ci consente di rilevare ancora meglio le affinità tra lettera diplomatica e lettera familiare.¹¹

8. Nel caso dei volgarizzamenti cfr. ad es. *Il Libro del governmento dei re e dei principi secondo il codice BNCF II.IV.129*, a cura di Fiammetta Papi, vol. II. *Spoglio linguistico*, Pisa, Edizioni ETS, 2018.

9. Lorenzo Tomasin, *Che cos'è l'italiano antico?*, cit., p. 6.

10. Cfr. Andrea Felici, «*Parole apte et convenienti*». *La lingua della diplomazia fiorentina di metà Quattrocento*, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, col glossario alle pp. 71-197.

11. Cfr. Francesco Montuori, *I carteggi diplomatici nel Quattrocento: riflessioni per la storia della lingua*, in «*Filologia e Critica*», XLII/2 (2017), pp. 177-204, a p. 203: «Il tipo strutturalmente più simile all'epistola diplomatica, di diffusione più capillare e di più lunga persistenza, è quello della lettera

Una minima osservazione che nulla toglie alla solidità e alla ricchezza del lavoro, e che anzi riguarda solo la disposizione della materia. L'A. intelligentemente inserisce le conclusioni generali sulla lingua delle *Lv* (il § 5. «La medietà linguistica», pp. 31-39) prima dello spoglio, ma comunque all'interno dell'*Introduzione*, mentre sarebbe stato preferibile tenere distinte le due parti, onde evitare un vizio di circolarità che si oppone a un procedimento ricostruttivo per così dire «maieutico». In altre parole, sappiamo da chi si è interessato in precedenza alle *Lv* (Ghinassi, Roggia, Bausi, Zanato, Mercuri, Curti e Iocca, ognuno in varia misura ma comunque in maniera cursoria) che siamo in presenza di un linguaggio colloquiale – ma pur sempre sorvegliato –, che «aderisce in generale agli usi correnti del fiorentino del tempo, escludendo però diversi tratti caratterizzati da un valore demotico» (p. 31), e a partire da questo assunto procediamo a un esame linguistico che lo dimostri, quando dovrebbe essere piuttosto il contrario.

In definitiva, questa monografia di P. si configura come un prodotto ottimo. La scelta dell'A. di concentrarsi su ciò che andava fatto è stata saggia e condivisibile, perché ha consentito in questa sede una doverosa sistemazione di alcuni temi di storia della lingua sui quali pare ci sia poco da aggiungere.

ANDREA MAGGI

Sara Sorrentino, *La letteratura minuscola. Le autobiografie semicolte nel panorama editoriale italiano*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2023

Nella sua recente monografia, Sara Sorrentino considera le «vite minuscole» affidate da sei scriventi semicolti dello scorso secolo ad altrettante autobiografie, ricostruendone l'intera vicenda redazionale-editoriale, ricezione compresa, e passandone in rassegna le peculiarità scritte, linguistiche e retoriche.

Dopo aver sinteticamente evocato la temperie culturale a partire dalla quale, tra anni '60 e '70, certe frange dell'editoria e della critica militante nostrana scoprono le «microstorie di vita» e la loro irregolarità rispetto ai tradizionali canoni letterari e storiografici,¹² la prima sezione del volume (*Da scriventi a scrittori, da scritture private a libri: descrizione linguistica e storia editoriale dei documenti autografi*) analizza dunque la presa di parola all'origine di queste zoppicanti scritture dell'Io, stese in un arco di tempo che va dal 1953 al 1991; e, in quello che è uno dei suoi principali pregi, comincia illustrando appunto, caso per caso, «le distinte fasi della metamorfosi da scritto privato a libro edito» (p. 16) che ha interessato manoscritti e dattiloscritti originali (quasi tutti conservati presso l'importante Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano).

Di ogni autografo, in concreto, l'autrice fornisce così una prima descrizione puntuale, che dal supporto e dalla gestione dello spazio scrittorio si estende ai peculiari usi grafici

familiare. L'affinità sarà indotta dalla condivisione del genere testuale e dal ruolo del parlato nella loro elaborazione». Ma si vedano anche le osservazioni immediatamente successive. Quanto alla lettera familiare, rinviamo senz'altro a Fabio Magro, *Lettere familiari*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, 6 voll., Roma, Carocci, 2014-2021, vol. III. *Italiano dell'uso*, 2014, pp. 101-157.

12. Per cui si veda anche lo stimolante lavoro di Giovanna Lo Monaco, *Scritture selvagge. Letteratura antagonista nell'Italia degli anni Settanta*, Roma, Giulio Perrone, 2022, che per più aspetti dialoga con il volume in esame.

e linguistici di tipo semicolto (in linea, come prevedibile, con pressoché tutta la letteratura scientifica precedente, dai seminali studi di De Mauro e Cortelazzo alle recenti sistemazioni di Testa e Fresu: devianze ortografiche; incertezze nei confini di parola; interpunzione deficitaria e/o idiosincratice; tratti fonetici e morfologici riconducibili al sostrato locale; ordini frasali marcati; ridondanze pronominali; concordanze a senso; *che* polivalenti ecc.); per poi passare in rassegna l'intera gamma di correzioni ed espunzioni redazionali condotte sui testi in vista della loro pubblicazione. Già nota (anche al di fuori della cerchia strettamente specialistica) ma qui ricostruita nel dettaglio è, ad esempio, la vicenda di *Fontanazza* del siciliano Vincenzo Rabito: un impressionante memoriale di 1027 carte battute a macchina il cui «caotico aspetto grafico» (p. 50), ai limiti della leggibilità, fa il paio con una lingua aspramente interferita a ogni livello dal dialetto di origine, e che prima di approdare alla stampa postuma presso Einaudi con il titolo *Terra matta* (2007) sarà fatto oggetto di un complesso – e inevitabile – iter di riduzione e normalizzazione. Oppure si veda, per contro, il caso della mantovana Clelia Marchi, che affida la scrittura della propria vita e, soprattutto, l'elaborazione del proprio lutto coniugale a un lenzuolo a due piazze (con tanto di fotografie, disegni, poesie e un fiocco rosa in funzione paratestuale): l'eccezionalità del lenzuolo-sudario che custodisce il ricordo del defunto, con i suoi significati insieme erotici e funebri profondamente radicati sul piano antropologico, determina l'adozione di una conservatività quasi "sacrale" del testo nella trascrizione apografa su cui si fonderà l'edizione in volume di *Gnanca na busia* (Milano, Mondadori, 1992; poi con il titolo *Il tuo nome nella neve*, Milano, il Saggiatore, 2012).

Gli aspetti lessicali e retorici delle sei autobiografie sono invece affrontati nella seconda sezione del volume (*Lo stile delle autobiografie*), e ricondotti dall'autrice ai principali temi e motivi: ad esempio, il lavoro nelle miniere del Belgio per il Raul Rossetti di *Schiava di vetro* (1989), il cui italiano si apre a frequenti incursioni mimetiche (e addirittura commistioni) di francese, tedesco e dialetto veneto, nel quadro di una narrazione contraddistinta da una spiccata tendenza alla plurivocità; la passione cronachistica del pittore-contadino Pietro Ghizzardi nel suo *Mi richordo anchora* (1976), che nella celebrazione creaturale della vita che formicola tutt'attorno ricorre a voci della parlata emiliano-lombarda di ambito soprattutto agricolo (nonché, nella frequente rievocazione dei malanni propri e altrui, a malapropismi di area medica come *timore maligno*), all'interno di un flusso affabulatorio costruito secondo un «meccanismo aggiuntivo ed episodico» (p. 221) poggiante su strutture altamente ricorsive (basti la formula memoriale a titolo, che struttura il discorso in vere e proprie lasse); ancora, la condizione di vita fatalmente ai margini del romano Claudio Foschini (*Storie di una malavita*, Milano, Giunti, 1993; in una nuova edizione più vicina alla veste originale con il titolo *In nome del popolo italiano*, Bologna, il Mulino, 2013): dove l'indigenza, le ripetute incarcerazioni e la tossicodipendenza giustificano la robusta immissione di voci del gergo criminale e carcerario (ma anche di termini e locuzioni giuridiche, fin dal titolo della nuova edizione) nel suo italiano di borgata fortemente connotato.

Spicca inoltre, in questa seconda parte del volume, l'attenzione prestata ai fenomeni di dialogizzazione del discorso (in primo luogo, riferimenti metatestuali e apostrofi al lettore) da parte degli scriventi, così come la disamina delle varie forme di linguaggio figurato, che apre scorci affascinanti su un'irriducibile alterità culturale: si pensi alla dicotomia tra mondo di sotto e mondo di sopra che organizza il punto di vista del minatore Rossetti sulla realtà, o le immagini naturali – ma di una natura apocalittica: l'*albero del progresso* – polemicamente brandite dall'ex contadino Liberale Medici nel suo *Schola Cantorum* (1989) di fronte agli scempi di una modernità incomprensibile. Non stupisce, infine, che gli autobiografi *minuscoli* studiati da Sara Sorrentino si trovino spesso a camminare sul

crinale tra memoria privata e Storia,¹³ facendosi interpreti di eventi assai più grandi di loro (dittature e guerre prima; contraddizioni del progresso tecnologico poi), ma non per questo inenarrabili: e la cura posta dall'autrice nel delineare, come in Ghizzardi, le strategie con cui le complesse vicende della contemporaneità trovano spazio nelle scritture semicolte è un ulteriore merito, tutt'altro che secondario, di una ricerca appassionata, metodologicamente solida, ricca di sollecitazioni e spunti per future indagini.

GIACOMO MICHELETTI

Chiara Murru, *Tra Piero della Francesca e Caravaggio. Studio sul lessico di Roberto Longhi*, Milano, FrancoAngeli, 2022

Chiara Murru prende in esame il lessico di Roberto Longhi a partire da due opere che hanno grande rilievo non solo nel suo percorso intellettuale ma, più in generale, nella storia della critica d'arte: *Piero della Francesca* (1927) e *Caravaggio* (1968). Questi saggi, infatti, dopo secoli di fraintendimenti e svalutazioni, imposero i due pittori all'attenzione degli studiosi e di un più vasto pubblico: Piero fu riconosciuto come l'unificatore della pittura fiorentina (lineare e plastica) e di quella veneziana (fondata sui valori del colore); Caravaggio vide finalmente definita con scrupolo filologico la propria fisionomia artistica, sino a quel momento sgranata da lacune documentarie o sovrapposta a quella dei caravaggeschi.

Nel primo capitolo viene tracciato un agile profilo bio-bibliografico e metodologico del critico e vengono chiariti i criteri di scelta del corpus (pp. 13-28). Colpisce, nelle pagine dedicate agli anni universitari, il cenno al fascino subito dal giovane Longhi per l'eloquio di Luigi Einaudi, le cui lezioni di diritto venivano seguite quasi clandestinamente. Se colpisce è perché, com'è noto, il futuro critico d'arte non avrebbe per parte sua improntato lo stile a secchezza; quello einaudiano sarebbe, in altri termini, un modello ammirato ma non riprodotto. Al limite, sarebbe interessante appurare se, grattando la patina preziosa, qualcosa della *forma mentis* di Einaudi – poniamo, la tensione all'esattezza – sia rilevabile nella prosa longhiana. A proposito di questa patina, M. pone il tema dell'influenza esercitata da d'Annunzio. Viene allegata una testimonianza di Fernando Tempesti, secondo il quale il d'Annunzio più influente sotto il profilo delle soluzioni lessicali fu non tanto il romanziere, quanto il prosatore delle *Faville del maglio*.¹⁴

Nel secondo capitolo (pp. 21-61), M. descrive le elaborate vicende editoriali e variantistiche del *Piero* del '27: l'opera (che conosce tre edizioni, con aggiunte fino al 1962) è anticipata da *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, apparso su «L'Arte» nel 1914, e condensata in *Piero in Arezzo*, pubblicata su «Paragone» nel 1950. Nel terzo capitolo (pp. 63-96), invece, dedicato al passaggio da *Il Caravaggio* (1952) a *Caravaggio*

13. Cfr. Paolo D'Achille, Claudio Giovanardi, *Esiste la storiografia semicolta? Questioni generali e casi particolari*, in *Storia della lingua e storia*. Atti del II convegno ASLI (Catania, 26-28 ottobre 1999), a cura di Gabriella Alferi, Firenze, Cesati, 2003, pp. 255-302; Chiara De Caprio, *Il tempo e la voce. La categoria di semicolto negli studi storico-linguistici e le scritture della storia (secc. XVI-XVIII)*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del convegno internazionale (Roma, 23-26 ottobre 2017), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 613-664.

14. Cfr. Fernando Tempesti, *In margine a Longhi scrittore*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, IV, 4, 1974, pp. 1607-1632, alle pp. 1630-1631.

(1968), M. si sofferma sulla tappa redazionale intermedia già individuata da Gianfranco Contini, ossia sulla copia postillata della monografia del '52 recante correzioni e aggiunte solo parzialmente accolte nella seconda edizione.¹⁵

L'analisi di ciascuna di queste tappe editoriali consente a M. di verificare la plausibilità della consueta tripartizione dello stile longhiano. In primo luogo, questo stile si presenta scapigliato ed espressionistico negli anni della giovinezza vociana, e incline dunque alla coniazione di neologismi, ad una paratassi asindetica e a sistemi metaforici imprevedibili. La scrittura si orienta poi nella maturità verso soluzioni manieristiche, e cioè ad «una scrittura improntata al preziosismo stilistico, all'eleganza sintattica, a una minuziosa ricerca lessicale» (p. 25): è in questa seconda fase che Longhi pubblica il *Piero* del '27 ed anche *Officina ferrarese* (1934), forse il suo capolavoro. Infine, a partire dagli anni Quaranta, l'attenuazione degli estri giovanili fa puntare ad un equilibrio classicistico.

Tuttavia, è proprio la valutazione meticolosa delle correzioni d'autore a scongiurare interpretazioni rigide e meccaniche. Infatti, senza sconfessare le tre fasi stilistiche, la studiosa ammette che un dato tratto, tipico di una stagione, possa ripresentarsi a distanza; in particolare, si tiene a mente che «l'espressionismo di marca vociana resta qualcosa come un dato permanente nel linguaggio longhiano».¹⁶

Nel quarto capitolo (pp. 87-100), per mostrare la ricchezza del lessico longhiano M. raggruppa i vocaboli in sezioni specifiche, intitolate ai diversi ambiti del sapere tesaurizzati dal critico: arte, letteratura, archeologia, araldica, linguistica, grammatica, enigmistica, musica, anatomia, medicina, fisica, astronomia, geografia, agronomia, matematica, geometria, zoologia, entomologia, botanica.

Selezioniamo alcuni lemmi relativi all'ambito retorico e linguistico: *allitterazione* passa a designare la «ripetizione a breve distanza di uno stesso elemento del dipinto, o della sua forma» (p. 148); *desinenza* vale «la parte finale di un elemento dipinto (con il colore che degrada verso un'altra tonalità» (*ibidem*); *interiezione* è reinterpretato come «posizione o movimento privo di collegamento col contesto rappresentato» (p. 149); *sintassi* indica l'«insieme delle norme che regolano l'organizzazione di un'opera pittorica e la sistemazione in essa delle parti che la compongono» (p. 150).

In una sezione separata M. presenta i cosiddetti longhismi, ossia i termini direttamente creati o risemantizzati dal critico. Tra i neologismi spiccano *metromanzia* e *oroplastica*, designanti rispettivamente la «preveggenza metrica che determina una perfetta disposizione di volumi e misure nello spazio» (p. 180) e la «rappresentazione dei rilievi montuosi» (p. 181). Tra le risemantizzazioni, si segnalano invece *toppa*, nell'accezione di «chiazza di colore del dipinto, contraddistinta da un tono marcatamente differente da quello della zona circostante» (p. 192), e *vocabolo* che è da intendersi come «unità di espressione del linguaggio artistico dotata di un proprio significato» (pp. 194-195).

Per inciso, *vocabolo* è evidentemente un altro termine tratto dalla linguistica; qui però, secondo la studiosa, peserà soprattutto la memoria del valore di *mot* nelle pagine di Eugène Fromentin (1820-1876). Questo esempio basta a mostrare il rigore con cui M. individua, nella letteratura artistica antica e moderna, i precedenti di alcune soluzioni lessicali

15. Si rimanda a Gianfranco Contini, *Varianti del Caravaggio. Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, «Paragone Letteratura», xxxi, 368, ottobre 1980, pp. 3-21; ora in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 299-315.

16. Pier Vincenzo Mengaldo, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 256-296, a p. 267.

di Longhi: non certo per ridimensionare l'inventività del critico, ma per metterne in luce una volta di più le letture sterminate.

Guardando al lessico del giovane Longhi, appare particolarmente sfruttato il meccanismo di suffissazione a partire da *-ura* (*cannulatura*, *compassatura*, *zonatura*) e da *-ismo* (*angelismo*, *antiquarismo*, *microscopismo*, *paesismo*, *ritrattismo*). Ad alzare la temperatura stilistica della pagina longhiana mirano però soprattutto quei «latinismi di prima mano, per i quali non si trova alcun riscontro lessicografico nei vocabolari (come *commeare*)» (p. 96). Infine, non mancano casi in cui è più difficile stabilire con nettezza lo statuto di un termine, dire cioè se si tratti di una neoformazione o di una risemantizzazione. M. fa l'esempio di *cromico*, che va letto come una neoformazione (è un derivato di *cromia* 'tonalità di colore') e non va perciò confuso con il più corrente omografo di ambito chimico.

Nell'ultimo, ampio capitolo (pp. 101-196) la studiosa organizza in dodici glossari il lessico longhiano suddividendolo nelle sezioni specifiche già prospettate nel capitolo precedente. I glossari, senza ambire all'eshaustività, offrono una selezione ampiamente rappresentativa del lessico del *Piero* e del *Caravaggio* e presentano schede insieme ricche di informazioni e funzionali. In particolare, guardando alla struttura delle schede, sollecitano l'attenzione le sezioni relative alle attestazioni delle forme nel corpus e alla loro distribuzione temporale: esse forniscono al lettore un'immagine sinottica e dinamica del lessico longhiano. Sempre opportunamente sono poi condotte verifiche sui principali dizionari storici e banche dati.

Vertendo lo studio lessicale su Longhi, com'è prevedibile, sono controllati con particolare acribia i repertori della lingua artistica. Emerge così che alcune apparenti invenzioni longhiane possono provenire da fonti letterarie coeve agli artisti studiati: evidentemente, l'ambizione di Longhi è rievocare, anche sotto il profilo linguistico, l'atmosfera storico-culturale in cui agì il pittore. Ad esempio, un'espressione come *ringagliardire gli scuri*, impiegata da Longhi negli studi caravaggeschi, risulta estrapolata dalla *Vita di Caravaggio* di Giovanni Pietro Bellori (1613-1696). Tali accertamenti lessicali, dunque, se da una parte provano le stratificate letture del critico, dall'altra consentono di misurare senza impressionismi gli effettivi apporti originali di Longhi.

Questa monografia, che integra utilmente il *Glossario longhiano* (1989) di Cristina Montagnani,¹⁷ arricchisce la bibliografia dedicata al critico, che già comprende titoli fondativi di Gianfranco Contini e Pier Vincenzo Mengaldo. Per l'analisi delle varianti del *Piero* e del *Caravaggio*, per la rigorosa attenzione ai percorsi intellettuali e per il valore modellizzante del glossario, il volume promette di essere uno strumento necessario: non solo agli studiosi di Longhi ma anche a chi legge quei saggi che, senza essere critici d'arte, anche nel secondo Novecento hanno attinto al lessico longhiano per rendere più suggestiva e raffinata la propria prosa.¹⁸

DAVIDE DI FALCO

17. Cfr. Cristina Montagnani, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa, Pacini Editore, 1989.

18. È indicativo il caso della prosa del critico musicale Mario Bortolotto (1927-2017) dove si è recentemente rilevata un'occorrenza del longhismo *metromananza*: cfr. Mario Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 194.

