

Italiani di Milano

Studi in onore di Silvia Morgana

a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

8

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falcetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi

Comitato promotore

Maurizio Vitale, Ilaria Bonomi, Gabriella Cartago, Fabrizio Conca, Alfonso D'Agostino, Mario Piotti, Giuseppe Polimeni, Marzio Porro, Massimo Prada, Giuseppe Sergio

ISBN 978-88-6705-672-9

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

Saluto di Maurizio Vitale	9
Premessa di Massimo Prada e Giuseppe Sergio	11
Tabula gratulatoria	13
1. MAURIZIO VITALE, Ermes Visconti e la questione della lingua italiana	21
2. VITTORIO SPINAZZOLA, La trilogia della gioventù milanese	27
3. FABRIZIO CONCA, Gli amori di Briseida, dall'Occidente a Bisanzio	33
4. CARLA CASTELLI, Porfirio in Ambrosiana. Due note sulla <i>Lettera a Marcella</i>	47
5. MASSIMO VAI, Il clitico <i>a</i> nella storia del milanese	59
6. BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, Il <i>De agricola desperato</i> di Bonvesin da la Riva	79
7. MARIA LUISA MENEGHETTI - ROBERTO TAGLIANI, Francesco Novati e il codice Saibante-Hamilton 390	91
8. LUCA SACCHI, Barlumi infernali nelle carte di Uguçon da Laodho	117
9. ARMANDO ANTONELLI - PAOLO BORSA, Tra latino e volgare. Un'ignota grammatica bilingue del Trecento conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano	131
10. CLAUDIA BERRA, L'approdo a Milano: strategie macrotestuali nei libri XV e XVI delle <i>familiars</i> petrarchesche	147

11. LAURA BIONDI, Ortografia e lessicografia del latino nella Milano sforzesca: note preliminari al <i>De ratione scribendi</i> di Giorgio Valla	167
12. GUGLIELMO BARUCCI, Un cinquecentesco lamento “milanese” per l’Italia	189
13. FRANCESCO SPERA, Due novelle comiche di Matteo Bandello	201
14. ANNA MARIA CABRINI, «Qui in Milano». Aspetti e strategie del narrare bandelliano	213
15. EDOARDO BURONI, «Consonanze» e «discordanze» linguistiche tra Milano e Firenze negli scritti musicali di Federico Borromeo	225
16. ROSA ARGENZIANO, Sulle tracce dell’italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo	243
17. GIUSEPPE SERGIO, «E mille cose e mille»: moda e lingua della moda nel <i>Giorno</i> di Giuseppe Parini	255
18. PAOLO BARTESAGHI, Giuseppe Parini nei <i>Diari</i> e nelle <i>Raccolte</i> di Giambattista Borrani	289
19. CRISTINA ZAMPESE, <i>Aminta</i> a Milano	301
20. MARIA POLITA, «Ò scritt giò quater penser». Scrittura femminile nel Settecento tra bosinate e devozioni	319
21. ILARIA BONOMI, Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell’Ottocento	329
22. ALBERTO CADIOLI, Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione	343
23. MAURO NOVELLI, Il lamento del Pepp	355
24. WILLIAM SPAGGIARI, Milano 1816: la polemica classico-romantica e un «jeune libéral, rempli d’esprit»	373
25. MASSIMO PRADA, La grammaticografia preunitaria per la scuola elementare in un testo dalla tradizione bipartita: <i>l’Introduzione alla grammatica italiana</i> di Giovanni Gherardini	383
26. GIUSEPPE POLIMENI, «Un gran passo verso il consenso». Appunti sulla dialettica scritte/discorso nelle minute della lettera di Manzoni al padre Cesari	419

27. LUCA DANZI, Manzoniana: tre lettere inedite	447
28. GABRIELLA CARTAGO, «Era così compagnevole che conversava persino coi libri che leggeva»	455
29. TERESA POGGI SALANI, Tracce di settentrionalità nella grammatica dei <i>Promessi sposi</i>	473
30. GIULIANA NUvoli, La paura e il coraggio: due passioni nella notte dell'Innominato	487
31. MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Le similitudini nei <i>Promessi sposi</i> (Quarantana). Regesto (XIII-XXXVIII)	515
32. MARZIO PORRO, Ancora di scritto e di parlato. Tra <i>Relazione</i> e <i>Proemio</i>	541
33. MARIA PATRIZIA BOLOGNA – FRANCESCO DEDÈ, Il <i>background</i> glottologico e orientalistico di un latinista dell'Accademia scientifico-letteraria: note sull'opera di Carlo Giussani	563
34. GIOVANNA ROSA, Bazzero, il «deserto» scapigliato	589
35. MICHELA DOTA, «Capitan cortese» e la scapigliatura milanese. Note sulla collaborazione di De Amicis alla <i>Rivista minima</i>	609
36. MARTINO MARAZZI, Cinque Giornate entusiasmanti. La letteratura rivoluzionaria milanese fra rispecchiamento e manierismo	621
37. LUCA CLERICI, Luigi Mangiagalli e la nascita della Città degli Studi di Milano	641
38. BRUNO PISCHEDDA, Scerbanenco e l'appendicismo <i>hardboiled</i> . Saggio su <i>Venere privata</i>	649
39. ALFONSO D'AGOSTINO – DARIO MANTOVANI, «Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari	669
40. BRUNO FALCETTO, Sviluppare la sensibilità. Mario Soldati sui giornali milanesi degli anni '50	699
41. MARIO PIOTTI, Lingue provinciali e manierismi nel <i>Ponte della Ghisolfia</i>	711
42. LUCA DAINO, I <i>segreti</i> del cuore nella Milano di Giovanni Testori	731

43. EDOARDO ESPOSITO, Il silenzio della poesia	749
44. STEFANO GHIDINELLI, Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico	759
45. ELISABETTA MAURONI, Andrea De Carlo, <i>Uccelli da gabbia e da voliera</i> : qualche appunto di tecnica narrativa e qualche refrain linguistico	771
46. GIANNI TURCHETTA, L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese	781
47. ANDREA SCALA, I numerali da 1 a 10 in sinto lombardo	791
48. MONICA BARSÌ - MARIA CECILIA RIZZARDI, "In linea" con Milano. Il master Promoitals per formarsi e informare sull'italiano per stranieri	801
49. FRANCA BOSCH, «Quando l'acqua è in subbuglio scuoiò le patate». Sinofoni erranti a Stranimedia	813
50. ANDREA GROPPALDI, I nuovi milanesi nell'ipertesto digitale: il caso <i>El Ghibli</i>	831

È bene che gli allievi, gli amici e i colleghi abbiano offerta questa miscellanea di studi a Silvia Morgana nell'occasione della fine del suo insegnamento universitario. La ricca e densa raccolta di saggi a lei dedicati è testimonianza viva della grande e meritata stima riconosciuta all'opera da lei svolta in tanti anni del suo insegnamento nell'ateneo prima friulano (Università di Udine) e poi soprattutto milanese (Università Statale), dove ha dato luogo a una propria scuola di studiosi.

Silvia Morgana ha percorso brillantemente, come storica della lingua italiana e dialettologa, le vie consuete della scienza linguistica (meritando anche un premio della Biblioteca Ambrosiana) e ha aperto sistematicamente vie nuove alla ricerca linguistica (insegnamento dell'italiano agli stranieri), ottenendo un prestigioso premio dell'Accademia dei Lincei. Vigorosamente attiva nell'insegnamento, ma altresì presente efficacemente nella partecipazione e promozione di attività culturali cittadine e nazionali, specie nella sua qualità di accademica dell'Istituto Lombardo, dell'Istituto Veneto, dell'Accademia Ambrosiana, dell'Accademia della Crusca.

Chi scrive, che ha seguito e ammirato, come maestro, tutto il lavoro scientifico di Silvia Morgana, prova commozione al pensiero che la sua scolarca e succeditrice nella cattedra abbia già posto termine, certo con suo dispiacere, data la sua provata vocazione didattica, al suo insegnamento; ma ha tuttavia la certezza che ella si avvia a diversi e intensi propositi di lavoro, mantenendo fede alla osservata etica professionale della sua vita universitaria. E, compiaciuto di questa corale partecipazione ad onorare l'insegnante e la studiosa, formula a Silvia Morgana, a nome proprio e a nome dei promotori, dei partecipanti e dei sottoscrittori della miscellanea, l'augurio di una felice e piena prosecuzione degli studi prediletti.

Saluto di Maurizio Vitale

Quella che si presenta in questo volume è una raccolta di studi dedicata a Silvia Morgana e una collettanea intitolata a Milano: a Silvia Morgana come maestra e intellettuale; a Milano come luogo del cuore, dell'anima e di un impegno scientifico, didattico e culturale cui la studiosa tiene fede da molti anni. Si tratta, dunque, di una miscellanea che vuole essere il luogo in cui si condensa, simbolicamente e tangibilmente, una *φιλία* e una rispondenza di interessi consolidati in anni di lavoro comune e di prossimità spirituale; una raccolta dedicata alla "sua" città con la quale gli allievi testimoniano il loro affetto e la loro riconoscenza per un magistero insuperato; e con la quale gli amici e i colleghi celebrano una ricchezza di umanità e una profondità di interessi incomparabili.

Milano naturalmente non è che uno tra i fili che tengono unita la ricchissima attività di ricerca di Silvia Morgana; è però, per le ragioni che si sono accennate, uno di particolare evidenza: per questo nella raccolta lo si vede esaminato da prospettive molto diverse – storico-linguistica, linguistica, glottodidattica, letteraria, filologica e storica – e declinato in una diacronia amplissima dalla classicità sino a ieri. Gli "italiani di Milano" che danno il titolo a questa miscellanea sono le lingue, le correnti culturali, gli autori variamente legati al capoluogo meneghino che, fra gli altri, sono stati al centro della ricerca scientifica di Silvia Morgana: si pensi, per non ricordare che alcuni dei temi e degli autori tra quelli affrontati in questa miscellanea, ai suoi imprescindibili studi sull'italiano di Milano in età sforzesca, su Federico Borromeo, Parini, Gherardini, Manzoni, Ascoli, la scapigliatura, e più complessivamente sulla storia linguistica di Milano, dalle sue origini fino agli odierni sviluppi multilinguistici e multiculturali.

Speriamo che gli studi che si pubblicano in omaggio alla maestra e alla studiosa possano essere anche un utile contributo alla conoscenza della città dai cento volti e dalle mille voci, nella quale Silvia continua a lavorare con tanta passione: sono stati raccolti con l'affetto e la riconoscenza degli allievi, ma per merito dell'impegno di tutti quanti hanno voluto aderire all'iniziativa; della generosità del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici; e dell'aiuto di molti altri, in particolare di Maurizio Vitale, che ci ha sostenuti con la sua preziosa guida e con il suo appoggio costante; di Gabriella Cartago e di Ilaria Bonomi, generose e amichevoli consigliere, e di Michela Dota, che ha seguito la maggior parte delle attività redazionali. A tutti vanno i nostri ringraziamenti più calorosi.

Milano, 1 novembre 2017

Premessa di Massimo Prada e Giuseppe Sergio

Tabula gratulatoria

Accademia della Crusca
Asli – Associazione per la Storia della Lingua Italiana
Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere

Giovanni Adamo, Iliesi-CNR
Gabriella Alfieri, Università di Catania
Pier Luigi Amietta, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Armando Antonelli, Università degli Studi di Ferrara
Giuseppe Antonelli, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale
Anna Antonini, Scuola Normale Superiore di Pisa
Marcello Aprile, Università del Salento
Massimo Arcangeli, Università degli Studi di Cagliari
Rosa Argenziano, Università degli Studi di Milano
Fabio Atzori, Università di Bologna
Serenella Baggio, Università degli Studi di Trento
Irina Bajini, Università degli Studi di Milano
Gabriele Baldassari, Università di Venezia “Ca’ Foscari” - Università degli Studi di Milano
mons. Marco Ballarini, Veneranda Biblioteca Ambrosiana
Emanuele Banfi, Milano
Beatrice Barbiellini Amidei, Università degli Studi di Milano
Giorgio Baroni, Università Cattolica del Sacro Cuore
Monica Barsi, Università degli Studi di Milano
Paolo Bartesaghi, Veneranda Biblioteca Ambrosiana
Guglielmo Barucci, Università degli Studi di Milano
Antonio Batinti, Università per Stranieri di Perugia
Cinzia Bearzot, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Gian Luigi Beccaria, Università degli Studi di Torino
Marina Benedetti, Università degli Studi di Milano
Giovanni Benedetto, Università degli Studi di Milano
Alberto Bentoglio, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Silvio Beretta, Università di Pavia - Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere
Claudia Berra, Università degli Studi di Milano
Maria Luisa Betri, Università degli Studi di Milano
Laura Biondi, Università degli Studi di Milano
Maria Patrizia Bologna, Università degli Studi di Milano
Giovanni Bonfadini, Università degli Studi di Milano
Paolo Bongrani, Università degli Studi di Parma

Marina Bonomelli, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Ilaria Bonomi, Università degli Studi di Milano
Paolo Borsa, Università degli Studi di Milano
Franca Bosc, Università degli Studi di Milano
Lodovica Braida, Università degli Studi di Milano
Marina Brambilla, Università degli Studi di Milano
Giancarlo Breschi, Università degli Studi di Firenze
Virna Brigatti, Università degli Studi di Milano
Edoardo Teodoro Brioschi, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Joshua Brown, Università di Stoccolma
Francesco Bruni, Università di Venezia “Ca’ Foscari”
Clara Bulfoni, Università degli Studi di Milano
Edoardo Buroni, Università degli Studi di Milano
Silvia Bussi, Università degli Studi di Milano
Franco Buzzi, Veneranda Biblioteca Ambrosiana
Anna Maria Cabrini, Università degli Studi di Milano
Alberto Cadioli, Università degli Studi di Milano
Maria Vittoria Calvi, Università degli Studi di Milano
Alfredo Canavero, Università degli Studi di Milano
Gabriella Cartago Scattaglia, Università degli Studi di Milano
Alberto Casadei, Università di Pisa
Rosa Casapullo, Università degli Studi “Suor Orsola Benincasa”
Marco Castellari, Università degli Studi di Milano
Carla Castelli, Università degli Studi di Milano
Roberta Cella, Università di Pisa
Paolo Chiesa, Università degli Studi di Milano
Claudio Ciociola, Scuola Normale Superiore di Pisa
Francesco Clementi, Università degli Studi di Milano
Luca Clerici, Università degli Studi di Milano
Vittorio Coletti, Università degli Studi di Genova
Maria Colombo, Università degli Studi di Milano - Université Paris-Sorbonne
Michele Colombo, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Chiara Coluccia, Università del Salento
Rosario Coluccia, Università del Salento - Accademia della Crusca
Michele Comelli, Università degli Studi di Milano
Fabrizio e Lucia Conca, Milano
Michele Cortelazzo, Università degli Studi di Padova
Lorenzo Coveri, Università degli Studi di Genova
Sandra Covino, Università per Stranieri di Perugia
Paolo D’Achille, Università degli Studi “Roma Tre”
Alfonso D’Agostino, Università degli Studi di Milano
Mari D’Agostino, Università di Palermo
Elena Dagrada, Università degli Studi di Milano

Luca Daino, Università degli Studi di Milano
Antonio Daniele, Università di Udine
Luca Danzi, Università degli Studi di Milano
Maurizio Dardano, Università degli Studi “Roma Tre”
Andrea Dardi, Università degli Studi di Firenze
Nicola De Blasi, Università di Napoli “Federico II”
Chiara De Caprio, Università di Napoli “Federico II”
Francesco Dedè, Università degli Studi di Milano
Maria Vittoria Dell’Anna, Università del Salento (Lecce)
Valeria Della Valle, Università di Roma “La Sapienza”
Giuseppe De Luca, Università degli Studi di Milano
Jacopo Maria Devitini, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Gianfranco Dioguardi, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Maria Luisa Doglio, Università degli Studi di Torino
Luca D’Onghia, Scuola Normale Superiore di Pisa
Michela Dota, Università degli Studi di Milano
Enrico Elli, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Edoardo Esposito, Università degli Studi di Milano
Bruno Falchetto, Università degli Studi di Milano
Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze
Angela Ferrari, Università di Basilea
Daniele Foraboschi, Università degli Studi di Milano
Pietro Frassica, Princeton University
Giuseppe Frasso, Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano
Rita Fresu, Università di Cagliari
Giovanna Frosini, Università per Stranieri di Siena - Accademia della Crusca
Massimiliano Gaggero, Università degli Studi di Milano
Claudio Gallazzi, Università degli Studi di Milano
Carla Gambacorta, Università per Stranieri di Perugia
Giuliana Garzone, Università degli Studi di Milano
Gianmarco Gaspari, Università degli Studi dell’Insubria
Francesca Gatta, Università di Bologna
Dino Gavinelli, Università degli Studi di Milano
Alessandro Gerli, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Stefano Ghidinelli, Università degli Studi di Milano
Ada Gigli Marchetti, Università degli Studi di Milano
Maria Luisa Giordano, Università degli Studi di Milano
Giorgetto Giorgi, Università degli Studi di Pavia
Claudio Giovanardi, Università degli Studi “Roma Tre”
Yorick Gomez Gane, Università della Calabria
Kim Grego, Università degli Studi di Milano
Andrea Groppaldi, Università degli Studi di Milano
Isabella Gualandri, Università degli Studi di Milano

Riccardo Gualdo, Università degli Studi della Toscana
 Rossana Guglielmetti, Università degli Studi di Milano
 Beatriz Hernán-Gómez Prieto, Università degli Studi di Milano
 Giovanni Iamartino, Università degli Studi di Milano
 Elżbieta Jamrozik - Uniwersytet Warszawski (Università di Varsavia)
 Marie-Christine Jullion, Università degli Studi di Milano
 John Kinder, University of Western Australia
 Umberto Laffi, Università di Pisa
 Antonio Lauria, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
 Alessandra Lavagnino, Università degli Studi di Milano
 Cristina Lavinio, Università degli Studi di Cagliari
 Luigi Lehnus, Università degli Studi di Milano
 Rita Librandi, Università di Napoli “L’Orientale”
 Maria Giulia Longhi, Università degli Studi di Milano
 Sergio Lubello, Università degli Studi di Salerno
 Edoardo Lugarini, Master Promotals, Università degli Studi di Milano
 Ludovica Maconi (Università del Piemonte Orientale)
 Gianfranco Magnini, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
 Stefano Maiorana, Emerito - Università degli Studi di Milano
 Francesca Malagnini, Università per Stranieri di Perugia
 Danilo Manera, Università degli Studi di Milano
 Manuele Manfredini, Università degli Studi di Genova
 Paola Manni, Università degli Studi di Firenze
 Dario Mantovani, Università degli Studi di Milano
 Nicoletta Maraschio, Università degli Studi di Firenze
 Martino Marazzi, Università degli Studi di Milano
 Claudio Marazzini, Università del Piemonte Orientale
 Piergaetano Marchetti, Università Commerciale Luigi Bocconi
 Carla Marellò, Università degli Studi di Torino
 Pia Meda Masini, Pietro Masini e Giovanni Masini, Milano
 Lorenzo Massobrio, Atlante Linguistico Italiano - Università degli Studi di
 Torino
 Tina Matarrese, Università degli Studi di Ferrara
 Giada Mattarucco, Università per Stranieri di Siena
 Enzo Mattesini, Università degli Studi di Perugia
 Elisabetta Mauroni, Università degli Studi di Milano
 Giancarlo Mazzoli, Università degli Studi di Pavia
 Maria Luisa Meneghetti, Università degli Studi di Milano
 Aldo Menichetti, Università di Friburgo
 Claudio Milanini, Università degli Studi di Milano
 Marco Modenesi, Università degli Studi di Milano
 M. Laurretta Moioli, Università degli Studi di Milano
 Francesco Montuori, Università di Napoli “Federico II”

Matteo Motolese, Università di Roma “La Sapienza”
 Bettina Mottura, Università degli Studi di Milano
 Andrea Musazzo, Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo
 Avogadro”
 Antonello Negri, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
 Annalisa Nesi, Università degli Studi di Siena
 PierCarlo Nicola, Accademia Nazionale dei Lincei - Università degli Studi di
 Milano
 Liana Nissim, Università degli Studi di Milano
 Mauro Novelli, Università degli Studi di Milano
 Giuliana Nuvoli, Università degli Studi di Milano
 Stefano Ondelli, Università degli Studi di Trieste
 Giovanni Antonio Osnago Gadda, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
 Ivano Paccagnella, Università degli Studi di Padova
 Antonio Padoa Schioppa, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere
 Massimo Palermo, Università per Stranieri di Siena
 Elena Papa, Università degli Studi di Torino
 Emilio Pasquini, Università di Bologna
 Manlio Pastore Stocchi, Università degli Studi di Padova
 Giuseppe Patota, Università di Siena-Arezzo
 Riccardo Pellegatta, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
 Emilia Perassi, Università degli Studi di Milano
 Susanna Peyronel, Università degli Studi di Milano
 Max Pfister, Universität des Saarlandes
 Emiliano Picchiorri, Università di Chieti-Pescara
 Franco Pierno, Trinity College-University of Toronto
 Cinzia Pieruccini, Università degli Studi di Milano
 Daniela Pietrini, Università Martin-Luther di Halle-Wittenberg - Università
 Ruprecht-Karl di Heidelberg
 Mario Piotti, Università degli Studi di Milano
 Gian Piero Piretto, Università degli Studi di Milano
 Bruno Pischedda, Università degli Studi di Milano
 Lucilla Pizzoli, Università degli Studi Internazionali di Roma
 Teresa Poggi Salani, Accademia della Crusca
 Giovanni Polara, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere -
 Università di Napoli “Federico II”
 Giuseppe Polimeni, Università degli Studi di Milano
 Maria Polita, Università degli Studi di Milano
 Marzio Porro, Università degli Studi di Milano
 Domenico Proietti, Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”
 Enrico Rambaldi, Università degli Studi di Milano
 Astrid Rein, Universität des Saarlandes
 Stefano Resconi, Università degli Studi di Milano

Alessio Ricci, Università degli Studi di Siena
Maria Gabriella Riccobono, Università degli Studi di Milano
Maria Cecilia Rizzardi, Università degli Studi di Milano
Fabio Romanini, Università degli Studi di Trieste
Giovanna Rosa, Università degli Studi di Milano
Fabio Rossi, Università degli Studi di Messina
Pietro B. Rossi, Università degli Studi degli Studi di Torino
Giovanni Ruffino, Centro di studi filologici e linguistici siciliani
Benedetto Giuseppe Russo, Palacký University di Olomouc
Francesco Sabatini, Università degli Studi “Roma Tre”
Luca Sacchi, Università degli Studi di Milano
Anna Maria Salvadè, Università degli Studi di Milano
Glauro Sanga, Università di Venezia “Ca’ Foscari”
Andrea Scala, Università degli Studi di Milano
Emanuela Scarpellini, Università degli Studi di Milano
Wolfgang Schweickard, Universität des Saarlandes
Gianfranco Scotti, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Simonetta Segenni, Università degli Studi di Milano
Ornella Selvafolta, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Luca Serianni, Università di Roma “La Sapienza”
Salvatore Claudio Sgroi, Università degli Studi di Catania
Gianpiero Sironi, Università degli Studi di Milano
Fabrizio Slavazzi, Università degli Studi di Milano
William Spaggiari, Università degli Studi di Milano
Eleonora Sparvoli, Università degli Studi di Milano
Francesco Spera, Università degli Studi di Milano
Vittorio Spinazzola, Università degli Studi di Milano
Stefania Stefanelli, Scuola Normale Superiore di Pisa
Angelo Stella, Centro Nazionale Studi Manzoni-Milano
Alfredo Stussi, Scuola Normale Superiore di Pisa
Roberto Tagliani, Università degli Studi di Milano
Francesca Tancini, Università degli Studi di Milano
Mirko Tavoni, Università di Pisa
Tullio Telmon, Università degli Studi di Torino
Stefano Telve, Università degli Studi della Tuscia
Lorenzo Tomasin, Université de Lausanne
Piera Tomasoni, Università degli Studi di Pavia
Ella Torretta, Associazione Culturale Famiglia Meneghina
Claudio Toscani, Università degli Studi di Milano
Pietro Trifone, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”
Donatella Troncarelli, Università per Stranieri di Siena
Gianni Turchetta, Università degli Studi di Milano
Giulio Vaccaro, Opera del Vocabolario Italiano-CNR, Firenze

Massimo Vai, Università degli Studi di Milano
Federica Venier, Università di Bergamo
Ugo Vignuzzi, Università di Roma “La Sapienza”
Corrado Viola, Università degli Studi di Verona
Jacqueline Visconti, Università degli Studi di Genova
Maurizio Vitale, Università degli Studi di Milano
Stefano Zamagni, Università di Bologna e Johns Hopkins University, SAIS
Europe
Cristina Zampese, Università degli Studi di Milano
Alessandra Zangrandi, Università degli Studi di Verona
Tobia Zanon, Università degli Studi di Padova
Paolo Zublena, Università degli Studi di Milano-Bicocca

Ermes Visconti e la questione della lingua italiana

Maurizio Vitale

Certamente il più acuto e dotto novatore del gruppo dei letterati e filosofi che intendevano con il «Conciliatore» rinnovare in senso moderno la cultura italiana, aggiornando la sua letteratura ai valori della cultura europea, il milanese Ermes Visconti, che il giacobino e illuminista Stendhal considerava uno dei primi filosofi italiani, ha affrontato il tema della questione linguistica italiana in una sede non propriamente linguistica, ma all'interno delle sue *Riflessioni sul Bello*.¹

Egli traccia un quadro delle posizioni teoriche dei linguisti italiani di lucida chiarezza, discorrendo degli «ostacoli» che ritardano, specialmente in Italia, i «progressi dell'arte poetica». Riconosciuti i meriti grandi, nell'incremento della cultura moderna, degli Inglesi e dei Tedeschi, i cui letterati sono abili certo «con intensissima industria a trattare ogni argomento con tutta la possibile grandiosità, verità, energia e grazia, senza deviazioni, né trascuratezze»² e lodata in particolare la Francia, il cui popolo ha l'abitudine «d'intendere e d'apprezzare idee ardite, ragionamenti sottili, allusioni ingegnose presentate con eloquenza nelle discussioni politiche» e di leggere «i capi d'opera de' poeti stranieri» tradotti e «premurosamente cercati»,³ il Visconti si duole della situazione culturale italiana, nella quale «le scienze morali trovano scarsi cultori» e attribuisce la causa degli ostacoli in genere all'avanzamento in Italia della letteratura alle «eterni discussioni sulla lingua».

Tali discussioni, asserisce con sicurezza il Visconti, «contribuiscono ad impacciare l'intelletto, ad assiderare l'immaginazione, a confondere i giudizi in fatto di gusto»;⁴ tanto più che «i dotti d'Italia, dopo lunghissime dispute, non sono pervenuti a porsi d'accordo sul linguaggio da usarsi ne' loro libri».

Le posizioni teoriche e pratiche di tali «discussioni» sono brevemente illustrate dal Visconti, ma con giusta e profonda cognizione dei problemi, dei temi e degli indirizzi di pensiero che le costituiscono.

Si hanno innanzi tutto i puristi, i letterati e teorici, cioè, che intendevano richiamare il linguaggio «a' suoi principi, cancellarvi ogni traccia di modi stranieri [...] ritornare alla sintassi e alle frasi del Cinquecento e forse del Trecento».

1. Visconti 1979. Si considerano le *Riflessioni* nella redazione inedita.

2. *Ibid.*, 200.

3. *Ibid.*, 201.

4. *Ibid.*

Ora, l'esperienza puristica, condotta in nome della purità linguistica del Trecento toscano-fiorentino, iniziata in Italia agli inizi dell'Ottocento dal letterato e sacerdote veronese Antonio Cesari, aveva promosso la più ferma polemica contro gli indirizzi liberali e filosofici del Settecento, ma da questi ereditando ed adibendo ai fini classicistici i principi di naturalità e semplicità linguistica. Pubblicata nel 1808 la *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, il Cesari ristampava dal 1806 al 1811 il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* con moltissime giunte ispirate ai criteri del ritorno alla lingua del Trecento. Il lessico del Cesari aveva avuto, nonostante i dissensi subito apparsi, molta fortuna, anche a Milano, dove del vocabolario con l'amico carissimo Alessandro Manzoni, del vocabolario appassionato lettore e poi postillatore, sicuramente il Visconti deve avere discorso.

Si hanno quindi i letterati che «si credono far prova di ardito senno concedendo che la lingua di questo secolo debba essere moderna; che è pedanteria il serbare tutto il rancidume de' nostri vecchi libri: che non fanno autorità certi scrittoracci citati dell'Accademia della Crusca»,⁵ ossia quei letterati classicisti ispirati ai principi dei Lumi e definibili perciò come classicisti illuminati, fra i quali Vincenzo Monti, l'autore della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, il cui primo volume appariva nel 1817, e quei letterati e scienziati che parteciparono all'esperienza lessicografica, se pure non felicemente conclusa, dell'*Istituto Italiano di Scienze, Lettere ed Arti* di Milano, iniziata nel 1813 per la compilazione di un dizionario della lingua italiana. Il Visconti vede bene come «questi linguisti più indulgenti de' primi» avvertono la necessità che «si riformi il vocabolario, che si accresca al vocabolario il molto che manca a rendere completo il linguaggio delle scienze e delle arti»; anzi «essi acconsentono persino, che se ne ricavi da linguaggi parlati dagli stranieri»; e inoltre essi sostengono che «la lingua italiana [...] non è da scambiarsi con verun dialetto di veruna particolare provincia». L'intelligenza di questo classicismo illuminato da parte del Visconti è storicamente adeguata; il Monti, deciso oppositore dell'atteggiamento puristico del Cesari e, altresì, contro le impostazioni antiche e attuali degli Accademici della Crusca, ispirato ai principi del Cesarotti e pienamente convinto, al pari dei suoi colleghi dell'*Istituto Italiano* che avevano avviato i lavori per un nuovo dizionario italiano,⁶ delle esigenze della moderna cultura, determinate da una più fervorosa attività scientifica e filosofica e dai più numerosi scambi culturali tra le nazioni nell'ambito del sapere, e persuaso della inarrestabile vitalità dello spirito e del pensiero umano, proclamava la necessità di un rinnovo dello strumento linguistico in ambito scientifico; e altresì, nella coscienza della natura nazionale della lingua letteraria e grammaticale, oppugnava ogni idiomatismo, anche toscano-fiorentino, e auspicava una apertura lessicografica in particolare all'esperienza del linguaggio filosofico e scientifico. Ma giustamente osservava il Visconti, anche questi classicisti illuminati apparivano

5. *Ibid.*, 202.

6. Si veda Vitale 1988.

inclinò alle tendenze letterarie della tradizione tosco-fiorentina e, perciò, costituivano in realtà una «seconda setta di puristi». ⁷ A parte certa intransigenza di giudizio del Visconti, è certo però che la considerazione linguistica montiana, legata alla nozione della lingua come arte, come letteratura, si fondava su un piano ancora culturale e letterario e, pur disposta a trarre frutto dalla cultura della scienza e della filosofia, si ispirava al culto della forma eletta e leggiadra.

Si ha, infine, «il terzo parere intorno all'idioma italiano», quello cioè dei «linguisti, che meritano il nome di filosofi»; ⁸ ossia quegli studiosi ispirati alle nuove concezioni filosofiche-ideologiche straniere, soprattutto francesi, banditori, con ideali altamente civili, di una lingua nuova e moderna. Il Visconti riconosceva che «i linguisti filosofi s'accostano al metodo tenuto dai Francesi», disposti a espungere dal lessico le voci decadute dall'uso e a introdurre i termini imposti dall'attualità «nel conversare o nelle importanti contingenze della vita», ⁹ quindi non derivati dalla tradizione libresca, ma dalla fervorosa vitalità della società culturale. In realtà nel novero dei linguisti filosofi ¹⁰ rientravano in Italia soprattutto i razionalisti e gli ideologi, ossia i letterati che ispiravano il metodo linguistico all'illuminismo razionalistico e alla ideologia, i quali animati dall'ambizione di una cultura in stretto rapporto con il mondo europeo più avanzato, sollecitati dall'intento di una più estesa diffusione dei lumi in ogni ordine di popolo, tendevano a una lingua moderna, unitaria, libera dai vincoli della tradizione letteraria, tesa a rispondere ai bisogni attuali del pensiero e del costume. Notevole in questo senso l'operosità di dotti che pubblicarono a Milano le loro opere tra il 1807 e il 1817 come il barnabita Mariano Gigli, professore di scienze nelle pubbliche scuole, come il poligrafo Giuseppe Compagnoni, come l'abate Giovanni Romani, attenti tutti alla grammatica generale e alla filosofia del linguaggio. Ovviamente l'operosità dei linguisti filosofi non produsse in Italia risultati significativi nella vita della lingua italiana, limitati come essi erano a una cerchia dottrinarie e appartata. Per il Visconti, sensibilissimo ai valori sociali e culturali del linguaggio, il riconoscimento della sostanziale inattività dell'opera di quei linguisti era legato all'esempio proveniente dalla Francia:

Perché l'Italia non ha tanti uomini dotti e pensatori quanti ne conta la Francia; né fra noi si odono continue discussioni sulle materie più gravi; né abbiamo una capitale ove concorra la maggior parte degli scienziati, degli artisti, de' poeti, i quali uniti agli uomini di stato addestrano a pensare ed a sentire un immenso numero di persone più o meno colte, e si addestrano essi stessi a vicenda e vengono eziandio addestrati dal pubblico; né abbiamo un centro da

7. Visconti 1979, 202.

8. *Ibid.*, 203.

9. *Ibid.*

10. Dei quali il Visconti parla anche nello scritto *Analisi della nozione annessa al vocabolo «stile»* (*Ibid.*, 308).

cui si diffonda rapidamente e continuamente il sapere nazionale per tutte le provincie, con ogni maniera di scritti.¹¹

Il Visconti, di grande cultura europea, conoscitore del francese, dell'inglese e del tedesco, ammetteva che «l'Italia in questi ultimi tempi non conferì all'incremento delle scienze e delle lettere, quanto l'Inghilterra, la Germania e la Francia»¹² e riconosceva, fra l'altro, che

se le cattive scuole non avessero fatto gl'Italiani tanto schizzinosi; s'eglino tenessero il modo tenuto dagl'Inglese e dai Francesi, nell'adottare locuzioni e maniere d'esprimersi introdotte dall'uso della vita e nel rigettare fra le anticaglie quelle voci che l'uso della vita abbandonò, avrebbero anch'essi una prosa riconosciuta da tutti per buona, una prosa pieghevole agevolmente a delineare tutte le intenzioni dell'animo, utile a' progressi mentali in que' casi stessi in cui presentemente essa vi frappone ostacoli. Non potremmo, è vero, camminare di pari passo coi Francesi e gl'Inglese [...] ma saremmo giunti a quel punto, che la nostra condizione sociale e scientifica ci permette di raggiungere.

Nonostante quello che egli giudicava «la terza sciagura delle lettere nostre», il "falso italicismo" ossia la superba presunta idea della superiorità della letteratura italiana, il Visconti, che aveva riconosciuto la nullità del contributo italiano al progresso delle lettere e delle scienze, giudicava tuttavia possibile, per la presenza attuale di mutati gusti letterari, insofferenti dei modi antiquati, e per la diffusione delle traduzioni di libri stranieri portatori di utili novità, l'avvio di un processo positivo di incremento culturale nelle scienze morali: «quantunque in Italia non sia dato di sperare progressi, né così rapidi, né così generali, né così vigorosi, come negli altri tre paesi più colti d'Europa; la condizione tuttavia de' nostri studi, che pur va migliorandosi, ne accerta, che noi non resteremo spettatori affatto indolenti dell'alacrità altrui».¹³

Era, quello, un giudizio non pessimistico e, in una situazione tuttavia negativa, esprimeva un augurio, una speranza legittima da parte di un dotto perfetto conoscitore della questione linguistica italiana.

11. *Ibid.*, 204.

12. *Ibid.*, 206.

13. *Ibid.*, 508.

Riferimenti bibliografici

Visconti 1979 = E. Visconti, *Saggi sul Bello sulla Poesia e sullo Stile. Redazioni inedite 1819-1822. Edizioni a stampa 1833-1838*, a c. di A. Marzio Mutterle, Roma-Bari, Gius. Laterza e Figli, 1979.

Vitale 1988 = M. Vitale, *Lombardi e Toscani nella questione del vocabolario*, in Id., *La veneranda favella*, Napoli, Morano, 1988, 489-563.

La trilogia della gioventù milanese

Vittorio Spinazzola

Lo Sbarbato, *Tirar mattina*, *Il giovane normale* sono i titoli nitidi e all'apparenza innocui di tre romanzi dedicati ad alcuni personaggi giovanili della Milano anni Sessanta del secolo scorso. Umberto Simonetta ci porta dunque alla vigilia del grande sommovimento sessantottesco: e il clima generazionale cui fa riferimento è appunto quello dell'inquietudine senza sbocco che prelude ai cambi di stagione imprevedibili ma inevitabili.

I singoli protagonisti hanno rispettivamente diciassette, trentatré e ventiquattro anni; e si diversificano socialmente in quanto appartengono l'uno all'alta borghesia, un altro al ceto medio, il terzo al piccolo artigianato. In tutti e tre i casi, la loro caratterizzazione è al negativo: al lettore è impossibile simpatizzare con qualcuno. In ognuna delle vicende narrative assistiamo a una sorta di processo formativo, nel quale il protagonista trova l'occasione per compiere il passaggio dall'adolescenza alla maturità, precoce o ritardata che sia. Ma i risultati sono sempre e comunque cupi: nel senso che l'accesso al mondo degli adulti era o illusorio o sbagliato. Ad ogni modo, gli eroi simonettiani possono contare solo su se stessi, e le loro risorse non li portano ad alcuna salvezza, a meno che salvezza non sia appunto la perdizione.

Quando esordì come romanziere nel 1961, con *Lo Sbarbato*, Umberto Simonetta non era giovanissimo, aveva trentacinque anni; le altre due date di pubblicazione da tener presenti saranno il 1963 e il '67. Il suo nome non mancava di notorietà: ma come autore di teatro leggero, in coppia con il noto giornalista Guglielmo Zucconi; vi si aggiunga la fama ulteriore ottenuta come autore dei testi di varie popolarissime canzoni più o meno allegre cantate da Giorgio Gaber, fra cui la memorabile *Ballata del Cerutti*, «il suo nome era Cerutti Gino / ma lo chiamavan drago / gli amici al bar del Giambellino / dicevan ch'era un mago», anche se in realtà era solo un ladruncolo di motorini, e per di più poco furbo.

Ma questa celebrità sorridente non gli giovò affatto quando esordì come romanziere a pieno titolo e si trovò a patire la freddezza dell'ufficialità letteraria, diffidente di fronte ai casi di successi troppo larghi. D'altronde il cambio di registro era sconcertante. Dalla sua esperienza di teatrante Simonetta aveva tratto una idea di scrittura romanzesca d'indole drammatica, resa con una tecnica audace: una modulazione del discorso narrativo puramente locutoria, con un io narrante in prima persona che parla al presente, in simultaneità rispetto agli

eventi in corso. Sta al lettore prendere le distanze dal modo di vedere le cose e resocontarle da parte del personaggio che si auto-narra.

All'io leggente viene insomma affidato tacitamente il compito di accertare la credibilità delle affermazioni sostenute da un io scrivente in realtà inaffidabile, nel suo egocentrismo spudorato. La tecnica di racconto simonettiana è ben lontana dai moduli dell'intrattenimento romanzesco più futile. Il discernimento del lettore reale è messo costantemente alla prova: i tre romanzi della gioventù milanese sono altrettanti soliloqui dovuti a personaggi che non offrono mai modelli di comportamento psicosociale accettabili, anche se li vediamo sfrontatamente in pace con se stessi.

Il caso più sensazionale è quello dello studentello liceale Mario, che nella sua ansia di farsi adulto si incanaglisce con un gruppo di teppisti stradaioli, che gli insegnano a fare il ladruncolo: ma lui non sa farlo bene, e finisce per impegnarsi in una rapina che si conclude con un omicidio. Fortuna però vuole che la polizia arresti un povero immigrato innocente: e il vero responsabile, appunto lo Sbarbato, si sente in salvo, senza perplessità e recriminazioni. Morale della storia, peggio per chi c'è andato di mezzo, «è la legge del menga». D'altronde non c'è tempo da perdere stando a pensarci su: la vicenda si snoda con la velocità di un proiettile e la palingenesi del ragazzo di buona famiglia in delinquente assassino e cinico ha la naturalezza dei fatti compiuti.

Tutt'altro tipo di guaio, incruento ma diciamo così auto-fallimentare, è quello in cui incorre l'Aldino, al termine di una notte che non può nemmeno esser definita brava, ma solo balordamente inconcludente. Dopo anni e anni di disoccupazione o meglio inoccupazione, avrebbe trovato un posto di garagista: ma lo perde perché non ce la fa a smettere di dedicarsi al fannullonismo, passando le ore tra bevutelle di grappini e giochi a carte, con una allergia al lavoro, a qualsiasi lavoro, assolutamente ineludibile. D'altronde se c'è una fidanzata che ti paga il cinema e ti offre la cena a casa della sua mamma, che bisogno c'è di darsi da fare?

Infine, a concludere la terna giovanilistica ecco un abbaglio, schernevole, non grave ma di quelli che mordono l'amor proprio: il figlio di un tassinaro lombardo scarrozza tre intellettualoni americani in giro per la Grecia durante le vacanze; lui ha la speranza di venir coinvolto in un cameratismo che gli faccia compiere un salto di classe: ma si sbaglia di grosso, il terzetto mondano un po' si serve di lui e un po' ci si diverte: ma a un certo punto lo scarica il più sbrigativamente possibile, con un effetto di sorpresa del tutto inatteso.

Solitari e egocentrici, ma di un egocentrismo lagnoso, i personaggi simonettiani non portano a buon fine nessun tentativo di socializzazione. Mario crede di aver trovato un grande amico nel Mangia, coi suoi rutti e sbadigli: ma costui gli si appiccica solo perché fa conto di ottenere dal sodale di buona famiglia un posto di garzone; l'Aldino sembra nutrire non una passione, questo no, ma una tenerezza per la Giannetta, estrosa e imprevedibile, che però si rivelerà come la figliastra di un patrigno che la affitta al miglior offerente, salvo il tempo

necessario perché si disintossichi; infine l'incontro con gli spregiudicatissimi snob d'oltreoceano non porterà alcun affiatamento sessuale né con il voglioso gay Sid ma nemmeno con la disinibita Daiana.

In tutti e tre i libri siamo nell'ambito di una civiltà senza futuro, insomma, nella quale i giovani crescono allo sbando e non trovano chi li soccorra né all'interno della loro metropoli né al di fuori, in giro per il mondo: Milano è un insieme di vie e viette che si distinguono fra loro solo per il nome sulla targa. E quanto a palazzi monumenti edifici pubblici, gli unici luoghi d'incontro sono i bar, con o senza tabacchi, o magari addirittura biliardo. Riguardo poi al mito giovanilistico delle vacanze in Grecia, non poteva essere prosaicizzato più beffardamente di quanto accada mostrandone le immagini attraverso gli occhi straniti di Giordano.

Tutt'al più, quando si viaggia all'estero e ci si accompagna a stranieri, il giovane ambrosiano normalissimo può esibire un buonsensismo ottuso, da povero provinciale. D'altronde è poi vero che anche loro, i saputi ed esigenti americani, inclinano al piagnisteo o per lo meno sono degli insoddisfatti senza conforto. Non è da loro che l'ingenuo Giordano trarrà una lezione di vita in qualche modo produttiva. C'è solo da aggiungere che a Milano come ad Atene di attività socialmente disciplinate si vede poca traccia. Del resto, lo Sbarbato è uno studente di liceo che falsifica la pagella, l'Aldino è uno sfaticato che ha appena trovato un posto di lavoro e considera la cosa sostanzialmente come una iella; mentre il Giordano ha finito da pochi giorni il servizio militare e quindi pensa di aver diritto a un bel po' di riposo.

Comunque, tuttavia, i tre romanzi hanno a modo loro un dinamismo da storie d'azione, non di elucubrazione coscienziale: l'irrequietezza è il modulo comportamentale che accomuna i personaggi. Non per nulla sono giovincelli o almeno non si sentono adulti, nemmeno il più che trentenne Aldino, un vero immaturo; mentre lo Sbarbatello mostra i guai di voler accelerare troppo i tempi della crescita; e per parte sua il Giordano attesta che a fare la recluta non si impara proprio nulla di utile. Sono romanzi nei quali tutto accade, ma nulla viene pensato.

Il narratore però mette in opera una forte diversificazione strutturale nelle architetture di racconto. *Lo Sbarbato* è il libro dall'andamento più lineare, procedendo per episodi concatenati a effetto rapidamente declinante verso la catastrofe: l'epilogo poi riserva il clamoroso effetto di novità inattesa della disinvoltura con cui il protagonista se la cava senza danno dal guaio che ha combinato, lasciando addossare la colpa dell'omicidio a un incolpevole. Il ritmo ha l'agilità di un buon giallo avventuroso, ma evitando anzi rovesciando la conclusione buonista che nei polizieschi vede il risarcimento finale dei valori etico-sociali infranti.

Tirar mattina invece sgrana le fitte circostanze di racconto sulle tappe casuali di un vagabondaggio per le vie di Milano centro, descritte o almeno delineate meticolosamente una per una, per trovar da comperare le sigarette o caricare

una puttana o soltanto ripararsi dalla pioggia. Lui è in macchina, una vecchia Alfona ancora in buono stato. Guidandola, si abbandona a una sorta di frenesia del rallentamento e della sosta: a ogni momento si ferma, ma soprattutto e contemporaneamente interrompe il discorso fatto tra sé e sé perché gli torna a mente un ricordo una curiosità, un improprio. Lui, l'Aldino, non è un teppista né d'altronde uno stipendiato: l'originalità del personaggio è appunto nella sua scioperataggine disinvolta: in sostanza, se la cava facendosi mantenere dalle donne, la fidanzata la futura suocera e anche la nonna, tutte e tre bottegaie. Il suo, potremmo definirlo un romanzo di conversazione, sia pure con un solo personaggio che smozzica continuamente il suo monologo. Ma anche qui ecco emergere l'effetto di sorpresa finale: Aldo arriva in ritardo, stanco e sbronzo, al garage dove dovrebbe iniziare il lavoro, e il padrone lo caccia subito.

Infine il Giordano, il personaggio più bietolone della triade romanzesca, anche se lui si ritiene un furbo – ma non può certo regger il confronto con la piccola comitiva turistica che lo considera quasi un subnormale. Beninteso i tre statunitensi sono insopportabili e anche un po' spregevoli, nella loro presunzione saccente. Si potrebbe persino sostenere che il ragazzo sprovveduto è meglio di loro: ma sempre di un poverino si tratta, a fronte degli esponenti di una umanità più coltivata. Siamo in un vero e proprio romanzo di costume, anzi di costumi, analoghi e diversi, in cui il narratore non "tiene" davvero per nessuno. Resta però il fatto che il Giordano ci rimane come un allocco quando deve rendersi conto di essere stato piantato in asso, sia pure senza brutte maniere.

D'altronde qualcosa c'è, se non ad accomunare, almeno ad avvicinare il meschino Giordano e il tosto Sid, portaparola del trio americano: costui parla in romanesco, o diciamo in un linguaggio italo-romanesco, come se volesse familiarizzare, da immigrato, con il suo interlocutore. È assai notevole che Simonetta faccia parlare i suoi americani, e specialmente il più loquace di loro, non in italiano ma in una mistura tra lingua appresa culturalmente e dialetto memorizzato nell'esperienza di vita, come se avesse voluto mettere tutti i personaggi sullo stesso piano. Ma il ragazzo a sua volta parla non il proprio dialetto ma una sorta di italo-milaneese, come tutti gli altri suoi conterranei sia pure con sfumature diverse a seconda del grado di competenza elocutiva: il liceale sedicenne ha qualche giro di frase un po' scolastico e conosce solo il modo indicativo, mentre il quasi garagista Aldo ha un parlato più andante e disinvolto.

In definitiva, Simonetta ha inteso mostrare non tanto una recessione della lingua nazionale quanto una metamorfosi per via di imbastardimento: la convivenza elocutiva nella metropoli lombarda si fonda proprio nella singolarità di una neoformazione, che ha oltrepassato il vecchio dialetto per dar vita a un composto in cui si mescolano voci di gergo giovanilistico, modi di dire malavitosi, stranierismi deformati foneticamente. Con grande finezza, lo scrittore dosa volta a volta il rapporto fra le varie componenti della colloquialità adottata dai personaggi in campo.

Il caso più significativo è quello dello Sbarbato, che cambia modo di esprimersi man mano che si allontana dall'eloquio appreso nella famiglia d'origine, e nell'insegnamento scolastico, per adeguarsi alla vivacità e la violenza espressiva dei nuovi amici, che parlano sgangheratamente: «mia madre si è talmente incavolata che le è andato il mangiare di traverso», «comincia a raccontarmi che loro son stati a troie»; «è tutto orgoglioso: uei! ci ha il figlio che chia-val!». Molto giovanilistica la brutalità dei riferimenti al sesso: «io se fossi un culo qua al Ravizza non ci verrei mai»; sintomaticamente, il perbenismo si riaffaccia a volte facendo ricorrere ai puntini di sospensione, «un dritto della madonna dev'essere quello lì... Ed è anche una bella fi...!» ,«E dà con ste domande del ca...!».

La psicologizzazione del personaggio adolescente si affina col resoconto dei suoi fremiti affannosi nel corso di un amplesso laborioso:

cos'è che ci ho, cristo?... prima mentre ballavo andava tutto bene... anche appena l'ho vista, appena è entrata dentro in casa: subito son partito, ero eccitato... adesso cos'è che mi prende dio buono! Se questa qui lo racconta dopo sai che figura ci faccio... e è anche il tipo che lo racconta... se poi ci penso è finita, non c'è più niente da fare, neanche ci fosse qua la Monroe... Non so se devo continuare a baciarla, ho paura di fare la figura dello stupido... E più la bacio e meno riesco a eccitarmi... dovrei provar a pensare a qualcosa... È roba da matti! Mi darei dei pugni in testa! La stringo da tutte le parti, la tocco dentro, la bacio... forse è un'impressione ma mi sembra fredda anche lei... forse è fredda perché non mi sente... Le prendo una mano, ma lei la tira via... poi torna da sola, lei: mi accarezza piano... già... sotto... sotto... oh! ci siamo! Ho quasi paura a pensarci... no no, adesso va bene: meno male! è riuscita! la torno a baciare ma stavolta ce la metto proprio tutta... quasi mi verrebbe la voglia di dirle grazie... si scalda anche lei... si scalda, la sento!

In confronto alle chiacchierate sprovvedute dello studentello, la tiritera interminabile dell'Aldino denuncia una mentalità più adulta, se non più matura, con un modo di esprimersi più controllato. Il personaggio appare in atto di autoritrarsi mentre parla e straparla, senza smetterla mai ma cambiando discorso di continuo. E l'autore lo esalta come un campione del soliloquio, di cui la monologante Milano è la patria:

quando vado a farmi fare i capelli dal barbiere leggo tutte le riviste che si trovano lì, o l'ho sentito dire in un film? può essere, o alla radio, moh, non ricordo: che Milano è la città d'Italia dove più spesso s'incontra della gente che parla da sola: o me l'ha detto qualcuno?, no: credo d'averlo proprio letto da qualche parte: e dev'essere vera sta storia perché anche a me capita più d'una volta quasi senza che me ne accorga: a un certo punto mi scopro che sto pensando a voce alta, che mi chiedo delle cose e mi rispondo, capace anche che litigo da solo, come i matti.

In questa prospettiva, la metropoli operosissima cambia aspetto, e il panorama urbano si capovolge: «tutta la città è drogata da sta smania di distruggere e rifare e tutti che sgobbano come negri e maledicono di dover sgobbare presi dal sospettino che alla fine a cosa è servito?».

Quanto a Giordano, lui è ovviamente in soggezione quando parla con i tre turisti, specie dopo aver cercato di farsi passare per il figlio di un ricco commerciante con negozio in piazza del Duomo. Eppure c'è almeno un momento in cui il ragazzotto borbotta fra sé e sé una riflessione che ha proprio l'aspetto di una aurorale presa di coscienza del mondo in cui vive. È capitato nel mezzo di una delle manifestazioni per la democrazia che scossero la Grecia ai tempi del conflitto tra Papandreu e re Costantino. I tre statunitensi sono indispettiti al pensiero di vedersi rovinate le vacanze. Ma lui, il torpido milanese, sente un certo istintivo moto di simpatia per quei giovani greci che scendono in piazza a farsi malmenare dalla polizia:

Anche a Milano quando son venuto giù in licenza i pulé ne hanno ammazzato uno ma non è scoppiata la rivoluzione per questo. Anche a Roma, ho letto, davanti all'università. A Niuòrk ho letto han fatto fuori un negrettino di sedici anni, per loro è normale. Non scoppiano le rivoluzioni per uno sbarbato che muore, cosa vuoi che conti, è uno sbarba, ha fatto male a esporsi: si sfogano a fargli un ricco funerale i vivi protestano la mamma caragna e non cambia niente: tutti quanti tornano a giocare a bocchette e i pulé vanno al cinema gratis, han la tessera.

Non è molto, ma questo sfogo di amarezza disinteressata basta a ristabilire un qualche equilibrio tra il meschino provincialotto e i tre supercivilizzati giramondo. Sid, Nelson e Daiana han preso con loro Giordano come si raccoglie un gatto per strada; per un po' ci si divertono, poi lo scaricano, proprio quando era convinto di aver ormai familiarizzato. Così anche nel *Giovane normale* la narrazione si conclude con una svolta, che lascia il protagonista interdetto.

Gli amori di Briseida, dall'Occidente a Bisanzio

Fabrizio Conca

Come è noto, alla tradizione narrativa bizantina dell'età paleologa appartengono alcune opere anonime (*Florio e Plaziaflora*, *Imberio e Margarona*, *La guerra di Troia*) classificabili come traduzioni/adattamenti di originali occidentali – rispettivamente il cantare italiano di *Fiorio e Biancifiore*, il romanzo anonimo *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* e il *Roman de Troie*, opera di Benoît de Sainte-Maure, composto verosimilmente intorno al 1165 –, diversamente dalla triade *par excellence* dei romanzi bizantini (*Callimaco e Crisorroe*, *Beltandro e Crisanza*, *Libistro e Rodanne*), che si distinguono per originalità tematica e strutturale; tuttavia tali «adattamenti, benchè sorti con tutta probabilità in zone periferiche da secoli soggette al dominio occidentale, alcuni forse nella Morea franca, rivelano [...] sul piano stilistico notevoli affinità con la narrativa di finzione in volgare di matrice costantinopolitana e sono da considerare parte integrante di una “cultura volgare”. Qualunque fosse il loro pubblico o uditorio, esso non aveva comunque gusti molto diversi da quello che, alla stessa epoca o poco prima, si dilettava nella capitale di ἐρωτικὰ διηγήσεις o delle ὑποθέσεις τῆς τολμης καὶ ἀνδρείας». ¹ In particolare, la *Guerra di Troia* (= *Polemos*), secondo la recente ipotesi di Elizabeth Jeffreys venne tradotta dal *Roman de Troie* (*RdT*) per impulso di Leonardo de Veroli, cancelliere del principato di Acaia, prima del 1281, anno della sua morte, stimolando la creazione degli altri romanzi dell'età paleologa. ²

Sulla tecnica della traduzione si sono soffermati gli editori del *Polemos*, osservando come l'anonimo tenda in molti casi a riassumere l'originale francese, ³ operando tagli anche considerevoli. Lo prova ad esempio il fatto che all'inizio il traduttore entri subito *in medias res* narrando l'impresa degli Argonauti alla conquista del vello d'oro e gli amori di Giasone e Medea, e tralasciando quindi non solo il prologo, ma anche l'ampio riassunto dell'opera (*RdT* 1-144; 145-714); così pure alla fine il racconto si ferma all'uccisione di

1. Cupane 1999, 39.

2. Jeffreys 2013, 230. Invece, sulla priorità del *Libistro e Rodanne* insiste Agapitos 2012, 291-292, sottolineando come la descrizione della *Chambre de Labastrie* (*RdT* 14631-14936=*Polemos* 6288-6415) risenta sul piano lessicale dell'*ekphrasis* della corte di Eros in LR 285-358+429-565 Agapitos 2006.

3. Papatomopoulos-Jeffreys 1996, LI-LXVII.

Pirro ad opera di Oreste, omettendo la morte di Ulisse per mano di Telegono (RdT 29815-30300) e l'epilogo (30301-30316), nel quale Benoît si difende contro le eventuali critiche dei suoi detrattori:

Ci ferons fin bien est mesure: / Auques tient nostre livre e dure. / Ço que dist Daires et Ditis / I avons si retrait e mis / Que, s'il plaiseit as jangleors, / Qui de ço sont encuseors, / Qu'as autrui faiz sont reprenant / E a trestoz biens enviant, / Ne que ja rien n'avra honor / Qu'il n'en aient vie et dolor, / Cil se porreient mout bien taire / De l'uevre blasmer e retraire; / Quar teus i voudreit afaitier, / Qui tost i porreit empeirier. / Celui quart Deus e tienge en veie, / Qui bien essauce e montepleie.⁴

Senza dubbio tale omissione appare sorprendente rispetto alla tradizione bizantina, come attesta proprio la triade dei romanzi cavallereschi, nei quali l'autore, specie nel proemio, crea espressamente un contatto con il lettore, che rimane, anche nel corso della narrazione, un riferimento costante, come risulta dagli interventi autoriali che orientano la narrazione e scandiscono il corso della vicenda.⁵ Difficilmente un simile scarto è imputabile alla negligenza del traduttore o a qualche accidente meccanico nella trasmissione del testo. Se è lecito tentare una spiegazione, forse non è inverosimile ipotizzare che la scelta dell'anonimo sia stata determinata dall'intento di rifiutare l'identificazione *tout court* con l'autore dell'originale, allo scopo di affermare e *silentio* la propria autonomia di lavoro, che non arriva comunque all'esplicita affermazione di una precisa identità.

Diversamente da Benoît, il traduttore non nomina mai se stesso, creando in questo modo una sorta di *alterità* rispetto all'originale, che sembra allontanarsi

4. «Qui metteremo la parola fine, perché la misura è giusta; / il nostro libro è piuttosto lungo. / Quel che dicono Darete e Ditti / vi abbiamo messo e raccontato / così che, se i maldicenti, i quali / gettano fango addosso, / censurano i fatti altrui, / invidiosi di ogni cosa buona / - e non riescono a non provare un gran dolore [la variante *ire* 'dolore' è preferibile a *vie* 'vita'] / se qualcuno riceve onore - / costoro potrebbero starsene zitti, / evitando di biasimare e criticare l'opera. / Qualcuno che la volesse migliorare / potrebbe facilmente peggiorarla. / Che Dio protegga e mantenga sulla retta via / colui che esalta e fa fruttificare il bene». La traduzione, qui e in seguito, è di Alfonso D'Agostino, che ringrazio per l'amicizia e i preziosi consigli; in essa sono adottate alcune varianti rispetto all'edizione di Constans 1904-1912. Così l'autore si congeda dai suoi lettori, dopo avere esposto i suoi propositi all'inizio (129-144): *Ceste estoire n'est pas usee, / N'en guaires liens nen est trouvee: / Je retraite ne fust encore, / Mais Beneiez de Sainte More / L'a contrové e fait e dit / E o sa main les mox escrit, / Ensi tailliez, ensi curez, / Ensi asis, ensi posez. / Que plus ne meins n'i a mestier. / Ci vueil l'estoire comencier: / Le latin s'irai et la letre, / Nule autre rien n'i voudrai metre, / S'ensi non com jol truis escrit. / Ne di mie qu'aucun bon dit / N'i mete, se faire le sai, / Mais la matire en ensirai* («Questa storia non è molto conosciuta, / e non si trova in molti luoghi; / e non sarebbe stata di nuovo raccontata, / ma Benoît de Sainte-Maure / l'ha ripresa, composta e scritta / e ha vergato le parole di sua mano; / le ha così levigate, così curate, / così disposte e così collocate, / che non le manca proprio nulla. / A questo punto inizio il racconto: / seguirò il testo latino, alla lettera, / non aggiungerò null'altro, / ma solo quello che vi trovo scritto. / Ma non eviterò di metterci qualche / bella espressione, se ne sono capace, / però seguirò fedelmente il contenuto»).

5. Sulla tipologia e la funzione del proemio e dell'epilogo dei romanzi bizantini, cf. Agapitos 2012, 296-330.

progressivamente dal lettore concentrato solo sul complesso intreccio della storia, che nell'*incipit* ha il contrassegno stilistico della favola⁶ (1-2 Ἦν τις Ἑλλήνων βασιλεύς, εὐγενικός, ἀνδρείος, / πλούσιος καὶ πανευτυχής, χώρας δὲ Μυρμιδόνων), forse ancor più dell'originale di Benoît (715-716 *Peleüs fu uns riches reis / Mout proz, mout sages, mout corteis*).

Basta anche solo scorrere il riassunto del *RdT* fornito da Constans,⁷ per verificare una netta (e naturale) prevalenza della tematica guerresca, scandita da ventitré battaglie (ventidue della traduzione greca), nelle quali «Benoît fa sfoggio di una notevole abilità di scrittura e soprattutto manifesta il senso tragico dell'epos»,⁸ nondimeno, le storie d'amore occupano ampie sezioni del romanzo, che inizia significativamente proprio con la vicenda di Giasone e Medea, nella quale l'autore dilata con patetica *amplificatio*, derivata da Ovidio (*Met.* VII 1-158; *Heroid.* 12), l'impresa degli Argonauti (715-2078~*Polemos* 1-741), a cui Darete aveva dedicato solo un brevissimo cenno (*De excidio*, 2 *Colchos profecti sunt, pellem abstulerunt, domum reversi sunt*). Nulla invece Darete e Ditti attestano relativamente agli amori di Briseida, Troilo e Diomede, che rappresentano un'invenzione del tutto originale di Benoît, ripresa naturalmente dall'anonimo traduttore greco, che in questo modo propone al proprio pubblico una storia in cui la protagonista femminile dimostra un comportamento che la distingue in modo rilevante rispetto alle eroine dei romanzi tardo antichi e bizantini.

Briseida, figlia dell'indovino Calcante, non ha seguito il padre passato tra i Greci, ma è rimasta nel campo troiano, dove ricambia l'amore di Troilo, quinto figlio di Priamo. La peripecia inizia allorché Calcante chiede che la figlia ritorni presso di lui: non vuole che sia coinvolta nella sicura distruzione della città. Priamo accetta di restituirla, nonostante il forte risentimento verso il padre (*RdT* 13111-13113 *Se por ço non que la pucele / Est franche e proz e sage e bele, / Por lui fust arse e desmembree*⁹ ~ *Polemos* 5573-5576), e la fanciulla, dopo avere proclamato il suo amore per Troilo (*RdT* 13288-13289 *Ja mais nul jor que seiez vis / Nos amera rien plus de mei* ~ *Polemos* 5687-5688) è costretta a separarsi da lui, dopo una notte d'amore e di lamenti (*RdT* 13323-13326 *La nuit orent ensemble esté, / Mais mout lor a petit duré. / Assez fu griés li departirs, / Geté i ot plainz e sospirs.* ~ *Polemos* 5699-5702). Ma proprio al momento del distacco Benoît anticipa al lettore il futuro comportamento di Briseida, preparandolo all'esito inatteso della storia (*RdT* 13434-13437 *S'ele a hui duel, el ravra joie / De tel qui onc ne la vit jor: / Tost i avra torné s'amor, / Tost en sera reconfortee*¹⁰ ~ *Polemos* 5761-5763).

6. Come osserva anche Agapitos 2012, 320: «The romance begins unannounced with an opening that resembles the respective wonder-tale opening of the main narrative in the Naples *Achilles* (*WOT* 1-2=*Ach* N 27-28)».

7. Ripreso da D'Agostino 2006, 55-57.

8. D'Agostino 2006, 54.

9. «Se non fosse che la fanciulla / è nobile, virtuosa, saggia e bella, / per causa sua sarebbe stata bruciata e squartata».

10. «Se lei oggi soffre, tornerà a gioire / per uno che non la vide mai: / presto a lui rivolerà il suo amore, / presto in lui troverà conforto».

Giunta nel campo greco, Briseida suscita l'immediata passione di Diomede, confortato dall'esperienza che «le donne si innamorano in fretta degli stranieri» (*Polemos* 5822-5823 ~ *RdT* 13552-13555), e anche dal fatto che la fanciulla non si mostra del tutto ostile alle sue avances (*RdT* 13681-13683 *Diomedès fu sage e proz; / Bien entendì as premiers moz; / Qu'el n'esteit mie trop sauvage* ~ *Polemos* 5877-5878); per questo proclama di mettersi completamente al servizio di Amore (*RdT* 13691-13694 *Quant Amors vneut qu'a vos m'otrei, / Nel contredi ne nel denei: / A son gré e a son plaisir / Li voudrai mais dès or servir*.¹¹ ~ *Polemos* 5880-5886) e furtivamente trattiene come pegno il guanto della fanciulla (*RdT* 13709-13710 *Un de ses guanz li a toleit, / Que nus nel set ne aparceit*¹² ~ *Polemos* 5896-5897). Da questo momento la vicenda è fortemente condizionata dagli eventi di guerra. In uno scontro Diomede disarciona Troilo e s'impadronisce del suo cavallo, inviandolo a Briseida, ma il gesto non piega la fanciulla, che dichiara di «non amare ancora nessuno più bello di Troilo» (*Polemos* 6193), imponendo a chi le ha consegnato il dono di riferirlo a Diomede. Ma nel corso del quindicesimo scontro Diomede, ferito gravemente da Troilo, attira la compassione di Briseida, che ormai non è più in grado di nascondere il proprio sentimento (*RdT* 20208-20215 *Semblant fait bien que de son cuer / L'aime sor tote rien vivant: / Nen aveit onc fait grant semblant, / Jusqu'a cel jor, de lui amer, / Mais lores ne s'en pot celer; / Mont a grant duel e grant pesance. / Ne laisse par por reparlance / Qu'el nel veie dedenz sa tente*¹³ ~ *Polemos* 9055-9063). È consapevole che un comportamento tanto disinvolto le procurerà grande disonore, ma ormai non c'è più tempo per i pentimenti, *Jo ne puis mais la revertir / Ne de cestui mei resortir* (*RdT* 20279-20280 ~ *Polemos* 9111-9113). A questo punto Briseida esce dal racconto; Troilo muore per mano di Achille nel corso della quindicesima battaglia ed Ecuba, evocando l'amore infelice del figlio, accusa la falsità e l'infedeltà delle donne (*RdT* 20666-20682 ~ *Polemos* 9310-9314).

In verità, la storia non ha l'andamento rettilineo che farebbe ipotizzare l'esposizione essenziale della *fabula*. All'inizio i protagonisti sono presentati in momenti diversi del racconto, con pochi tratti e senza alcun riferimento ai sentimenti che contrassegneranno la vicenda. Di Troilo Benoît dice semplicemente: *Gent ot le cors e la façon, / Trop fut de grant chevalerie; / Assez sera avant oïe / La merveille qu'il fist de sei; / Cil ot le pris de maint tornei*¹⁴ (*RdT* 2944-2948) e il traduttore aggiunge che «Ettore godeva di un onore di poco superiore al suo» (*Polemos* 1201). In Diomede Benoît esalta la forza e l'ardimento (5219-

11. «Poiché Amore vuole che io mi conceda a voi, / non lo contraddico e non mi oppongo: / a suo completo piacimento / fin d'ora intendo servirlo».

12. «Le ha preso uno dei suoi guanti / di soppiatto e all'insaputa di tutti».

13. «Mostra chiaramente che con tutto il suo cuore / l'ama su ogni essere vivente: / fino a quel giorno non aveva mai / fatto capire che lo amava, / ma allora non poté nascondere il suo sentimento; / soffre molto e prova grande angustia. / Il rischio delle male lingue / non le impedisce di andare a trovarlo sotto la tenda».

14. «Fu bello di corpo e d'aspetto, / e fu un gran cavaliere: / più oltre sentirete parlare a lungo / delle straordinarie prodezze che compì; / egli ottenne la palma in molti tornei».

5220 *A grant peine poëit trover / Qui contre lui vousist ester*),¹⁵ ma non cela i tratti negativi (5213-5214 *La chiere aveit mout felesesse: / Cist fist mainte fausse pramesse*),¹⁶ ricordando pure che *Trop par esteit maus a servir; / Mais por amor traist mainte feiz / Maintes peines e mainz torneiz*¹⁷ (5222-5224) – un ritratto che il testo greco ribadisce sottolineando in particolare nella sequenza degli aggettivi l'aspetto terribile e selvaggio (*Polemos* 2123-2125 φοβερὸς ... ἄγριον ... φρικτός). Di Briseida è lodata non solo la bellezza, contrassegnata dai colori del viso e dei capelli e solo offuscata dalle sopracciglia unite, ma anche l'educazione (5281-5284). Funzionale alla vicenda l'osservazione che segue: *Mout fu amee e mout amot, / Mais sis corages li chanjoit*¹⁸ (5285-5286), che la traduzione sembra rendere più incisiva non solo con l'avverbio συντόμως “presto”, in clausola (*Polemos* 2162), ma anche con il verso che segue ἐντροπαλή ἦτον ὄλιγον τάχα πρὸς τοὺς ἀνθρώπους,¹⁹ che introduce una variante rispetto all'originale (5287-5288 *E si ert el mout vergondose, / Simple e aumosniere e pitose*),²⁰ anticipando in qualche modo al lettore il comportamento futuro della fanciulla.

L'amore di Troilo e Briseida si manifesta solo quando la fanciulla viene costretta a lasciare il campo troiano. Benoît – ma il particolare non è ripreso dalla traduzione – presenta il loro legame come qualcosa di noto a tutti (13265-13270), e anche le reazioni di entrambi provano senz'altro come il sentimento si sia consolidato nel tempo. In ogni caso, il lettore prende atto di un amore intenso e ricambiato senza peraltro sapere in quali circostanze sia esploso, e da questo punto di vista la vicenda rappresenta senz'altro una novità rispetto alla tradizione romanzesca tardo greca e bizantina, dove tutti gli amori, anche quelli dei personaggi secondari, sono descritti secondo la topica ricorrente del *coup de foudre*, premessa irrinunciabile per rappresentare la reazione degli amanti e introdurre in questo modo il lettore nelle peripezie dell'azione.

Nel testo greco la sofferenza di Troilo è espressa dall'anafora del nome (5671-5672) e dalla collocazione dei vocaboli in fine di verso o di emistichio (5670-5673 θλίψιν ... ἐθλίβετον ... ἐπόνει ... ἐκόπτετον) nonché dalla ripresa ἡγάπα ... ἀγαπήση in clausola (5674-5675) e dalla corrispondenza nella stessa sede metrica (secondo emistichio del decapentasilabo) dei nessi che enfatizzano da parte di entrambi l'insopportabilità del distacco (5672 οὐκ ἔμπορει ὑπομένει ~ 5679a δὲν ἔμπορεῖ ὑπομένει) con un'intensità che supera l'originale (13261-13267 *Qui qu'euist joie ne leece, / Troilus ot ire e tristece: / Co est por la fille Calcas, / Quar il ne l'amot mie a guas. / Tot son cuer aveit en li mis; / Si par ert de*

15. «A gran fatica si sarebbe trovato / chi volesse affrontarlo a piè fermo».

16. «Il suo volto era molto infido: / fece molte false promesse».

17. «Era pessimo come innamorato; / eppure per amore spesso affrontò / molte pene e molti tormenti [la variante *destrreiz* ‘tormenti’ è preferibile a *torneiz* ‘tornei’]».

18. «Molto fu amata e molto amò, / ma il suo cuore era mutevole».

19. «Era un poco pudica verso gli uomini».

20. «Era molto pudica, / affabile, generosa coi poveri e compassionevole».

s'amor espris / Qu'il n'entendeit se a li non).²¹ La corrispondente reazione di Briseida, che si rivolge all'amato con un'espressione che non trova corrispondenza nell'originale (5687 Τρώϊλε, φῶς, ὀμμάτια μου), ribadisce tra i lamenti la solitudine della fanciulla destinata ormai a passare nel campo greco. Per quanto topica nel contenuto e volutamente insistita nei toni patetici, la scena rappresenta uno snodo importante rispetto allo sviluppo successivo della storia.

La promessa di Briseida (*RdT* 13288-13289 ~ *Polemos* 5687-5688), ribadita dalla volontà di morire, piuttosto che stare lontana da Troilo, sembra trovare immediata conferma nella notte che i due amanti trascorrono tra pianti e passione. Nel *Polemos* la scena è essenziale; rispetto all'originale, l'anonimo ha omesso le riflessioni sentenziose e qualsiasi anticipazione sullo sviluppo del racconto (13308-13324), concentrandosi solo sul momento dell'amplesso, reso con efficacia dagli asindeti creati dalla sequenza dei verbi (5698 σφικτὰ περιλαμβάνονται, κλαίουν, οὐχ ὑπομένουν)²² e dalla giustapposizione di *cola* perfettamente speculari (5699 τὰ δάκρυα τους ἐτρέχασι, τὰ χεῖλη τους ἐβρέχαν); in particolare, l'immagine delle lacrime che scorrono sul viso, non solo riproduce l'originale (13305-13307 *Mais la dolor qu'al cuer lor toche / Lor fait venir par mi la boche / Les lermes qu'il lor chiet des ieuz*),²³ ma evoca icasticamente un famoso epigramma di Paolo Silenziario (*AP* V 250, 5-6 μυρομένην δὲ φίλησα· τὰ δ' ὡς δροσερῆς ἀπὸ πηγῆς / δάκρυα μινυμένων πίπτε κατὰ στομάτων),²⁴ nel quale le lacrime rivelano il dolore della donna, che proprio all'apice della passione rimprovera agli uomini di essere spergieri (8 ὀρκαπάται). Rispetto all'epigramma, il pianto scorre sul viso di entrambi, ma ben presto spergiera risulterà la fanciulla, con palese ribaltamento della situazione epigrammatica.

Ad anticipare il corso degli eventi è l'intervento dell'autore stesso, che in una sequenza di riflessioni misogine (*RdT* 13429-13456), in parte riprese anche dal *Polemos* (5761-5783), condanna il comportamento infido delle donne, evocando la saggezza di Salomone (*RdT* 13473-13474 *Qui fort femme porreit trover / Le Criator devreit löer*):²⁵ la fonte è un verso del *Libro dei proverbi*, 31, 10 (Γυναῖκα ἀνδρείαν τίς εὐρήσει; τιμωτέρα δέ ἐστιν λίθων πολυτελῶν ἢ τοιαύτη)²⁶ rimodellato in modo considerevole dall'anonimo traduttore (5776-5777 Δυνατὸν πρᾶγμα καὶ φρικτὸν, ἐὰν γυναῖκαν εὐρης / νὰ ἀντισταθῆ, νὰ φυλαχθῆ,

21. «Se qualcuno ne provò una grande gioia, / Troilo ne ebbe dolore e tristezza: / è per la figlia di Calcante, / che egli non amava per celia. / Le aveva donato tutto il suo cuore; / era così schiavo del suo amore / che non pensava se non a lei».

22. «S'abbracciano forte, piangono, non resistono».

23. «Ma il dolore che tocca il loro cuore / fa arrivare sulla bocca / le lacrime che colano dagli occhi».

24. «La baciai mentre piangeva, e come da fonte rugiadosa le lacrime cadevano sulle bocche unite».

25. «Chi potesse trovare una donna forte, / dovrebbe lodare il Creatore».

26. «Una donna di valore chi la troverà? Una simile è più pregiata delle pietre preziose».

τιμὴν διὰ τὴν κρατήσῃ)²⁷ In particolare l'aggettivo φρικτόν, in evidenza prima della pausa metrica, sembra assimilare la donna onorata a un evento straordinario,²⁸ tanto da ammonire subito dopo il lettore «sappi, ne troverai ben poche» (5778 ὀλίγες δέ, ἐγνώριζε, τὰ εὔρης ἀπ' ἐκείνας).

Briseida arriva nel campo greco ancora in lacrime; nemmeno l'accoglienza degli eroi più famosi (Diomede, Telamonio, Ulisse, Aiace e Mnesteo), nonché di *E chevalier bien tel seisante / Dont li plus povre ert riche cante*²⁹ (13521-13522), le procura conforto. Ma il suo dolore non frena Diomede, il quale si rivolge a lei confessando il proprio desiderio, che comunque, avverte Benoît introducendo il monologo del Tidide, non potrà trovare immediato appagamento (13529-13531) – e l'anticipazione, tralasciata dal traduttore, appare opportuna sul piano narrativo, perché non solo prepara il lettore alle peripezie della coppia, ma in qualche modo contribuisce anche ad attenuare il giudizio di condanna sul comportamento della fanciulla, specie dopo le sentenze sull'infedeltà delle donne.

La confessione di Diomede ha i tratti consueti del *coup de foudre*, che il *Polemos* (5810-5850) esprime con brevi sequenze di versi – da due a quattro decapentasilabi –, che conferiscono alla dizione poetica un'accelerazione quanto mai adatta al flusso incontrollabile dei sentimenti. In tale contesto merita di essere osservata l'insistente ripetizione di ἀγαπάω / ἀγάπη (16x), anche all'interno dello stesso verso (5812, 5818) e in posizioni metriche di rilievo, in corrispondenza della pausa o in fine di verso, con voluta sottolineatura retorica. Nel *Polemos* Diomede scandisce il proprio monologo con espressioni apparentemente affini (5811 Κυρία μου; 5834 κυρά μου; 5850 κυρὰ πάντοτε); tuttavia in 5850 proprio l'impiego dell'avverbio πάντοτε non solo suggella la pienezza del suo sentimento, ma risulta enfaticizzato da δέσποινα che segue, vocabolo assai caro al lessico amoroso e contrassegno di una sudditanza inevitabile per chi si proclama ormai schiavo di Eros (5884 στὸν Ἔρωτα δουλώνομαι, δούλος του τὰ ὑπογράψω), dopo avere ammesso di essere completamente inesperto d'amore (5824-5825 «Io non ho ancora amato al mondo nessuna fanciulla, sappilo; non so cosa sia l'amore»).

In effetti, il traduttore riproduce solo parzialmente l'andamento stilistico dell'originale, al quale Benoît non di rado conferisce particolare enfasi amplificando il *pathos* amoroso e inserendo riflessioni capaci di vincere con l'incalzare delle argomentazioni i tentennamenti della fanciulla. Per limitarsi a qualche esempio, il confronto tra *RdT* 13562-13616 e *Pol* 5830-5850 permette di verificare la corrispondenza tra i due testi sino al v. 13601 dell'originale,

27. «È una cosa importante, che dà i brividi, se troverai una donna che resista, che stia attenta a conservare il proprio onore».

28. Con questo valore l'aggettivo è documentato anche nella versione Vaticana del *Libistro*, cf. Lendari 2007, *Index-Glossary*, s.v. b. “awesome”.

29. «E ben sessanta cavalieri, / il più povero dei quali era un conte potente». Particolare assente nella traduzione greca.

quando Diomede proclama la propria fedeltà, se otterrà l'amore di Briseida. A quel punto nel *Polemos* il monologo risulta concluso; Benoît invece lo dilata con sospirose sentenze, che ribadiscono il proposito di compiacere in tutto all'amata (13602-13615):

N'orreiꝝ de mei chose retraire / Que vos desplace a nes un jor. / Des grantz sospirs e del grant plor / Dont vos vei mout chargée e pleine, / Metrai mon cors en mout grant peine / Com vos en puisse esleecier / O acoler e o baisier; / Si metrai tel confort en vos / Dont vostre cors sera joios. / Al servir sui abandoneꝝ: / Grant joie avrai, se vos volez. / Dès ore en sui aparreillieꝝ: / Deus doit ne m'en faceiꝝ devieꝝ! / Quar qui ço aime e prie e sert / Qu'il het, tote sa peine pert.³⁰

Con tecnica non dissimile è costruita anche la risposta di Briseida (RdT 13617-13680 ~ *Polemos* 5851-5876). In Benoît l'ammissione *Por un quin rit en plorent sis* (13635) è pronunciata con palese contrapposizione dal punto di vista dell'uomo che fa soffrire le proprie amanti; anche in *Polemos* 5861 (Ἄν μία τάχα ἐχαίρετον, ἐθλίβοντα ἄλλες δέκα) la riflessione si concentra solo sulla reazione femminile, ma tralascia le considerazioni che seguono nell'originale (13636-13654):

Ne veuil entrer de mal en pis: / Qui tant a ire e esmaiance / E en son cuer duel e pesance / Come jo ai, mout li tient poi / D'amors ne de bien ne de joi. / Mes bons amis guerpis e lais, / Ou ja ne cuit recovrer mais, / Que conoissee e que amoë / E ou a grant honor estoë. / N'est richece ne bons aveirs / Que n'i eüsse a mes voleirs: / Ore en sui mise del tot fors; / Por ço en ai meins chier mon cors. / N'est merveille se m'en desbait, / Ne n'est mie bien, se vos plaist, / A pucele de ma valor / Qu'en ost emprengre fole amor: / Se en li a point de saveir, / Guarder se deit de blasme avoir.³¹

Solo ai vv. 13655-13658 Benoît introduce un'osservazione (*Celes quil font plus sagement / En lor chambres celement / Ne se pueent pas si garder / D'els ne facent sovent parler*)³² che il traduttore riporta dopo v. 5861 εἰς τὰς τσάμπρας ἀρχόντισσες ἀγαπούσι κρυφίως, / ὅσο ἡμπόρουν <πλέον> φρόνιμα, καὶ οὐκ ἡμποροῦν

30. «Mai udirete nulla sul mio conto / che vi dispiaccia. / Metterò tutto il mio amoroso impegno / per potervi rendere la gioia, / stringendovi e baciandovi, / e dissipando i grandi sospiri e il grande pianto / dai quali vi vedo affranta. / Vi darò un tale conforto / che il vostro cuore ne sarà gioioso. / Sono dedito a servirvi: / ne avrete [meglio la variante *avrez* 'avrete' che *avrai* 'avrò'] grande gioia, se voi volete. / Fin d'ora son pronto: / Dio voglia che voi non rifiutate! / Perché chi ama, prega e serve / una persona che l'odia, perde tutta la sua pena».

31. «Non voglio peggiorare la mia situazione: / chi è piena di tristezza e di angoscia / come me, e ha / nel cuore dolore e affanno / si cura molto poco / dell'amore, della felicità e della gioia. / Ho abbandonato i miei buoni amici / che non penso di recuperare mai più, / quelli che conoscevo e che amavo / e con i quali mi accompagnavo molto onorevolmente. / Non c'erano ricchezze e proprietà / che non potessi avere, se le volevo: / ora ne sono stata del tutto estromessa; / per questo non mi curo di me stessa. / Non c'è da stupirsi se sono affranta, / e non è bene, se permettete, / che una fanciulla della mia qualità / s'innamori perdutamente in mezzo a un esercito: / se avesse un minimo di saggezza, / si guarderebbe dall'attirarsi il biasimo».

32. «Anche quelle che si comportano più saggiamente / nelle loro camere di nascosto / non possono evitare / di far parlare sovente di loro».

φυλάξει / vὰ μὴ vonῆῃ, vὰ μὴ ἀκουσθῆῃ), facendo seguire, nell'identica posizione del *RdT*, il richiamo ai pericoli che minacciano inevitabilmente la reputazione di una donna sola in un campo di soldati (*RdT* 13599-13662 ~ *Polemos* 5864-5867). Rispetto all'*amplificatio* dell'originale, la traduzione sottolinea più concisamente gli effetti patetici, facendo ricorso a un ricercato *ordo verborum*, che enfatizza ad esempio le forme verbali ἡγάπησα / ἡγάπησεν alla fine del primo emistichio (5867, 5868, 5873, 5876), o il nesso τινὰν διὰ vὰ ἀγαπήσω in fine di verso (5870, 5875). Con analogo scopo insiste sul medesimo concetto, variandone solo la formulazione, pur conservando l'identica posizione in clausola (5865 ἄλλη γυναῖκα οὐκ ἔνι; 5866 μοναχῆ μου), o infine orienta ed anticipa, attraverso studiate corrispondenze lessicali, l'andamento della storia, come dimostrano i versi 5872-5873 (οὐκ ἔνι πούπετε τόσα καλὸν κοράσιον / vὰ μηδὲν σὲ ἡγάπησεν, ἐξ ὅλης τῆς καρδίας)³³ e 5876 ἄλλον οὐ μὴ vὰ ἡγάπησα καλλιώτερον ἔσένα,³⁴ nei quali il palese richiamo καλὸν κοράσιον ~ καλλιώτερον ἔσένα rappresenta un segnale significativo di disponibilità, anche se apparentemente la resistenza della fanciulla non sembra ancora minacciata dai pressanti tentativi di Diomede.

Le sofferenze del Tidide nel *Polemos* occupano i vv. 6444-6475, corrispondenti a 15001-15078 del *RdT*. Anche in questo caso il traduttore riproduce solo parzialmente l'originale. L'amore sconvolge il fisico e la mente suscitando inevitabilmente il desiderio di morte se non troverà appagamento; ma nel *Polemos* (6446-6460) la scansione quasi schematica dei sentimenti, alla quale contribuisce ancora una volta la predilezione degli asindetici verbali (6448, 6452, 6454), prevale sulla sequenza ridondante delle riflessioni che contraddistinguono invece la dizione dell'originale. Così, prima di soffermarsi sulle reazioni della fanciulla quando Diomede cerca di farle visita, Benoît insiste sui tormenti d'amore, presentando la sorte del Tidide come esemplare (15019-15032):

*N'est mie del tot a sojor / Qui esprís est de fine amor, / Ensi come est Diomedès / Qui ore n'a joie ne pais. / Paor a grant: n'est mie fíz / Que il ja seit de li saisiz; / En la fille Calcas de Troie / Est l'esperance de sa joie; / Crient sei que ja soz covortor / Ne gíse o li ne nuit ne jor: / De ço se voudreit mout pener, / A ço torment tuit si penser. / Se ele ensi ne li consent, / Morz est, senz nul recouvrement.*³⁵

33. «Non esiste in alcun luogo una fanciulla tanto bella da non amarti, con tutto il cuore».

34. «Non ho mai amato un altro più bello di te».

35. «Non conosce affatto il riposo / chi è travolto da un amore sincero, / come lo è Diomede, / che non ha più né gioia, né requie. / Il suo timore è grande: non è sicuro / d'essere riamato da lei. / Nella figlia del troiano Calcante / ha riposto la speranza della sua gioia; / dubita di non poter giacere con lei / sotto una coperta né di notte né di giorno. / Questa vorrebbe che fosse la sua maggiore preoccupazione, / a questo sono rivolti tutti i suoi pensieri. / Se lei lo respinge, / non gli resta altro che morire».

e proprio il desiderio di morte nel *Polemos* è sottolineato con il consueto ricorso alla ripresa di τὸν θάνατον nella stessa sede metrica (6459-6460), prima della pausa dell'ottonario.³⁶

Naturalmente anche il cambiamento di Briseida incide in modo considerevole sul ritmo della narrazione, scandita nel *Polemos* da sequenze compatte che rivelano la contraddizione che tormenta la fanciulla. Per quanto sia dominante l'impossibilità di celare i propri sentimenti dopo avere appreso il ferimento di Diomede (9058-9075), Briseida è comunque consapevole del male commesso (9076 *κακὸν ἐποίηκε μέγαν*) rinunciando all'amore del «meraviglioso Troilo» (9077); non esita ad accusarsi (9088 *φάλτσα γὰρ εἶμαι καὶ τρελή, ἐλαφρὴ ἀπὸ τὸν νοῦν μου* «sono falsa, folle, leggera di mente»), riconoscendo di avere procurato disonore a tutte le fanciulle (9096-9097). Unica giustificazione essersi trovata sola: se fosse rimasta tra i suoi, questo non sarebbe accaduto perché molti l'avrebbero consigliata (9114-9118). Ormai non sono possibili ripensamenti; Diomede avrà il suo amore, ma Dio riservi ogni bene a Troilo (9124-9132).

La confessione di Briseida è molto serrata, ma offre un ritratto psicologico quanto mai schematico, creato dal cumulo di considerazioni che si affollano, anche in modo contraddittorio, nella sua mente. Il traduttore s'adatta all'originale sino al v. 20300; nei versi successivi, sino alla fine del monologo (20340), Benoît arricchisce la rappresentazione della fanciulla con una sequenza di considerazioni che riprendono alcune tematiche precedenti, consolidando nel contempo il senso di colpa e la consapevolezza che quanto accaduto fosse inevitabile³⁷ – in ogni caso Briseida non spiega, ma enfatizza il proprio sentimento, come ribadisce in forma quasi tautologica il v. 20317 *Ensi est or, je n'en sai plus*. Certo, l'immagine che ne ricaviamo è quella di un amore nato da un tradimento, di cui è consapevole la stessa protagonista – un amore assolutamente eccezionale nella topica romanzesca. Briseida non si comporta come Rodamne, che non si piega neppure alla tortura di Berderico, re d'Egitto, riuscendo alla fine a ricongiungersi con l'amato Libistro. Di conseguenza,

36. Analogamente la traduzione ai vv. 6463-6468 («Quando s'accorse che l'amore per lei l'aveva soffocato, / appariva tanto più crudele nei suoi confronti. / Questo fanno di solito le donne al mondo; / appena scoprono che qualcuno le ama, / allora vedrai quale vanità e alterigia mostreranno: / girano altrove i loro occhi, non lo guardano») rielabora l'originale 15035-15043, ma trascura completamente l'ordito di considerazioni che contraddistinguono il testo di Benoît, sino al v. 15078.

37. Cf., per esempio, 20303-20317: «Uno non deve soffrire e tormentarsi / per timore di quello che dirà la gente. / Se tutti sono felici, / e il mio cuore è triste e in pena, / non ci guadagno nulla, / ma molto mi duole il cuore e sanguina, / a causa del mio errore; / perché nessuna creatura che indirizza il suo amore / là dove il suo cuore è un po' recalcitrante, / esitante, in preda al dubbio e al pentimento, / il suo modo di fare non può essere sincero. / Talvolta gioisco, talaltra mi addoloro; / spesso la cosa mi piace e la voglio; / spesso i miei occhi si riempiono di lacrime: / ora le cose stanno così; non vi so dir altro». Testimonianze di questa sezione sono nel *Polemos* l'invocazione a Dio (9124/9132~*RdT* 20340) e la promessa che Briseida esaudirà ogni desiderio di Diomede (9129-9131~*RdT*20334-20335).

benché cronologicamente vicini il *Polemos* e il *Libistro* si rifanno a tipologie tematiche affatto diverse.

Soprattutto, non si può fare a meno di ricordare anche che quando Benoît compose la sua opera verso il 1165, pressappoco nello stesso periodo a Bisanzio Niceta Eugenio scriveva *Drosilla e Caricle*, che nella struttura e nelle tematiche riprende la topica dei romanzi tardo antichi, in particolare delle *Etiopiche* di Eliodoro, analogamente a *Rodante e Dosicle* di Teodoro Prodromo, che pure fu per Niceta modello da imitare. Nel VI libro Drosilla incontra Callidemo, figlio di Senocrate, presso il quale ha trovato accoglienza l'amato Caricle. Un sogno l'ha rivelato alla fanciulla, ma Callidemo, che appena l'ha vista se n'è innamorato, finge di non sapere nulla. Drosilla conosce i suoi sentimenti, ma cerca di tenerlo lontano, accusando mal di testa (VI 300); tuttavia, Callidemo non si scoraggia e confessa il proprio amore (VI 425-439; 566-573),³⁸

Dammi tutto, non colpirmi solo con le parole: infatti, nascondi, come sembra, i sentimenti e mi ferisci con parole di rifiuto. Per guadagnarti certo un po' di benevolenza, prima mi hai detto, con aria turbata, di avere mal di testa per le molte sofferenze, proprio tu, la mia adorata testolina. Giunta in terra sconosciuta, ti sei fatta vedere da molta gente straniera e forse hai attirato su di te il malocchio; ma oggi voglio che tu, il mio male, sia liberata dalla malattia che ti tormenta; ma voglio che anche la mia malattia si trasformi presto in buona salute, per non consumarci entrambi miseramente [...]. Quando ti fai vedere suscita una gioia straordinaria, se rimani nascosta procuri un inesprimibile dolore. Tu sola mi sei apparsa come un prato ricolmo di grazie, ma dappertutto sembri innalzare muri di cinta; e ora desidero, fanciulla, fare vendemmia di te, come frutto rigoglioso in cima agli alberi. Aprimi dunque le porte del giardino e concedimi di mangiare e di saziarmi a stento.

Anche Barillide, la vecchia che ha accolto Drosilla nella sua casa, cerca di convincerla (VII 17-23):

Soffri in modo disonorevole e piangi stoltamente, non accettando le nozze con Callidemo, che è il più bello tra tutti gli abitanti del luogo e possiede floride ricchezze. Povera straniera! Non ti comporti bene se ritieni che Callidemo, giovane nobile, non sia degno di unirsi a te.

Ma Drosilla non ha esitazioni e anche in questo caso la sua fedeltà è premiata col ritrovamento di Caricle, mentre Callidemo, che aveva preparato un piano per rapirla, si ritrova a letto, bloccato dalla febbre terzana (VII 50-72). Callidemo non si comporta diversamente di Diomede, è travolto dall'apparizione della fanciulla, ma Drosilla non è Briseida; il fatto di trovarsi

38. Cito qui e in seguito, con qualche variante, dalla mia traduzione in Conca 1994 – per Niceta Eugenio, cf. 305- 497.

lontano dalla sua gente non la rende fragile e vulnerabile. Il suo amore non è mai in discussione e non cessa di cercare Caricle, anche quando quelli intorno a lei operano nella direzione esattamente contraria.

Negli anni in cui Niceta Eugenio inseriva questa vicenda nel suo romanzo, Benoît creava una storia non dissimile nell'impianto narrativo, ma del tutto opposta nell'esito. Niceta rispondeva al gusto del proprio pubblico e Drosilla non poteva che trovare apprezzamento, al pari delle altre eroine decise a non infrangere la propria fedeltà. Ma poco più d'un secolo dopo, l'anonimo traduttore del *RdT* non esita a riproporre ai suoi lettori l'invenzione di Benoît, che infrange una topica consolidata nella *fabula* romanzesca. Sotto questo punto di vista l'intreccio amoroso Briseida/Troilo/Diomedea rappresenta una rottura rispetto alla tradizione bizantina, certamente attenuata dal fatto che l'opera fu tradotta e si diffuse in un'area culturale periferica (la Morea franca). Forse a rendere accettabile tale novità può essere stato anche il contesto in cui la storia è inserita. Il richiamo alla saga troiana conferiva alla storia il timbro dell'esemplarità, che l'epos omerico evocava in modo indiscutibile per quanto non ne fosse la fonte diretta.

Non si può tuttavia escludere un'altra spiegazione. Come è stato osservato da Alfonso D'Agostino³⁹ «Benoît de Sainte-Maure sviluppa una riflessione piuttosto amara sull'amore umano. Nessuna vicenda amorosa è a lieto fine e le più importanti si svolgono all'insegna dell'inganno [...]. Come elemento che unisce in endiadi lo sconforto politico-sentimentale, si nota che a differenza di quel che accade nell'*Eneas*, nessuna coppia⁴⁰ assicura la continuità dei casati. Il che porta a vedere come Benoît in sostanza s'interrogasse angosciosamente sul senso della storia, delle azioni umane e del destino, che abbatte una città modello per la follia degli uomini (anche qui Enea tradisce i suoi) e per l'ira della divinità».

È inverosimile ipotizzare che tali drammatiche suggestioni trovassero rispondenza anche nel mondo bizantino? Quando il *RdT* fu tradotto, il trono di Bisanzio era stato da poco riconquistato dai Paleologi, ma gli sconvolgimenti provocati dalla conquista latina (1204-1261) erano ancora vivi, aggravati dalle incombenti minacce sulla stessa sopravvivenza dell'impero. In tale contesto forse il messaggio di Benoît non poteva rimanere inascoltato, in una prospettiva di cambiamenti che mettevano in discussione i gusti e le tradizioni acquisite e nel segno di un'osmosi culturale della quale i romanzi rappresentano una testimonianza esemplare.⁴¹

39. D'Agostino 2013, 103.

40. *Sc.* Giasone/Medea, Paride/Elena, Achille/Polissena.

41. Sulla *Mischkultur* rappresentata dai romanzi, cf. Cupane 1994, 34, 311.

Riferimenti bibliografici

Agapitos 2006 = P. A. Agapitos, *Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ῥοδάμνης. Κριτικὴ ἔκδοσις τῆς διασκευῆς «ἄλφα»*, Athena, Morphotiko Hidryma Ethnikes Trapezes, 2006.

Agapitos 2012 = P. A. Agapitos, *In Rhomaian, Frankish and Persian Lands: Fiction and Fictionality in Byzantium and beyond*, in P. A. Agapitos-L.B. Mortensen (a c. di), *Medieval Narratives between History and Fiction. From the Centre to the Periphery of Europe, c. 1100-1400*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2012, 235-367.

Conca 1994 = F. Conca, *Il romanzo bizantino del XII secolo*, Torino, Utet, 1994.

Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie* = Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, publié d'après tous les mss. connus par Léopold Constans, I-VI, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1904-1912.

Cupane 1994 = C. Cupane, *Romanzi cavallereschi bizantini*, Torino, Utet, 1994.

Cupane 1999 = C. Cupane, *Bisanzio e la letteratura della Romania. Peregrinazioni del romanzo medievale*, in A. Pioletti-F. Rizzo Nervo (a c. di), *Medioevo romanzo e occidentale. Il viaggio dei testi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, 31-49.

D'Agostino 2006 = A. D'Agostino, *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia. Materia troiana e letterature medievali*, Milano, Cuem, 2006.

D'Agostino 2013 = A. D'Agostino (a c. di), *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, Milano, Mimesis, 2013, 15-103.

Jeffreys 2013 = E. M. Jeffreys, *Byzantine Romances: Eastern or Western?*, in M. S. Brownlee-D. H. Gondicas (a c. di), *Renaissance Encounters. Greek East and Latin West*, Leiden-Boston, Brill, 2013, 221-237.

Lendari 2007 = T. Lendari, *Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ῥοδάμνης. (Livistros and Rodamne). The Vatican Version. Critical Edition with Introduction, Commentary and Index-Glossary*, Athena, Morphotiko Hidryma Ethnikes Trapezes, 2007.

Papathomopoulos-Jeffreys 1996 = M. Papathomopoulos-E. M. Jeffreys, *Ὁ Πόλεμος τῆς Τρωάδος. Κριτικὴ ἔκδοσις μὲ εἰσαγωγή καὶ πίνακες*, Athena, Morphotiko Hidryma Ethnikes Trapezes, 1996.

Porfirio in Ambrosiana. Due note sulla *Lettera a Marcella*

Carla Castelli

1. *L'editio princeps* e i primi studi ottocenteschi

Nel 1816 Angelo Mai, neo Dottore dell'Ambrosiana, dedicò al marchese Gian Giacomo Trivulzio, mecenate e bibliofilo,¹ una pubblicazione che scatenò reazioni tanto complesse quanto imbarazzanti, in seguito alla quali egli si sentì in dovere di scrivere al nobile milanese:

A me dispiace moltissimo di avere indirizzato alla S.V. Ill.ma questo libro e sarò più cauto altra volta, ed ora sono in dovere di farle le scuse.²

In un primo tempo, infatti, Mai aveva ascritto a Filone di Alessandria il *De virtute eiusque partibus*, qualificandolo come inedito.³ Si trattava invece di un'opera ben nota di Giorgio Gemisto Pletone, già più volte pubblicata a partire dal 1552.⁴

Il volume dedicato al Trivulzio conteneva in coda *l'editio princeps* di uno scritto di Porfirio, la *Lettera a Marcella*, come il Mai preannunciò al suo maestro, il gesuita Juan Andrés, in una lettera del 5 ottobre 1816:

Poi aggiungo una morale e savia opera del filosofo Porfirio che ho trovato nell'Ambrosiana, scritto certissimo e conosciuto dagli antichi, ma poi smarrito. Questa opera porfiriana non è breve, sarà utile, e si dà greco-latina con note, e vi si aggiunge un frammento poetico dello stesso Porfirio, con traduzione in verso latino. La stampa di ogni cosa è sul finire.⁵

1. Sull'attività di Mai in Ambrosiana cf. Buzzi 2001, 28-52; Spaggiari 2010, 151-183. Restano utili Gervasoni 1936 e Gervasoni 1954a e 1954b. Per la vicenda biografica del Mai cf. Carannante 2006, 517-520). Su Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), cf. Maracchi Biagiarelli 1878, 731-732. La dedica latina al Trivulzio è pubblicata da Gervasoni 1954b, n° 98.

2. La lettera è dell'11 maggio [1817], Gervasoni 1954b, n° 121.

3. Mai 1816a. Il testo era presente tra le opere di Filone nel manoscritto D 27 sup (Martini Bassi, 1906, n° 222).

4. Tambrun-Krasker 1987, LXXXV-VI per le edizioni, tra cui quella di Mai. Sul contenuto del trattato, cf. Tambrun-Krasker 1997, XIX- XLII e 2005, 101-117.

5. Gervasoni 1954b, n° 99 (ove si menziona anche il trattato sulla virtù, ancora con l'errata attribuzione a Filone).

Lo scritto è databile alla fine del III - inizio del IV secolo d.C. In occasione di un viaggio, Porfirio, sessantenne, rivolge, facendo frequentissimo ricorso alla tradizione gnomologica antica, parole di consolazione e di indirizzo spirituale a Marcella, vedova con sette figli e sua sposa da pochi mesi, con cui condivideva l'ascetismo filosofico neoplatonico.⁶

Mai individuò l'opera nel manoscritto Ambr. Q 13 sup (= Q), mentre lavorava a un altro prezioso inedito, l'epitome delle *Antichità romane* di Dionisio d'Alicarnasso, che fu pubblicata sempre nel 1816 – anno dominato da una frenetica e controversa attività editoriale.⁷ La sua collazione è conservata nel codice Vat. lat. 9539, ff. 49-59.

L'attribuzione a Filone dello scritto sulla virtù passò inizialmente inavvertita,⁸ anzi il volume ebbe una positiva recensione su la «Biblioteca italiana»;⁹ l'opera fu anche volgarizzata.¹⁰

La segnalazione dell'errore giunse a Mai il 10 maggio 1817, come egli stesso racconta nella lettera al Trivulzio sopra citata, scritta il giorno successivo. Lo mise sull'avviso Francesco Reina – allievo, biografo ed editore di Parini – il quale gli lasciò copia dell'edizione di Canter (1575). Il Mai ritrattò l'attribuzione in un «Avviso» rivolto al «rispettabile pubblico letterato», pubblicato sui giornali;¹¹ fece inoltre ammenda, come si è detto, col Trivulzio, a cui preannunciò l'intenzione di «riformare il frontespizio e la prima pagina, ed altresì l'ordine del tomo, preponendo il Porfirio di cui non v'è che temere, e ciò farò subito».¹²

Si affrettò infatti a ripubblicare il testo sulla virtù sotto il nome di Giorgio Gemisto Pletone, facendolo precedere da un saggio sugli scritti inediti di Filone e di Eusebio documentati da manoscritti del collegio armeno di Venezia – una pubblicazione foriera, anch'essa, di forti polemiche.¹³ In questa seconda uscita – datata 1816 per quanto Mai si fosse accorto dell'incidente nella tarda primave-

6. Porph. *Ad Marc.* I.

7. Sul manoscritto cf. Martini-Bassi 1907, n° 667; Mai 1816b; Pasini 2007, 303-304. I libri finali delle *Antichità romane* di Dionisio d'Alicarnasso sono noti grazie a un'epitome contenuta nei ms. Q e A 80 sup (= A, su cui vedi *infra*). L'erudito pistoiese Ciampi, nella seduta del 21 sett. 1816 dell'Ateneo italiano di Firenze, sostenne, in polemica con il Mai, che l'epitome non era opera di Dionigi, bensì di un più tardo compilatore, posizione che Mai accolse anni dopo (Mai 1827, 465-526). Sulla polemica cf. Spaggiari 2010, 151-183, *passim*. Sull'epitome e la sua tradizione manoscritta, cf. Fromentin 1994, 111-115; Sautel 2000; Pittia 2002, 105-142; Caire-Pittia 2004.

8. Ricostruisce la vicenda Spaggiari 2010, 175 e n. 71.

9. V, 2 e 3, febbraio e marzo 1817, 245-255 e 414-427.

10. A cura di Luigi Rossi (Milano, Dova, 1817).

11. Gervasoni 1936, 39-40; cf. le lettere a Gian Giacomo Trivulzio dell'11 e 28 maggio (nn. 121 e 124) e a Giuseppe Acerbi, del 18 e 19 maggio 1817, nni 122 e 123, la prima delle quali contiene il testo dell'«Avviso letterario» pubblicato su sullo *Spettatore* e sulla *Gazzetta di Milano*, cf. Gervasoni 1954b, nt. 7 e 8.

12. Gervasoni 1954b, n° 121.

13. Ricostruisce la vicenda «armena» Fumagalli 2000, 195-198 e 203.

ra del 1817 – l'*Ad Marcellam* figura al primo posto nel volume, che di fatto consta di due pubblicazioni distinte e rilegate insieme.¹⁴

Forse perché soffocata dalle polemiche sugli altri testi e messa in ombra da altre e più eclatanti scoperte, la *Lettera a Marcella* ebbe debole risonanza nella pubblicistica italiana del tempo.

Nel 1816 Giacomo Leopardi aveva ordinato il volume che la conteneva all'editore Stella, e gli aveva promesso una recensione per lo «Spettatore», che non fu mai scritta.¹⁵ Il 15 dicembre 1816 la pubblicazione ospitò l'articolo *Della fama avuta da Orazio presso gli antichi*, in cui Porfirio compare fra gli autori di «operacce»: il giudizio negativo non pare legato alla *Lettera a Marcella* che, a giudicare dagli scambi epistolari con l'editore, non era ancora giunta a Leopardi, quanto piuttosto al fatto che Leopardi aveva approntato la traduzione latina della *Vita Plotini* (1814), a cui certo si deve il suo interesse per il nuovo testo scoperto dal Mai.¹⁶ Nel 1818, proprio all'inizio della lettera a Giordani sul Frontone del Mai, Leopardi espresse un giudizio riduttivo sull'opera, sia pure cursoriamente e in modo non esplicito.¹⁷ Progettò tuttavia di dedicarvi attenzione: il 19 marzo 1819, infatti, comunicò al Giordani l'intenzione di scrivere una lettera-dissertazione, oltre che sull'Eusebio,¹⁸ anche «sul resto delle scoperte del Mai».¹⁹ Non diede però seguito alla seconda parte dell'iniziativa, che restò allo stato di abbozzo. Gli appunti dedicati all'epistola porfiriana sono assai scarni.²⁰

Tra gli scritti di Pietro Giordani si conserva un frammento di recensione, dal titolo *Della intenzione di Porfirio nel Libro a Marcella*, datato 1816.²¹ Quale fosse l'intenzione attribuita a Porfirio non è dato sapere, poiché le poche pagine si limitano a cenni introduttivi corredati da rare note esplicative.²² Di essa Giorda-

14. Il testo di Porfirio è pubblicato con frontespizio e titolo proprio, con propria introduzione, prima del saggio sugli inediti di Filone ed Eusebio, sotto un titolo collettivo (Mai 1816c). Si veda l'elenco delle opere editte di Mai in Gervasoni 1954b, 358. Cf. Royse 1991, 136-138.

15. Le richieste sono del 15 novembre e del 27 dicembre, la promessa di recensione si colloca tra le due, il 6 dicembre 1816. (epp. 22, 26 e 32 Brioschi-Landi I), cf. Timpanaro 1997³, 44 n. 96; Pacella – Timpanaro 1969, 107.

16. Sull'interesse di Leopardi per Porfirio, nato con la traduzione latina della *Vita Plotini* (1814), mi permetto di rinviare a Castelli 2015, con bibliografia precedente.

17. «e non è chi per una Lettera di quello (sc. Frontone) non desse volentieri un trattato di Porfirio». L'identificazione del «trattato» con la *Lettera a Marcella* è di Pacella – Timpanaro 1969, 49 nt. 11.

18. Sull'importanza della prima, cf. Timpanaro 1997³, 78-89.

19. N° 200 in Brioschi-Landi 1998.

20. Gli appunti per la lettera mai pubblicata sono editi da Pacella – Timpanaro 1969, 107-129; cf. Timpanaro 1997³, 43. Vi si legge una difesa, «senza dubbio giusta», della lezione tràdita, cf. Timpanaro 1997³, 46 nt. 108. La *Lettera a Marcella* venne citata ancora anni dopo nelle note al *Convivio* platonico (luglio 1823), cf. Pacella – Timpanaro 1969, 538.

21. Giordani-Gussalli 1856, 134-136. Ricostituisce la vicenda Gervasoni 1933, 35.

22. L'abbozzo di Giordani prende le mosse da un frammento del *De philosophia in oraculis* di Porfirio, tratto da Ambr. N 234 sup (Martini-Bassi 1906, n° 564), f. 10r, che Mai pubblicò, corre-

ni scrive di aver parlato con il Mai stesso: nel 1830, Antonio Gussalli, l'editore degli scritti di Giordani, ne chiese notizia al Cardinale, il quale però disse di non conservarne memoria.²³

Nella già citata recensione uscita sulla «Biblioteca italiana» del 1817, dedicata prevalentemente al resto del composito volume nella sua prima apparizione, all'*Ad Marcellam* è dedicato un breve spazio a carattere documentario e informativo.²⁴

L'eco della pubblicazione in Italia fu dunque modesto anche quando, nel 1831, il Mai stesso la ripropose, sempre corredata di traduzione latina e note.²⁵

Il testo ebbe qualche risonanza in più all'estero. Il grecista svizzero Johan Conrad Orelli lo ripubblicò già nel 1819, emendandolo, ma lasciandolo corredata dall'introduzione di Mai, che fu per l'occasione modificata.²⁶

Il filosofo e grecista inglese Thomas Taylor, esperto di neoplatonismo, diede avvio nel 1820 all'analisi delle fonti del ricco materiale sentenzioso contenuto nell'opera,²⁷ seguito, cinquant'anni dopo, dall'orientalista Johann Gildemeister.²⁸ Tra i due studi si collocano le edizioni teubneriane di August Nauck,²⁹ che riposano sul testo costituito da Mai, migliorato e corretto. Solo nel 1872 Richard Volkmann promosse una nuova collazione del manoscritto, fatta da Gottfried Kinkel, che pubblicò in una sua nota.³⁰

Il testo sarà rivisto criticamente e nuovamente edito solo nel Novecento, prima a cura di W. Pötscher³¹ e poi di E. Des Places.³² Dopo la metà del secolo

dato di traduzione latina, in coda alla *Lettera a Marcella* e che ora si legge in Smith 1993, fr. 325, 4 ss. Giordani pose l'accento sulla novità proposta dai ventidue esametri, che – secondo il manoscritto ambrosiano – sarebbero tratti dal libro X dell'opera, altrimenti non documentato. Sfuggì sia a Mai che a Giordani il fatto che il testo (corredato dalla stessa informazione e tratto da fonte non citata) era già stato edito dall'erudito cinquecentesco Agostino Steuco – antico predecessore del Mai come prefetto della Biblioteca Vaticana – in un'opera assai fortunata e più volte ripubblicata, *De perenni philosophia* (Stechus 1540, III 14, 189-192). Sulla discussa articolazione in libri del *De philosophia in oraculis*, cf. Beatrice 1992, 351-352.

23. Ibid. 135, n. 1. La *Lettera a Marcella* è evocata dal Giordani anche ne *Sul Dionigi trovato dall'abate Mai. Lettera al chiarissimo abate Giambattista Canova* (1817), in un elenco di opere scoperte dal Mai che «recaron seco parole e frasi non prima udite» (in Giordani-Gussalli 1856, 200).

24. V, 2 e 3, febbraio e marzo 1817, 420-427.

25. Mai 1831, 356-401.

26. Orelli 1819.

27. Taylor 1820, 266- 270. Il filone delle fonti e dei paralleli delle sentenze di Porfirio resta il più studiato fino a Sodano 2006, cf. anche la sintesi di Des Places 1982, 94-100. Sul finire dell'Ottocento si accese anche il dibattito sulla religione di Marcella – una cristiana secondo l'ipotesi di Kleffner 1896, 27-28, confutata da Wendland 1898, 1130.

28. Gildemeister 1870, 81-98; cf. anche Elter 1892, V-VI.

29. Nauck 1860; Nauck 1866. Cf. anche Nauck 1854, 368, sempre sul materiale sentenzioso.

30. Volkmann 1873, 7-8.

31. Pötscher 1969, cf. Pötscher 1966.

32. Des Places 1982. Entrambe le edizioni novecentesche sono state condotte su riproduzioni e non sull'originale: l'ultima collazione diretta risale dunque a Kinkel.

scorso, dunque, l'opera pubblicata per la prima volta dal Mai divenne «certamente la più letta fra tutte quelle pervenuteci del nostro filosofo».³³

2. Cinque *excerpta* dalla *Lettera a Marcella* nell'Ambr. A 80 sup

La costituzione del testo dell'*Ad Marcellam* riposa, come s'è detto, soltanto su Q,³⁴ un voluminoso codice miscelaneo redatto nel Nord Italia verso la metà del Quattrocento, ad opera di molti scribi diversi, riconducibile all'ambiente di Bessarione: il testo di Porfirio, ai ff. 215-222^v, è stato attribuito alla mano di Georgios Dyshypatos Galesiotes.³⁵

Il testo dell'*Ad Marcellam* risulta documentato – è acquisizione recente³⁶ – anche da cinque *excerpta*³⁷ copiati sul f. 353^r del codice ambrosiano A 80 sup (= A).³⁸ La mano è stata attribuita da Dieter Harlfinger al copista *Anonymus 10*, attivo nella seconda metà del Quattrocento.³⁹ La filigrana del foglio porfiriano

33. Così G. Reale in Sodano 2006, VIII. Segnalo anche la traduzione annotata di Faggin 1956.

34. Martini-Bassi 1906, n° 667; cf. Pasini 2007, 192.

35. L'attribuzione della mano (e delle altre documentate nel manoscritto), nonché la collocazione degli scribi di Q nell'ambiente bessarioneo, si devono a Mazzucchi 2014, part. 292 e 294. Sull'ambiente in cui Q fu prodotto, cf. anche Pittia 2002, 117 ss; Caire-Pittia 2004. Sul Galesiota, «una delle figure più importanti del panorama scrittorio tardobizantino» (Bianconi 2011, 207), cf. RGK I 59, II 77, III 97. Sulla sua scrittura, cf. Pérez Martín 1995, 42-59. Per la filigrana, Mazzucchi rimanda a Briquet 3612 (Palermo 1457, Udine 1459).

36. L'individuazione degli estratti, inseriti nella banca dati *Pinakes* (<http://pinakes.irht.cnrs.fr/>), si deve a J.-H. Sautel (CNRS-IRHT, Section grecque), che ringrazio per il cortese scambio di informazioni.

37. Si tratta di *Ad Marc.* 6, 12.9-10; 7, 12.27-14.3; 8, 14.12-13; 9, 14.25-16.2; 11, 18.3 - 12, 18.15 Pötscher 1969 = 6, 108.12-13; 7, 109.8-13; 8, 109.23-25; 9, 110.15-19; 11, 112.5-12, 112.20 Des Places 1982.

38. Martini-Bassi 1906, n° 17.

39. Harlfinger 1971, 418. Oltre al manoscritto ambrosiano, Harlfinger attribuisce all'anonimo la seconda parte del Vat. gr. 1305, su cui cf. Zorzi 2008, 67; inoltre, il Par. Gr. 1603 (Omont II, 102-103). Il ms. Esc. Σ.II.7, incluso da Harlfinger tra le copie dell'Anonimo 10, rivelerebbe invece affinità con la mano di Demetrio Mosco secondo Bravo García 1987, 111-112, cf. Speranzi 2008, 211 nt. 41. Eleuteri 1993, 83 (a documentazione del ms. Parm. 2495 = De Rossi 6) ritiene che il copista sia «probabilmente appartenuto all'ambiente di Isidoro di Kiev», vista la compresenza delle due mani nel ms. Vat. gr. 1002, su cui cf. Manfredini 1997, 621; Canart 2008, 50 (ma cf. Chiron 2000, 39). Vendruscolo 1996, 7 e n. 30, attribuisce all'Anonimo anche il Par. gr. 2077 e riporta l'attribuzione di Par. gr. 2080 (dovuta a G. Behr, cf. *ibid.*). La sintetica indicazione di Harlfinger rimanda per A ad un'unica mano; Caire-Pittia 2004, 381 n. 22 non ricordano l'identificazione dello studioso tedesco, ma ritengono ugualmente che la mano sia unica; diversa l'opinione di Sautel 2000, 74, che attribuisce ad un unico copista i testi di Arriano e di Dionisio e ipotizza l'intervento di mani diverse per i testi collocati tra le due opere storiche, senza tuttavia prendere in esame la sezione successiva all'epitome alicarnassea.

rimanda ai tardi anni Settanta del secolo.⁴⁰ Gli anni 1478, 1480, 1481 sono menzionati nell'annotazione contabile che chiude il manoscritto.⁴¹

L'esistenza degli *excerpta*, non segnalata dai cataloghi ambrosiani, sfuggì anzitutto al Mai, che pure compulsò entrambi i manoscritti per l'edizione dell'epitome di Dionisio d'Alicarnasso di cui A e Q sono testimoni.⁴²

Gli estratti porfiriani si collocano dopo l'epitome alicarnassea, al centro della sezione conclusiva di A, tutta composta da *excerpta*.⁴³ I brani desunti dall'*Ad Marvellam* sono privi di titolo: il loro inizio è segnalato da una semplice croce collocata a sinistra, in corrispondenza del primo rigo del foglio.

Il copista ha selezionato e composto in modo non casuale i cinque brani per farne un teso unico, sia pure a prezzo di qualche inadeguatezza sintattica e di nessi causali non sempre espliciti. Il testo che ne esce si apre e si chiude nel segno del *πóνοϛ*. Indispensabile per scalare le montagne, esso lo è anche per chi aspira alla virtù: si tratta di uno strumento per ascendere alla sfera divina, sul modello dei semidei antichi Eracle, i Dioscuri, Asclepio, come dimostrano validamente le loro azioni. Il divino non ha contatti con la malvagità e basta a se stesso, mentre l'uomo saggio ha bisogno della sfera divina e diviene bello e buono pensando il Bene ed il Bello, che derivano dalla divinità. L'unione di fatica e virtù porta dunque, al termine delle fatiche stesse, ad auspicabili frutti.

Gli estratti non apportano novità alla costituzione del testo di Porfirio. Appare degno di considerazione un errore proprio di Q:

12, 18.13 = 12.112.17 εὐεκταίων⁴⁴ Q : εὐκταίων A : εὐκτέον edd con. Schaefer

40. La filigrana che il f. 353^r condivide con il contropiatto è assai simile a Piccard Online (www.wasserzeichen-online.de) IT1365-PO-70900 (Brescia 1478); si veda anche Piccard 1966, III, XVI nr. 129 (1478-1479, Gft. Wuerttenberg, Koenisberg). Più remote dall'esempio e più tarde (1484-1488) si rivelano Briquet 1907 (15370, 15371, 15372, 15373). La filigrana della sezione dionisiana – segnalata con qualche equivoco da Fromentin 1994, 112 e Sautel 2000, 75 nt 12 – rimanda agli anni 1426-1442 (Briquet 1907, nn. 14778, 14785). Segnalo che, al tipo indicato, visibile sul f. 284, se ne affianca uno identico a quello del foglio porfiriano, riscontrabile con regolarità a partire dal f. 294.

41. F. 359^r. Il testo della nota è riportato in Martini-Bassi 1906, 18; cf., con diverse posizioni sulla validità della data per l'intero manoscritto (argomento qui non in discussione), Donnet 1982, 26 e 93; Sautel 2000, 75 n. 13; Pittia 2002, 108-109 n. 77; Caire-Pittia 2004, 380.

42. Sull'epitome, cf. in particolare Fromentin 1994; Sautel 2000; Pittia 2002; Caire-Pittia 2004.

43. Nei ff. 351-352^v si leggono brani tratti da Basilio di Cesarea, *Quod Deus Non Est Auctor Malorum*, PG 31, 329 C9, r. 43 - 333 D2, r. 50 (*cum lacuna*, cf. <http://pinakes.irht.cnrs.fr/>). Ai ff. 353^v -355^v, dopo il testo di Porfirio, si leggono quattro estratti dal *Fedone* platonico (84e4-86e9, 65c2-67d8, 93e5, 79e4-91e4), anch'essi segnalati solo in *Pinakes*. Sia pur limitati, essi vanno dunque aggiunti al ristretto numero di testi che A non condivide con Q (cf. *infra* nel testo).

44. L'ispezione diretta del manoscritto conferma la lettura di Pötscher rispetto a quella di Des Places (εὐκταίων).

La limitata estensione dei passi e l'assenza di errori comuni rende impossibile avvalersi del dato per interpretare i rapporti testuali fra i due testimoni: l'errore di Q avrebbe potuto originarsi non da A (o viceversa) ma direttamente dal loro comune modello.⁴⁵

L'interesse degli estratti risiede piuttosto nel fatto che essi si aggiungono all'elenco dei testi comuni ai due Ambrosiani: circa il 70% dei titoli contenuti in A trova corrispondenza nel più ampio Q.⁴⁶

In particolare, si rivela anche nel caso dell'*Ad Marcellam* la tendenza di A a fornire versioni abbreviate di testi contenuti in Q: un analogo comportamento si riscontra per il trattato sulla costruzione della frase di Michele Sincello,⁴⁷ per componimenti logici di Giovanni Italo,⁴⁸ per alcuni *excerpta* da Galeno e da Dioscoride, per un compendio di argomento logico e retorico dovuto a Giovanni Damasceno.

La presenza dello scritto di Porfirio rivela infine coerenza tematica con l'ambiente di produzione dei due Ambrosiani. In essi si conservano infatti, integri, due testi di ispirazione pitagorica⁴⁹ che documentano l'interesse dell'ambiente di Giorgio Gemisto Pletone⁵⁰ per la conservazione della tradizione filosofico-sapienziale antica. Tale tradizione è documentata, come si è detto, anche dalla densa sentenziosità della *Lettera a Marcella*. Solo nel caso di Q essa è stata ritenuta meritevole di una copia integrale se, come è stato ipotizzato,⁵¹ i due manoscritti hanno attinto indipendentemente allo stesso insieme di testi, in ipotesi appartenuti alla biblioteca di Pletone, con l'intento di conservarne i più significativi.

45. Ecco altre discordanze fra i testimoni: [6,12.9 Pötscher = 6.108.12-13 Des Places] τὰ ὑψηλότερα τῶν ὁρῶν Q : τῶν ὁρῶν τὰ ὑψηλότερα A. [6,12.10 = 6.108.13] πόνων ἄνευ Q : ἄνευ πόνων A. [8,14.13 = 8.109.24] φέρειν πέφυκε Q : πέφυκε φέρειν A. [11, 18.6 = 11, 112.9] ἐνδιαίτημα Q διαίτημα A.

46. Un quadro comparativo del contenuto dei due testimoni si può leggere in Caire-Pittia 2004, 415-417, ma senza la registrazione degli estratti porfiriani e degli estratti platonici di cui *supra*, n. 41. Specifici di A, oltre a questi ultimi, sono i libri 1-8 dell'*Anabasi* di Arriano; lo scritto ai giovani di Basilio di Cesarea, preceduto da versi politici; gli estratti basiliani di cui alla n. 41.

47. Donnet 1982.

48. Su Giovanni Italo in A e Q è in preparazione uno studio a mia cura.

49. Lysis pitagorico, *Epistula ad Hipparchum* e Timeo di Locri, *De anima mundi et natura*, cf. Thesleff 1965, rispettivamente 111-114 e 205-225 (a c. di W. Marg). Le relazioni stemmatiche richiederebbero ulteriori approfondimenti, poiché gli editori non dimostrano di conoscere i testimoni ambrosiani. Lo stesso dicasi per il libello di Giovanni Pediasimo dedicato alle dodici fatiche di Ercole presente in entrambi i manoscritti, cf. Wagner 1894, 249-259.

50. Da rilevare che A e Q ne conservano per intero l'*Expositio in oracula magica Chaldaeorum* cf. Tambrun-Krasker 1995, XLI-XLII, che postula la dipendenza di A da Q.

51. Cf. Pittia 2002, 117 ss; Caire-Pittia 2004; Mazzucchi 2014. Può essere significativo che Vendruscolo 1996, 20-21, collochi «nella scia della tradizione di Mistrà» l'attività del copista Anonimo 10 nel manoscritto Par. Gr. 2077.

Riferimenti bibliografici

Beatrice 1992 = P.F. Beatrice, *Towards a new edition of Porphyry's fragments against the Christians* in M.-O. Goulet-Cazé-G. Madec-D. O'Brien (edd.) *Sophies maiétores: "Chercheurs de sagesse". Hommage à Jean Pépin*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1992, 347-355.

Bianconi 2011 = D. Bianconi, «La minuscola greca dal 1204 al 1453 (e oltre). 4.3.2 Tra formalità e informalità» in *T*, Roma, Carocci, 2011, 205-210.

Bravo García 1987 = A. Bravo García, *Varia palaeographica Graeca III*, in P. Bádenas de la Peña, A. Martínez Díez, E. Martínez-Fresneda, E. Rodríguez Monescillo (edd.), *Athlon. Saturae grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, II, Madrid, Gredos, 1987, 103-114.

Brioschi-Landi 1998 = G. Leopardi, *Epistolario*, a c. di F. Brioschi-P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Briquet 1907 = C.M. Briquet, *Les Filigranes*, IV, Genève, Julien, 1907.

Buzzi 2001 = F. Buzzi, *Il collegio dei dottori e gli studi all'Ambrosiana da Angelo Mai a Luigi Biraghi* in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, IntesaBci, 2001, 28-52.

Caire-Pittia 2004 = E. Caire-S. Pittia, *La deuxième décade des 'Antiquités romaines' de Denys d'Halicarnasse dans les Ambr. Q 13 sup. et A 80 sup.*, in C.M. Mazzucchi-C. Pasini (a c. di), *Nuove ricerche sui manoscritti greci dell'Ambrosiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, 375-421, alle pp. 400-401.

Canart 2008 = P. Canart, *Additions et corrections au Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, 3, in M. Martin-B. Martin-Hisard-A. Paravicini Bagliani (éds.), *Vaticana et medievalia, études en l'honneur de Louis Duval-Arnould*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2008, 41-64.

Carannante 2006 = A. Carannante, *Mai, Angelo* in *DBI* 67 (2006), 517-520.

Castelli 2015 = C. Castelli, *Plotino nella Vita di Porfirio. Note a una traduzione di Giacomo Leopardi*, «Giornale storico della letteratura italiana» 192 (2015), 640, 571-581.

Chiron 2000 = P. Chiron, *La tradition manuscrite de la Rhétorique à Alexandre. Prolegomènes à une nouvelle édition critique*, «Revue d'histoire des textes» 30 (2000), 17-65.

Donnet 1982 = D. Donnet, *Le traité de la construction de la phrase de Michel le Syncelle de Jérusalem*, Brussels, Institut historique Belge de Rome, 1982.

Eleuteri 1993 = P. Eleuteri, *I manoscritti greci della Biblioteca Palatina di Parma*, Milano, Il Polifilo, 1993.

Elter 1892 = A. Elter, *Gnomica I. Sexti Pythagorici, Clitarchi, Evagrii Pontici Sententiae, Lipsiae*, in aedibus Teubneri, 1892.

Faggin 1954 = Porfirio, *Lettera ad Anebo. Lettera a Marcella*, testo greco con introduzione e traduzione a c. di G. Faggin, Firenze, Sansoni, 1954.

Fromentin 1994 = V. Fromentin, *Les manuscrits récents du livre I et l'Épitomè des Antiquités romaines de Denys d'Halicarnasse*, «Revue d'histoire des textes» 24 (1994), 93-115.

Fromentin 1998 = Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines, Livre I, Introduction générale et Livre I*, texte établi et trad. par V. Fromentin, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

Fumagalli 2000 = P. F. Fumagalli, *L'orientalistica all'Ambrosiana nel Settecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, Cariplo, 2000, 167-203.

Gervasoni 1933 = G. Gervasoni, *Angelo Mai e i suoi rapporti con Vincenzo Monti, Pietro Giordani e Giacomo Leopardi*, «Bergomum» 7 (1933), 29-52.

Gervasoni 1936 = *L'ambiente letterario milanese nel secondo decennio dell'Ottocento. Angelo Mai alla Biblioteca Ambrosiana*, a c. di G. Gervasoni, Firenze, Olschki, 1936.

Gervasoni 1954a = G. Gervasoni, *Angelo Mai*, Bergamo, Orobiche, 1954.

Gervasoni 1954b = G. Gervasoni, *Epistolario*, I, Firenze, Le Monnier, 1954.

Gildemeister 1870 = J. Gildemeister, *Pythagorasprüche in syrische Überlieferung*, «Hermes» 4 (1870), 81-98.

Giordani-Gussalli 1856 = *Opere di Pietro Giordani. Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, pubblicati da A. Gussalli, X, Milano, Borroni e Scotti, 1856.

Harlfinger 1971 = Dieter Harlfinger, *Die Textgeschichte der pseudo-aristotelischen Schrift 'Peri atomon grammon': Ein kodikologisch-kulturgeschichtlicher Beitrag zur Klärung der Überlieferungsverhältnisse im Corpus Aristotelicum*, Amsterdam, Hakkert, 1971.

Kleffner 1898 = A. J. Kleffner, *Porphyrios der Neuplatoniker und Christenfeind*, Paderborn, Bonifacius, 1896.

Leopardi 1816 = G. Leopardi, *Della fama avuta da Orazio presso gli antichi. Discorso*, «Lo Spettatore italiano e straniero» 66 (15 dicembre 1816), 133-134.

Mai 1816a = Philonis Iudaei *De virtute eiusque partibus*. Invenit et interpretatus est Angelus Maius [...], Mediolani, Regiis typis, 1816.

Mai 1816b = Dionysii Halicarnassei *Romanarum antiquitatum pars hactenus desiderata* nunc denique ope codicum Ambrosianorum ab Angelo Maio quantum licuit restituta, Mediolani, Regiis typis, 1816.

Mai 1816c = *Porphyrii philosophi Opus ineditum ad Marcellam. Item Notitia et specimen ineditorum operum Philonis Iudaei et Eusebii Pamphili*, Mediolani, Regiis typis, 1816.

Mai 1827 = A. Mai *Scriptorum veterum Nova collectio* II, Romae, Typis Vaticanis, 1827.

Mai 1831 = *Classicorum auctorum e vaticanis codicibus editorum* complectens scripta aliquot Oribassii, Procopii, Isaei, Themistii, Porphyrii, Philonis, Aristidis, et alia quaedam, curante Angelo Maio Vaticanae Bibliothecae praefecto, Volume 4, Romae, Typis Vaticanis, 1831.

Manfredini 1997 = M. Manfredini, *Inventario dei codici scritti da Isidoro di Kiev*, «SCO» 44 (1997), 611-24.

Maracchi Biagiarelli 1978 = B. Maracchi Biagiarelli, *Trivulzio, Gian Giacomo* in *Enciclopedia Dantesca* 5 (1978), 731-732.

Martini-Bassi 1906 = Ae. Martini-D. Bassi, *Catalogus codicum Graecorum Bibliothecae Ambrosianae*, Mediolani, Hoepli, 1906.

Mazzucchi 2014 = C.M. Mazzucchi, *Un inedito opuscolo greco autografo di Ciriaco d'Ancona sulle antiche magistrature romane*, «Italia medioevale e umanistica» 55 (2014), 291-302.

Nauck 1854 = A. Nauck, *De florilegio quodam Leidensi*, «Philologus» 9 (1854), 367-370.

Nauck 1860 = Porphyrii *Opuscula tria* rec. A. Nauck, Lipsiae in aed. Teubneri, 1860.

Nauck 1866 = Porphyrii *Opuscula selecta* iterum rec. A. Nauck, Lipsiae in aed. Teubneri, 1866.

Pacella-Timpanaro 1969 = G. Leopardi, *Scritti filologici (1817-1832)*, a c. di G. Pacella-S. Timpanaro, Firenze, Le Monnier, 1969.

Pasini 1997 = C. Pasini, *Codici e frammenti greci dell'Ambrosiana. Integrazioni al Catalogo di Emidio Martini e Domenico Bassi*, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di filologia greca e latina, Sezione bizantino-neoellenica, Roma 1997.

Pasini 2007 = C. Pasini, *Bibliografia dei manoscritti greci dell'Ambrosiana (1857-2006)*, Milano, Vita&Pensiero, 2007.

Pérez Martín 1995 = I. Pérez Martín, *El Vaticanus gr. 112 y la evolución de la grafía de Jorge Galesiotes*, «Scriptorium» 49 (1995), pp. 42-59.

Piccard 1966 = G. Piccard, *Ochsenkopf-Wasserzeichen*, Kohlhammer, Stuttgart, 1966.

Pittia 2002 = *Fragments d'historiens grecs. Autour de Denys d'Halicarnasse*, dir. S. Pittia, Roma, Collection de l'École Française de Rome, 2002.

RGK = *Repertorium der Griechischen Kopisten 800-1600*, edd. E. Gamillscheg – D. Harlfinger, Wien 1981-

Royse 1991 = J. R. Royse, *The Spurious Texts of Philo of Alexandria: A Study of Textual Transmission and Corruption With Indexes to the Major Collections of Greek Fragments*, Amsterdam, Brill, 1991.

Sautel 2000 = J.H. Sautel, *Sur un épitomé des Antiquités romaines de Denys d'Halicarnasse: les Ambrosiani A 80 sup. et Q 13 sup. Complément à l'édition du livre III*, «Revue d'histoire des textes» 30 (2000), 71-91.

Smith 1993 = Porphyrii philosophi *Fragmenta* edidit A. Smith, *Fragmenta Arabica* David Wasserstein interpretante, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1993.

Sodano 2006 = Porfirio, *Vangelo di un pagano*. Lettera a Marcella, Contro Boeto sull'anima, Sul "conosci te stesso", a c. di A. R. Sodano, introduzione di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006.

Spaggiari 2010 = W. Spaggiari, «*Le dovizze antiquarie*»: appunti sul decennio milanese di Angelo Mai, «Studi ambrosiani di Italianistica» 1 (2010), 151-183.

Speranzi 2008 = D. Speranzi, *Il Filopono ritrovato. Un codice mediceo riscoperto a San Lorenzo dell'Escorial*, «IMU» 49 (2008), 199-231.

Steuco 1540 = Augustini Steuchi *De perenni philosophia* libri X, Basileae, per Nicolaum Bryling, 1540.

Tambrun-Krasker 1987 = B. Tambrun-Krasker, *Georges Gémiste Pléthon. Traité des vertus*, Corpus philosophorum Medii Aevi. Philosophi Byzantini 3. Athens-Leiden: Academy of Athens-Brill, 1987.

Tambrun-Krasker 2005 = B. Tambrun-Krasker, *Georges Gémiste Pléthon: les vertus entre théologie et politique* in W. Blum-W. Seitter, *Georgios Gemistos Plethon (1355-1452) Reformpolitiker, Philosoph, Verehrer der alten Götter*, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2005, 101-117.

Thesleff 1965 = H. Thesleff, *The Pythagorean texts of the Hellenistic period*, Abo, Abo Akademi, 1965.

Timpanaro 1997³ = S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi* (1955), Roma-Bari, Laterza, 1997³.

Orelli 1819 = *Opuscula Graecorum veterum sententiosa et moralia*, ed. Io. Ca. Orelli, Lipsiae, in libraria Weidmannia, 1819.

Pötscher 1966 = W. Pötscher, *Textkritische Bemerkungen zu Porphyrios Πρὸς Μαρκέλλαν*, cap. 11, «WS» 79 (1966), 237-240.

Pötscher 1969 = Porphyrios Πρὸς Μαρκέλλαν, hrsg. von W. Pötscher, Leiden, Brill, 1969.

Taylor 1820 = T. Taylor, *Important Discovery of the Original of many of the Sentences of Sextus Pythagoricus, which have been hitherto supposed to be alone extant in the fraudulent version of the Presbyter Ruffinus*, «CJ» 21 (1820), 266- 270.

Vendruscolo 1996 = F. Vendruscolo, *La Consolatio ad Apollonium fra Mistrà (?) e Padova. Apografi quattrocenteschi del Bruxellensis 18967(b)*, «Bollettino dei classici» 17 (1996), 3-35.

Volkman 1873 = R. Volkman, *Observationes Miscellae*, II, «Städtisches Evangelisches Gymnasium zu Jauer» 8 (1873), 1-21.

Wagner 1894 = R. Wagner, *Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus. Mythographi Graeci*, I, Leipzig, Teubner, 1894, 249-259.

Wendland 1898 = P. Wendland, recensione a Kleffner 1896, «Berliner Philologische Wochenschrift» 37 (1898), 1128-1131.

Zorzi 2008 = N. Zorzi, *Un feltrino nel circolo di Ermolao Barbaro: il notaio Tommaso Zanetelli, alias Didymus Zenoteles, copista di codici greci (c.1450-1514)*, in P. Pellegrini (a c. di), *Bellunesi e Feltrini tra umanesimo e rinascimento. Filologia, erudizione e biblioteche*, Padova, Antenore, 2008, 43-106.

Il clitico *a* nella storia del milanese*

Massimo Vai

1. I clitici soggetto nei dialetti italiani settentrionali

I sistemi dei clitici soggetto (*cls*) dei dialetti italiani settentrionali presentano differenze strutturali che possono essere analizzate come risultato di differenti combinazioni parametriche. In particolare, Poletto¹ individua quattro diversi tipi morfologici di *cls*, ciascuno dei quali volto a esprimere tratti differenti, quali struttura informativa della frase, deissi, numero e genere. Inoltre, come già osservato in Benincà 1983 e in Poletto 1993, la serie più esterna, che in molte varietà dialettali corrisponde ad uno stesso morfema /a/ per tutte le persone, e che può cooccorrere con altri *cls* più vicini al verbo flessso (ad es. padovano: *a te parli sempre ti, a no te parli mai*), propriamente non può essere considerata alla stregua di un *cls* in senso stretto, ma costituirebbe la marca pragmatica di “frase tutta nuova”, dal momento che in padovano non può cooccorrere con un costituente in TopP (cioè tematizzato a sinistra).²

La storia del milanese, come può essere ricostruita a partire dai testi pervenutici, consente di registrare apparizioni molto antiche di forme pronominali, che presentano un tipo *el*, che possiamo ragionevolmente ritenere più antico, e un tipo *al*. In questi casi anche il confronto con varietà romanze moderne ci induce a pensare a una trafila ILLE >*el*>*al*, in cui l'ultimo passaggio viene tradizionalmente pensato come causato da ragioni fonologiche (centralizzazione e abbassamento del nucleo sillabico). Tuttavia già nei testi del Tre-Quattrocento lombardo compaiono usi che sembrano riflettere un valore pragmaticamente differenziato di *el* e *al*, e inoltre, ciò che più conta, mostrano che le forme *al*, *ala*, ecc. sono analizzabili in *a + l*, ecc., secondo ciò che già aveva intuito Salvioni nelle *Giunte italiane alla Romanische Formenlehre*:

Il lomb. *ala* va interpretato come *a + la*; *a la dīs* non è diverso da *a te dīsēt*, il qual secondo esempio anche prova che *a* s'accompagna bensì a *te*, ma non lo

*Ringrazio Paola Benincà per gli utili commenti.

1. Poletto 2000, 12 e ss.

2. Tuttavia Benincà osserva che il clitico *a* può cooccorrere con costituenti tematizzati o focalizzati a destra, ad es.: *A 'l ẏe bravo, Giorgio; A ghe lo go dito A GIORGIO (NO a Carlo!)*: il clitico *a* presumibilmente marca un *topic* nullo, collocato alla sua sinistra, che prosegue il *topic* del discorso precedente o comunque recuperabile dal contesto.

rimpiazza (v. nell'interrogaz. *a vet vai?*, e, nel bellinz., *a ta vègnat vieni?*). Per la dichiarazione di questo *a* gioverà forse anche l'aver presente de' modi toscani come montal. *se tene e' senti [...]* *lei e' l'avea [...]* *la Caterina e' nun lo voleva [...]*.³

Dunque secondo l'ipotesi di Salvioni *ala* è un *cluster* di clitici, non diversamente da *a te*.

2. Prime occorrenze di *al*, *ai* in milanese

Riporto i seguenti casi, pur non essendo possibile stabilire, come sarà invece evidente per le fasi successive, se già a questa altezza cronologica *al/ai* mostrassero di essere analizzabili dai parlanti come *a + l/la*. Nell'edizione del bonvesiniano *Sant'Alessio* basata sul Trivulziano 93, Wilhelm⁴ osserva che l'edizione Contini 1941 contiene un inventario delle forme pronominali soggetto molto ridotto rispetto alla molteplicità delle forme documentata nel manoscritto milanese: infatti per le terze persone il Trivulziano presenta le occorrenze *al*, *ay*, *ai*, che possono facilmente essere interpretate come forme fonologicamente indebolite del pronome personale soggetto di IIIsg./pl. *el/ei* (con PW si intende l'edizione Wilhelm del *Sant'Alessio*):

- 1) PW 198: Eufimian so padre **al** ave incontrado
- 2) PW 94: che quele terre onde **ay** van facen pregonamento
- 3) PW 102: chi van cercando Alexio, per el quale **ai** fin mandati

Per questi casi, un interessante parallelo è rappresentato dai dati del sursilvano, in cui *al* rappresenta la forma indebolita di *el* (in romancio *a* rappresenta la vocale atona più comune). Widmer⁵ osserva che questa forma, frequentissima nei dialetti, non compare tuttavia nei testi più antichi. Infatti in romancio i pronomi atoni sono tipici delle varietà parlate, tuttavia alcuni di essi sono penetrati anche nella lingua scritta.

La situazione in diamesia sembra dunque confrontabile con i *Vulgaria* bonvesiniani nelle redazioni del Tre-Quattrocento nei confronti del sistema ricostruito da Contini 1941, nella cui edizione non sono state accolte forme probabilmente già presenti nel parlato.

3. Loporcaro *et alii* 2008, II, 24.

4. Wilhelm 2006, 19 ss.

5. Widmer 1959, 65-68.

3. Comparsa del clitico *a* nella *Margarita lombarda*

La *Margarita lombarda*, testo poetico di area settentrionale della fine del XIV sec., viene qui preso in considerazione come uno dei pochi testimoni del lombardo occidentale del Trecento (per una collocazione sicuramente più milanese, si veda più avanti il caso della *Passione trivulziana*).

È merito di Wilhelm-De Monte-Wittum⁶ aver posto adeguata attenzione in particolare alla struttura di un verso della *Margarita lombarda*:

- 4) 117 po' ch' a' no l' è de so piazzimento

In Vai 1996⁷ osservavo che la presenza della negazione preverbale nel *Prissian* (a. 1606) consente di isolare il clitico *a* all'interno dei clitici di 3sg e 3pl a causa delle occorrenze: *al, ai* rispetto a: *a-no-l, a-no-i*. Sembra dunque che i *cls al* e *ai* siano interpretati dai parlanti come composti da due parti: un clitico *a* invariabile e i clitici soggetto personali *l, i*, cioè una situazione analoga a quelle evidenziate per varietà (moderne) venete e friulane da Benincà 1983 e Poletto 1993 e 2008. L'osservazione di Wilhelm nel caso della *Margarita* consente quindi di retrodatare di alcuni secoli, per il lombardo occidentale, la comparsa del clitico *a* rispetto al milanese degli inizi del XVII sec.

Come già nel *Sant'Alessio* dello stesso Trivulziano, anche nella *Margarita* compaiono le forme indebolite dei *cls* di 3sg e 3pl *al, ai*:

- 5) 17 che *al* no credeva in Deo veraxe
 6) 770 fè 'l tó la testa a quanti *ai* son
 7) 480 Ch'*ala* fiza zutada al vento

Nello stesso testo compare anche un caso di *a* + cl.ogg. *la*, il che sembra confermare per questa fase l'autonomia del clitico *a* e la sua non esclusiva appartenenza al *cluster* dei *cls*:

- 8) 183 e sì come loro *ala* salutàn

Si noti inoltre che la *Margarita* permette di osservare, oltre al caso già citato (v. 117), le prime attestazioni del mutamento sintattico, consistente nel mutamento di posizione reciproca fra negazione preverbale e clitici pronominali, processo che si è verificato in un'area continua che comprende dialetti lombardi e veneti, ma che non giunge al piemontese e all'emiliano:

- 9) pron. personali – NEG preverbale > NEG preverbale – *cls*

6. Wilhelm-De Monte-Wittum 2011, 148.

7. Vai 1996, 70.

Questo processo nel milanese arriverà a compimento per tutte le persone pronominali alla fine del Seicento, mentre nella *Margarita* è presente, sia pure non coerentemente, per la sola IIIsg, si osservino ad es.:

- 10) 503 che *no* l'ave may si rea cena
- 11) 599 si che *no* l'ave miga pagura

di contro agli ess.:

- 12) 336 Che eyo ve digo ch' *el no* poteva
- 13) 363 ch' *el no* è pena corporale

3.1. *Passione comasca (e Esposizione del Decalogo)*

Merita una certa attenzione anche per la storia del milanese la prosa di una *Passione* presente in un codice del XV sec. nella Biblioteca comunale di Como, forse comasca, sicuramente di area lombarda, edita da Salvioni in «AGI» IX e da lui analizzata insieme a una *Esposizione del decalogo* in «AGI» XII e «AGI» XIV. Secondo Bertolini⁸ la localizzazione del testo è la zona lombardo-occidentale, da riferirsi quindi ai due centri Milano e Como, ma con l'avvertenza che l'ulteriore tentativo di scegliere fra le due varietà sarebbe difficoltoso, perché nel Tre-Quattrocento la lingua scritta di Como presenta una profonda convergenza su quella di Milano.

In particolare, troviamo nella *Passione* il seguente passo, in cui le occorrenze di *el* e di *al* sembrano distribuite fra due differenti funzioni nella struttura informativa della frase:

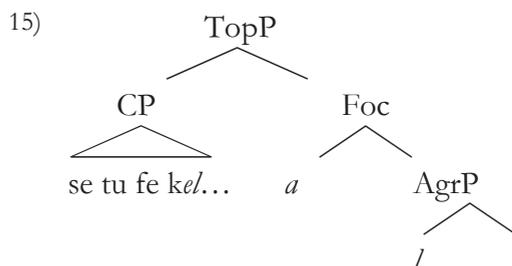
- 14) 5.33 se tu fe *kel* scampa *al* ta sana ominca infermita de caxa toa

3.2. *Ipotesi sulla collocazione di a nella struttura sintattica.*

In questo caso, sembra che un'intera proposizione – «*se tu fe ke-l* (o *k-el*) *scampa*» – compaia in funzione di *topic* dell'intero periodo, in cui la proposizione principale sarebbe introdotta da *a*, ospitata in una proiezione compresa tra TopP e AgrP, facendo riferimento alla teoria della periferia sinistra della frase:⁹

8. Bartolini 1985, 16.

9. Cf. Rizzi 1997, Benincà 2001. Per periferia sinistra della frase si intende un insieme di proiezioni ordinate, atte ad ospitare costituenti che hanno funzione di tema e di *focus*, i quali in molti casi compaiono linearmente, rispetto al resto, a sinistra della struttura idealmente non marcata della frase. Nel caso in esame, un'intera proposizione («*se tu*» ecc.) dovrebbe costituire la premessa tematizzata della proposizione principale, il cui inizio è costituito dai due clitici *a + l*. In



4. *Passione Trivulziana*

In un codice della Biblioteca Trivulziana (*Codex Trivulziano 1993*) è contenuto il testo di una *Passione*. Secondo Colombo (2016: 9) la composizione va collocata in un periodo compreso fra il XIV sec. e la prima metà del XV sec. Il luogo della composizione – sulla base di tratti fonologici e morfologici – dovrebbe essere Milano: si tratterebbe dunque di un testo redatto in *milanese antico*, “denominazione con la quale, beninteso, non ci si riferisce esclusivamente al volgare della città di Milano, ma anche all’idioma impiegato nel vasto territorio con essa congruente dal punto di vista linguistico”¹⁰. Anche in questo testo compaiono casi di V2 residuo dopo *ben*, *doncha*, *mo*, *quilò* (benché meno sistematicamente rispetto alla *Passione comasca*)¹¹:

- 16) 87: Mo poris tu dire
- 17) 109: e ben lo poi-vo vedere
- 18) 121: e s’el vore morire doncha è-’l mato
- 19) 140: Quilò poris tu dire

In questo testo si trovano ancora occorrenze di enclisi conformi alla legge di Tobler e Mussafia:

- 20) 7: Guardòsse l’un l’altro
- 21) 133: e nudrigòve
- 22) 171: e pià una sponga e bagniala

Come in altri testi medievali (cfr. *Margarita lombarda*), i contesti per l’enclisi TM vengono ridotti dalla presenza di una particella *sì* iniziale, che richiede obbligatoriamente la proclisi, ad es.:

questo caso *a* sembrerebbe occupare una proiezione dedicata, forse nell’area degli elementi focalizzati (come nel padovano moderno).

10. Colombo 2016, 17.

11. La numerazione degli ess. è conforme a Colombo 2016.

23) 131: Toiìlo vu e *sì* lo crucifiché

Qui abbiamo enclisi con l'imp2pl *Toiìlo*, ma proclisi a parità di modo e persona con *crucifiché* a causa della presenza di *sì*. Tenendo conto del fatto che le frasi principali sono spesso introdotte da *sì* dopo un costituente tematizzato (eventualmente consistente anche di un'intera frase, ad es. introdotta da *quando*), la riduzione di ess. di enclisi TM causata dalla presenza di *sì* sottrae ai parlanti evidenza positiva per l'ordine V2, l'ordine risultante essendo: *sì – cl complemento – Verbo flesso*, dunque con proclisi¹².

Colombo (2016: 163) analizza anche le forme *a'l / a'l' / a'y* come composte da *a+l*, *a+i*, e osserva la seguente coppia minima:

24) 132: “s'*ela no* te fosse dada” vs.25) 153: “ke *no la* podesse cadere”,

dove si presenta nello stesso testo l'ordine *ela no* di contro a *no la*, dunque in sincronia la presenza della stessa variazione d'ordine *pron. – neg / neg – pron.* che si osserverà in diacronia nella storia del Milanese.

Tab. 1 *Inventario delle forme pronominali nella Passione Trivulziana*

	Pronomi personali obliqui in funzione di soggetto	a	Pronomi personali soggetto preverbalì	Pronomi personali soggetto postverbalì
1	mi		e', eiio, ei', ey', i', io	
2	ti		tu	e-to, vo'-tu, vé-tu, sé-tu
3	lu ¹³	a	elo, ello, ell', e ¹⁴	a-l, era-lo, è-l, disse-lo
4			nu	
5			vu, vui, vuy, (vu altri)	savi-vo, determiné-vo, avise-vo, si-vo, vorì-vo, poi-vo
6	loro		illi, elli	

12. Cf. Benincà 2004, 266.

13. (62): “ke per quello **lu** era venudo al mondo, azò k'**el** rezevesse morte”.14. (163): la persona ama la cossa quando **e'** la posede.

5. Osservazioni sull'origine del clitico *a*

Non c'è accordo fra gli studiosi sull'origine del clitico *a* nei dialetti italiani settentrionali.

D'Onghia 2010 riconduce all'ipotesi dell'origine di *a* come continuatore di EGO – previo abbassamento in atonia degli esiti *e*, *eo* e simili – forma che copre le funzioni di clitico per la 1sg./1pl./2pl.; anche in altre varietà dialettali altri clitici non differenziati possono estendersi a tutte le persone del paradigma. La fase medievale del padovano non offre alcun esempio di *a*: in tutti i casi si ha sempre la forma *e*, e si deve arrivare ai primi anni del Cinquecento perché *e* venga regolarmente sostituito da *a*.

Tuttavia, almeno per il lombardo occidentale, l'ipotesi dell'origine da una forma indebolita del pronome di 1sg. appare problematica, dal momento che nella stessa *Margarita*, in cui compaiono occorrenze di *a*, il pronome personale clitico di 1sg presenta forme ben distinte da *a*, ad es.:

26) 89-90 ch'ey' ò ben tanta possanza / ch'e' la farò divenire
franca

Questo uso del clitico di 1sg. *e/i* resterà nel milanese fino a tutto il XVII sec., e talvolta sarà anch'esso preceduto dal clitico *a* (cfr. quanto detto più avanti a proposito del Maderno).

5.1. L'ipotesi di Salvioni

Tenendo conto anche dell'intuizione di Salvioni, dal punto di vista strettamente sintattico il confronto di *a* con il clitico *e* del fiorentino¹⁵ sembra plausibile:

27)		
e 'dɔrmo		e ɔ ddor'miho
(e) tu d'dɔrmi		(e) t a ddor'miho
e 'dɔrme / (e) la 'dɔrme		(e)λλ/ l a ddor'miho
e si 'dɔrme		e s ε ddor'miho
(e) vu ddor'mihe		(e) v a'vehe dor'miho
e 'dɔrmano / (e-l)le 'dɔrmano		λλ / l anno dor'miho

A questo proposito, Brandi-Cordin¹⁶ distinguono, per il fiorentino, due clitici *e* omofoni, uno dei quali, “primario”, corrisponde al normale clitico soggetto di 1sg.3sg.pl.; l'altro, indicato con *E*, “analogico” – distinto da *e* “primario” – che può cooccorrere con altri *als*. Tenendo conto di questa ipotesi, l'origine

15. I paradigmi del fiorentino sono tratti da Manzini-Savoia 2005, 111; 145.

16. Brandi-Cordin 1981, 75.

pronominale del clitico *a* del milanese, così come per il fiorentino *e*, sarebbe da ricondurre a una forma latina ILLE (o sim.).

Permane tuttavia una difficoltà nel considerare *el* come antecedente di *a*: mentre il clitico *a* nel lombardo occidentale sembra un elemento autonomo già nella *Margarita*, vi sono scarsi indizi di una fase di *e* esteso anche alle altre persone nel milanese, dove il clitico *e* (alternante con *i*) è stabile per la prima persona a fronte di rari esempi di *e* attestato per la terza singolare, ad es. forse un caso in Fabio Varese II.1.9-10: «Par mezz ai beccarij, par mezz al foss / *e* se sent i becché co' i sù folsciasg», ovviamente se la forma *e* non va analizzata banalmente come congiunzione e se è invece da confrontare con *al* in Maggi Pp 273-4: «E's *al* se sent a batt / I martij»¹⁷; inoltre nel *Prissian* (163.1): «i Latin antighament *e* fauenn ben», ancor più singolare, dal momento che, nello stesso contesto, Biffi altrove usa regolarmente *ai*.¹⁸ In milanese, già alla fine del Quattrocento si registra *a t par* (Lancino Curti); dal Cinquecento anche *a no i vol* (quindi con *ai* analizzabile come *a + i*) “non vogliono” (Maderno). Tuttavia in milanese non si trova una chiara fase di **e t par*, **e no i vol* e simili, come ci si aspetterebbe nel pensare all'estensione generalizzata di *e* - onde *a* - anche alle altre persone del verbo. La forma attesa è invece presente in cremasco a metà del Quattrocento: *e' no 'l g' è*¹⁹; inoltre compare in una versione bergamasca di alcuni versi di Bonvesin, dove la forma *el nol* di un codice trecentesco è corretta in *ano[se]* in uno più tardo²⁰.

Se quindi si scarta per il milanese il percorso *el > e > a*, resta la possibilità di pensare a un percorso *el > al > a*, che in entrambi i casi richiede il dileguo della *-l < -LLE/-LLU*, che peraltro sembra possibile a causa dell'esito *e* di 3sg in forme attestate (ad es. *Margarita* 669 «da onde e fasiua la guera grande»²¹), in ogni caso si tratterebbe di possibile esito per forme andate incontro a erosione fonetica causata dell'alto grado di grammaticalizzazione.

Un'ulteriore sorgente di *a*, dal momento che si trova qualche caso di *o* “rustico” in sostituzione di *a* nel milanese del Maderno, potrebbe essere: *el > l > u > o > a* (dove *u* è il clitico di 3sg in aree lombarde marginali, ad es. a Caveragno).

17. Sono interessanti alcune forme attestate nel lombardo ticinese, ad es.: *e gb'eva mia su ign sti pampen sta grazia di Dio, ma es poteva contentass* “sui tralci non c'era molto, ma ci si poteva contentare” (Incella, VSI I, 5).

18. L'ipotesi che si tratti di una «congiunzione paraipotattica» mi pare vada scartata, perché richiederebbe, secondo Isella (1964, 229) il contesto: «introduce la reggente, ma la coordina a una subordinata che precede», ad es. in Maggi: Mm II 606-7 «Comè vedi a vegni quel del piadesg, / E vù mostré da lesg».

19. Cf. Grignani 1987, 110.

20. Cf. Meliga 1989, 43.

21. Evidenziato da Wilhelm-De Monte-Wittum 2011, 69.

5.2. *L'ipotesi di Lorck.*

Va menzionata anche l'ipotesi di *Zerreisung* di *al*, proposta da Lorck²² per casi simili in antico bergamasco: lo studioso pensava, anziché ad un clitico di 3sg. invariato seguito dai clitici di persona, a una suddivisione (*Zerreisung*) del pronome *al* e spostamento della negazione *no* fra le due parti costituenti il clitico:

28) III 157 Per que a-no-la-y volse consentire = ala no ye

29) V 62 Per che a-no-y vols in lu credi = ay no.

Questa ipotesi non sarebbe necessariamente alternativa alle precedenti, se la si considerasse come regola sincronica corrispondente ad un processo avvenuto in diacronia secondo altre modalità.

5.3. *L'ipotesi di Sganzzini*

VSI I, 3-13 comprende tre sezioni in cui Sganzzini suddivide il clitico *a*: A³, A⁴ e A⁵.

A³: può presentarsi nelle diverse varietà dialettali come *a*, *e* e *i*, corrisponde al pron. pers. sogg. procl.: a) di 1^a pers. sing., b) di 1^a pers. pl., e) di 2^a pers. pl., d) di 3^a pers. pl.; etimologicamente “rispecchia manifestamente un lat. volg. *EO < EGO, REW 2830, spogliatosi gradualmente, in conseguenza dell'evoluzione della coniugazione, del suo significato etimologico di pron. sogg. di 1^a pers. sing. e penetrato perciò anche dinanzi alle forme verbali di 1^a pl. di 2^a pl. e finalmente anche di 3^a pl.”. È interessante notare che questo clitico può trovarsi anche enclitico nelle forme interrogative²³: posch. *ama?* “abbiamo?”, *dema?* “dobbiamo?”, *pòrtiuma?* “portiamo?”, quindi presumibilmente: *am-a?*, *dem-a?*, ecc.

A⁴: può presentarsi nelle diverse varietà dialettali come *a*, *e* e *i*, corrisponde al “pron. impers., in generale precon., in qualche villaggio anche prevoc. Nel TIC. compare in tutto il territorio, nel GRIG. nel solo Moes., ma dappertutto è contrastato dal pron. pers. *al* [...] Si usa, entro limiti vari, 1) con i verbi e le espressioni verbali impersonali, 2) con i verbi personali quando il soggetto logico è posposto, 3) se il soggetto logico è indeterminato, 4) dietro il pronome relativo soggetto”. Secondo Sganzzini, “le varianti in cui esso compare si conciliano in una forma **ei* < *ILLĪ” (< ILLE, sul modello di QUI); la forma **ei*

22. Lorck 1893, 164.

23. VSI: 1, 5.

sarebbe confermata in Leventina da casi in cui, con soggetto posposto a verbo iniziante per vocale, si presenta la forma (*u*)*i* anziché una forma con *-l* (ad es.: *u i a dicc ch'ui eva rüvó a c'è u sö fardell* “gli ha detto che era arrivato a casa suo fratello”): la forma **ai* < **ei* (con *a-* per proclisi) avrebbe avuto come esito le forme prevocaliche in *-i* della Leventina, mentre in posizione preconsonantica l'esito sarebbe *a*.

A⁵: “particella pronominale 1) preposta al pron. pers. sogg.: a) di 2^a pers. sing., b) di 3^a pers. sing., c) di 3 pers. pl.; 2) preposta all'interrogazione: a) nella 2^a pers. sing., b) nella 3^a pers. sing., e) nella 2^a pers. pl., d) nella 3^a pers. pl. - Di tutto il TIC”. Per l'etimo di A⁵ Sganzi (VSI I, 13) pensa a un'origine pronominale risalente a una fase di reduplicazione anteriore a quella attuata con l'antico obliquo in posizione di soggetto: la fase *lui el, lei la, lor gli* sarebbe stata preceduta al masch.sg da *el(o) (e)l*, al femm.sg da *ela la*, al plur. da *egli gli*, onde (attraverso *e > a* in protonia) sg. *al-l, al-la*, plur. *agl-gli*, quindi *al, ala* e *agli (> ai)*. “Ma nella serie *al, ala, agli (> ai)*, di fronte alla serie atona corrispondente *el, la, gli (> i)* la *a* doveva apparire semplice elemento rafforzatore: donde la possibilità per essa di introdursi come elemento intensivo anche davanti ad altre persone (la 2^a sing.) e di venir preposta all'interrogazione e anche alla negazione”.

In conclusione, Sganzi ipotizza un'origine plurima per il *cls a*²⁴.

5.4. *Contesti di el con valore di a in Bonvesin?*

In Bonvesin, alcuni dei contesti di *el* sembrano avere la stessa distribuzione di *a* nei secoli successivi. Questo potrebbe essere un argomento a favore dell'ipotesi di Brandi-Cordin,²⁵ infatti in questi casi *el* è usato come espletivo in Bonvesin: sia con verbi impersonali (*conven, plax, par, g'è deviso* = “sembra”); sia con soggetto nominale posposto a verbi inaccusativi (*corr, ven, exe*), con “esserci” (*g'è*), con passivi (*fo dao, foss cantâ*). Tuttavia compaiono anche costruzioni espletive con inergativi (*parla, fa* = “comportarsi”) e con un caso di verbo transitivo con oggetto espresso (H210: *el fa la negra pegora blanc lag e'd gran dolceza*):

24. Nel caso di A3 (< EGO) si presenta una difficoltà: “In tutto il Sopra C. e nell'ALug. (ossia nella parte più conservatrice del SottoC.) la forma verbale *o*, prima pers. sing. di *negh* ‘avere’, usata come ausiliare è preceduta dalla combinazione *a i* (*a i ó da sfiorá* ‘devo spannare’, Sonogno [...]) e la semivocale *i* penetra anche in altre voci del pass. pross. e di altri tempi: si tratta presumibilmente di un suono estirpatore di iato”. In questo caso, tenendo conto anche dei dati del milanese (cfr. Vai 2014: 126-127) *i* è spiegabile come esito di EGO (che alterna con *e* in posizione preconsonantica). Proseguendo nell'ipotesi di reduplicazione di Sganzi, si dovrà quindi pensare all'esito di *EGO EGO?

25. Brandi-Cordin 1981, 75.

30)

- T 65 quand av parlo Fevré, **el** parla Marz irao
 T 81 quel mal ke fa Zené, **el** me'l conven mendar
 T 136 com **el** fa i herb e i arbori, a ki el dá grand tromento
 T 257 apress **el** parla Luio con soa sapa in man
 T 441 apress **el** corr April con confanon ardio
 T 566 **el** ven da traitoria se a so signor contrasta
 T 669 signor regal – dis quello -, intende'm s'**el** te plax
 A 231 per semeiant cason donca pur **el** conven
 A 281 **el** par k'el foss alegro dra mìa grand grameza
 A 333 **el** par k'el ghe plasesse segond la veritá / ke...
 A 397 **el** ven da grand ossanza, da grand presumption / a trar
 ramporgn a De...
 E, F 50 **el** venirà quel tempo k'el to zog ha ess morto
 E, F 81 a mi e anc a ti **el** ha venir pur ben
 SI 227 **el** exe fora l'anima, e intant el è morto
 SI 278 **el** s'en devrav comove le prée k'en sí dure
 SI 474 s'**el** g'è devis k'el veza fantasia o altra arlia
 SI 484 vorev k'**el** me cazesse adoss una montagna
 SI 509 s'**el** ge foss cantá inanze plu dolcement ka ian
 SI 878 mille ann **el** me pare, sí sont in re sozerno
 SII 354 tu sai k'**el** m'art portar le passion sí dure
 SIII 98 ma **el** g'è le olcellete cantand a gran baldor
 SIII 546 **el** se'g revolz lo core tuto in alegranze
 SIII 581 ma **el** g'è le vestimente stavre e molben ornae
 Q 40 e sí scriss bon homo, segond k'**el** t'è deviso
 Q 163 **el** g'av ess za deviso ke i mur e li elementi / tug ge criassen
 dré
 L 111 **el** fo venudho un un di k'um hom de religion / per quel
 contrae passava
 L 210 intant **el** fo venudho una sí grand oradha
 L 436 e eco el ne veniva, l'amig del Crëator
 L 481 **el** ghe fo dao un monego ke'l debla amagistrar
 L 502 quand plaqu' al Crëator **el** venn la söa fin

Quindi, almeno alcuni di questi casi sembrano confermare l'ipotesi $a < EL$, ad es.: $el\ g'è > a\ gb'è$.

6. Il clítico *a* nel Quattro-Cinquecento

6.1. *Lancino Curti*

Nel secondo Quattrocento, a causa della politica culturale sforzesca, orientata verso l'uso del toscano, il milanese può essere ormai usato nell'uso scritto e

letterario solo in una dimensione parodistica e giocosa,²⁶ ormai lontana dall'uso dottissimo del volgare bonvesiniano. In questa fase si possono osservare casi di estensione del clitico *a* anche a spese di altri clitici, come nei seguenti casi tratti dai sonetti di Lancino Curti: (la numerazione qui di seguito fa riferimento all'edizione di Isella 1979):

- 31) II.9 Dison ch'a in sempiedeç tut quel ch'al dix
 32) IV.5 A 't par a ti, sbirasciò, un bel mesté?

Infatti, nel primo caso ci si aspetterebbe il *cls i* (come in: «i en ben amixi») nel secondo un *cls 3sg* per la costruzione impersonale di “sembrare” (come in: «L'è ver che 'l t'è stai digg»).

6.2. *Le frottole di Girolamo Maderno (compà Baciòcch).*

I componimenti dal II 61 al II 64 (ed. Isella) contenuti nei *Rabisch* dell'“Accademia milanese della Val di Blenio”, opera dell'accademico Girolamo Maderno (nome da sodale: *compà Baciòcch*), sono scritti in milanese popolare. L'inventario dei clitici soggetto presenti in Maderno è sostanzialmente quello che resterà fino al Maggi. Compaiono frequentemente nessi formati dal clitico *a* con i clitici personali, ad es. la forma *ai* di 3pl.²⁷, che può essere analizzata in *a + i* - ancora per mezzo della negazione *no*, che in questa fase è ancora preverbale, quindi (cito da Isella 1993):

- 33) II, 61 31-32: S'ai ghe dan per sòrt on scròl / Ai ghe vùn mett
 su dra sa

rispetto a:

- 34) II, 61 96: A no i vùl che ona baretta / Vali più de des real
 35) II, 61 132: No i ghe fa tròp apiasè

Sembrano favorire l'uso di *a* alcuni contesti specifici:

i) in generale, in sostituzione o *in aggiunta* (in tal caso: *a i*) al clitico di 1sg (esteso anche alla 1pl) *i/e*?

- 36) II, 61 2-3: I' o sentù on gran spavent / Dov' e' cred che
 malcontent
 37) II, 64 25: E se a i ham da fa on lavó / El farem s'el poram fa;

26. Morgana 2012, 46.

27. La forma *ai* è ancora presente in varietà periferiche di lombardo, ad es.: *d'istá, quant ch'al fa calt, i pòri mòrt a i vegn fòr ammò, comè fiamèll, a fass vedé* “d'estate, quando fa caldo, i poveri morti escono ancora, come fiammelle, a farsi vedere” (Morcote, VSI I, 11).

ii) i casi in cui la proposizione principale è preceduta dalla subordinata:

38) II, 61 325: s'ò fallà a me ne pent

39) II, 63 39: S'te me fe quatter carezz / E te'm toi per maritt / A
't voi dà tant polidezz;

iii) quando la proposizione è preceduta da un tema (*topic*) o da tema sospeso (*hanging topic*):

40) II, 61 230: I nodé del criminal / A i ghe vùn taià le al

Altre volte il contesto di *a* sembra più simile a quello di “frase tutta nuova” osservato da Benincà per il clitico *a* del padovano, ad es. II, 63 88 ss.:

41)

PEDRETT

A te romparò po' el nas

ZAN

A te romparò el gavas

6.4. Il *Cheribizo*²⁸

Poemetto di 338 versi di carattere semipopolare, il *Cheribizo* è probabilmente nato nell'ambiente dell'Accademia lomazziana (Isella 2005: 121) e, secondo Isella (2005: 124), l'anonimo autore va identificato in Bernardo Rainoldi. L'interesse per questo lavoro, nella storia del *cls a* in milanese, sta nel fatto che qui se ne trova attestato l'uso per la 2plur.:

42) vv. 9-10 S' a voli ben mangià cori a Milan / S' a voli anch ben
vestif trové Milan

43) v. 24 Passat inanz un pez a vedari

Il clitico *a* con la 2 plur. si trova attestato anche in varietà periferiche di lombardo, ad es.:

44) *vii a m'i mai dacc om iöu da göd*

“voi non mi avete mai dato un capretto da godere”

(Lodrino, VSI I, 4);

45) *a v'ò dacc un gran dispiasé, ma vii a si tanto bun, cascèm mia via*

“vi ho dato un grande dispiacere, ma voi siete tanto buono, non cacciatemi via” (Casenzano, VSI I, 4).

28. Isella 2005: 118-154; Morgana 2012: 64-65.

6.2. Tra Cinquecento e Seicento: Fabio Varese

Anche in Fabio Varese (1570-1630) è presente l'alternanza *el/al* (cito da Stella–Baucia–Marchi 1979):

- 46) I.1.21: Ma quest **el** è nagott
- 47) III.1: **Al** è on quaj trenta dì che so' in preson
- 48) III.13: **L'**è mò ver ch'**al** me manca on pó d' dané
- 49) IV.7: Ch'a tragg a tragg **al** par vùbbia morì

Inoltre, compare la forma *ai* per la 3pl.:

- 50) XIV.2.5: **Ai** paren lor lontan quaicoss de bon
- 51) XIV.3.1: Compá, **ai** disen tugg te sé' on gambus

7. Il Seicento

7.1. Ambrogio Biffi: Prissian da Milan (1606)

Nel 1606 viene pubblicato il *Prissian da Milan de la parnonzia milanese*, interessantissimo testimone in prosa del milanese dell'epoca. È ancora presente l'uso del clitico di 1sg *e/i* (non obbligatorio, potendo comparire anche il tonico da solo); come già in Maderno, è esteso anche alla 1pl (la numerazione fa riferimento al numero di pag. e di riga dell'edizione di Lepschy):

- 52) 151.6: dond'è diss quel poch che sentisseu
- 53) 151.9: *e* vi iò scriuù comè mi dij
- 54) 152.15: e si auess temp *e* vel fareu vedè
- 55) 157.14: e se ben la schriuem noma d'ona sort *e* vartirem

Il clitico *al* è separabile in *a + l*, ad es.: *ch'a nol chad sforzal naghot* “che *a* non *cls*3sg occorre sforzarlo per nulla”, tuttavia, quando usata come soggetto, la combinazione *al* è costante; allo stesso modo *ai* è separabile in *a + i*: *A no i l'an foss mostrà tanc braù schriciù?* ‘a non *cls*3pl l'hanno forse mostrato tanti bravi scrittori?’, ma quando è soggetto proclitico, in assenza della negazione la forma è sempre *ai*, ad es.:

- 56) 152.17: ma che lor *ai* l'an lechè insci on pochin

Il *cls i* senza il clitico *a* compare solo nelle interrogative con inversione, ad es.: «Che sa-i lor...?» ‘che sa-*cls*3pl loro...?’; 153.1: «E quant parol a-i anch' chin nost» ‘quante parole ha-essi anche che sono nostre’; 153.4: «E i Senes no n'a-i lechè via» ‘non ci ha-essi leccato via...’.

7.2. *Carlo Maria Maggi*

Dal punto di vista morfologico il sistema dei *cls* in Maggi è ancora simile, dove le attestazioni permettono il confronto, a quello del *Prissian*. La forma *al* è sempre divisibile in *a + l* (la numerazione rinvia alle commedie, atto e verso, secondo Isella):

- 57) Mm II 768-770 Benchè el (*cls*) sia on ignorant, l'è manch mæ,
/s'al fa ingiustizij, /c'al ie fæga na-voiant
58) Mm II 658 C'a ne la se dubitta
59) Ff II 271 C'al senta Meneghin s'el fa conzett

Tuttavia la combinazione di *a + i* per la 3pl non compare più; nei casi in cui compare il *cls* di 3pl, la sua forma è *i*, oppure talvolta compare il solo *a*:

- 60) Bb Pr II 53 Da mett pagura ai fang quand i se stinnen
61) Cm III 634 I paroll d'i pastogg i corren via
62) Mm III 973 A me pæren prodezz da biridœù

È ancora presente il *cls e/i* di 1sg, eventualmente preceduto da *a*; anche in questo caso può comparire il solo *a* (o il tonico *mi*); come *-ia* enclitico nell'interrogativa:

- 63) Ff II 155 Anca mò quand e' sent
64) Ff pr II 22 se dó de quel, ch'i ho, cossa vorri?
65) Mm II 660-1 ona mattina, che me særa su, A ghe vuij mett la
squitta
66) Cm I 154 A i ho mò digg inscì par rid on pó
67) Rime VIII 38 A i ho imparæ da on cert Dottor de Bust /
Che 'l dà gust alla gent l'è el Re d'i Gust
68) Ff II 150 e mì prest ghe portæva / Ambassæd
69) Mm III 665 Perché g'ho-ia da dì, che si in trì duca...?

8. Il Settecento: *Carl'Antonio Tanzi* e *Domenico Balestrieri*

La morfosintassi dei pronomi soggetto nelle *Poesie milanesi* di Carl'Antonio Tanzi mostra già evidenti segni di mutamento in direzione della situazione del milanese moderno e contemporaneo: il sistema dei *cls* si va riducendo sensibilmente rispetto a quello visto per il Cinque-Seicento. In particolare, nelle poesie di Tanzi il *cls* 1sg *i* è presente in un solo verso (la numerazione segue l'edizione di Martinoni 1990):

- 70) xxvij.7 Che i hoo vist on polvereri e i hoo sentuu.

I *cls* di 3pl compaiono solo in due occorrenze:

71) x.175 Che tucc costor i ha creaa / L'invenzion di bosinaa

72) xvj.7 I fan sì o no i soeù trii vot [...]?

È da notare che nelle *Poesie* di Tanzi non si osservano più le forme *al* (eventualmente alternanti con *el*) ancora presenti nel Maggi alla fine del Seicento, né tanto meno le forme *ala*, *ai* presenti, come si è visto, fin dalla documentazione medievale. Il clitico *a* non compare neppure in sostituzione di altri clitici, come invece poteva accadere nei secoli precedenti. Qualche occorrenza di *al* (la forma più frequente è *el*) si trova invece nel Balestrieri in un opuscolo antibrandano, dove è anche presente il mantenimento dell'uso di *a* che connotava la pronuncia popolare nel Maggi²⁹, ad es. nella *Badia di Meneghitt a consulta sora el dialegh de la lengua toscana* (la numerazione indica la pagina dell'edizione del 1760):

73) 31 Anem su via, c'al scarca e po' ch'al disa

74) 32 L'è quell grand omm ch'al è

75) 57 C'al dis domà sparposet

76) 74 Ch' a 'l è peggio la scusa che nè 'l fall

77) 78 Da l' oltra part ch' al guarda

78) 84 Mur che ponda sul fals [...] Al butta creppadur par ogni part

9. Il clitico *a* nel milanese contemporaneo

Tuttavia il clitico *a* non è scomparso dall'uso cittadino del milanese parlato contemporaneo. In Vai 1999 ne ho registrato ancora l'uso da parte di alcuni parlanti. Il clitico *a* è presente in costrutti esistenziali, ad es. *a gh'è* con soggetto singolare o plurale posposto; inoltre può comparire facoltativamente come *cls* di III pl, ad es.: *lur (a) gh' an*, tuttavia sarebbero necessarie ulteriori ricerche per precisarne la sintassi – e soprattutto chiarire se *a* costituisca un'unica forma o, come più probabile, almeno due forme diverse omofone – e il significato pragmatico. Qui di seguito mi limito a riportare le osservazioni presenti in due grammatiche risalenti ad alcuni decenni or sono. Nicoli, nella tabella dei pronomi personali, inserisce come forme facoltative anche *a* e *i*, segnalando che *i* «era usato nel vecchio milanese per la III persona plurale, *lôr i mangel* per *lôr mangel* [...]» ora non più usato «se non in qualche zona periferica da qualche parlante»; quanto al clitico *a* «pure presente nel vecchio milanese e in qualche parlata periferica, era premesso alle forme verbali di ogni persona (eccetto la II e la III singolari, già dotate del loro pronome atono) [...] *mi a mangi* per *mi mangi*; *a me son lavaa* per *me son lavaa* [...]».³⁰

29. Morgana 2012, 89.

30. Nicoli 1983, 138-139.

Beretta³¹ introduce, oltre a spiegazioni di carattere diacronico, anche criteri di tipo sociolinguistico:³² lo studioso oppone alle forme *lor i vegnen* “arcaica” e *lor a vegnen* “vernacola”, la moderna forma *lor vegnen*. Inoltre per l’uso di *a* ritiene che le forme *mì el saludi*, *mì la saludi* ecc. rappresentino la “pronuncia odierna di tendenza colta”, mentre le forme *mì a l(e) saludi*, *mì (a) la saludi*,³³ ecc. rappresenterebbero la “forma-base estesa, ricostruita”, nelle quali compare il pronome “universale” *a*.

10. Conclusioni

La storia del clitico *a* in milanese, per quanto ricostruibile morfologicamente, come forma autonoma, almeno fin dal XIV sec., presenta ancora notevoli problemi, sia per le modalità della sua genesi (dal pronome di 1sg o di 3sg?), sia per il valore sintattico-pragmatico che ha assunto nel corso della sua evoluzione. Sarebbe inoltre necessaria una ricognizione in sincronia sul suo uso nel milanese contemporaneo – per quanto ancora possibile, data la progressiva perdita di parlanti madrelingua nel contesto cittadino – per chiarirne aspetti sintattico-pragmatici ancora sfuggenti a una chiara esposizione esplicita. Ad es., rispetto al padovano, che non ha *cls* omofoni al clitico *a*, si dovrebbe verificare se nel milanese contemporaneo vi sia un solo clitico *a*, oppure, come più probabile, se ve ne siano due omofoni, uno dei quali corrisponderebbe allo stesso elemento presente nel padovano, l’altro ad una forma usata come clitico personale di IIIsg/pl.³⁴ in sostituzione del più arcaico (*a*)*i*.

31. Beretta 1979, 103 e ss.

32. La tradizione dell’analisi sociolinguistica delle varietà parlate a Milano è secolare, risalendo al Maggi e al Parini, cf. Morgana 2012, 93 e ss.

33. Che sarebbe dunque identica a Margarita 183 *ala salutàn* dell’es. 8).

34. Si veda ad es. l’incipit del testo della canzone di G. D’Anzi (in grafia cherubiniana, diversamente dalla lapide commemorativa) *O mia bella Madonnina*: «A disen: “La canzon la nass a Napoli”».

Riferimenti bibliografici

Benincà 1983 = P. Benincà, *Il clitico «a» nel dialetto padovano*, in P. Benincà *et alii*, *Scritti linguistici in onore di G.B. Pellegrini*, Pisa, Pacini, 1983, 25-35.

Benincà 2001 = P. Benincà, *The position of Topic and Focus in the left periphery*, in G. Cinque-G. Salvi (eds.), *Current Studies in Italian Syntax. Essays Offered to Lorenzo Renzi*, Amsterdam, Elsevier, 2001, 39-64.

Benincà 2004 = P. Benincà, (2004) *The Left Periphery of Medieval Romance*, <http://www.humnet.unipi.it/slifo/2004vol2/Benincà2004.pdf>.

Beretta 1979 = C. Beretta, *Contributo per una grammatica del milanese contemporaneo*, sotto gli auspici del Comitato per il vocabolario italiano-milanese e della Accademia del dialetto milanese, Milano, presso il Circolo Filologico Milanese, 1979.

Bertolini 1985 = L. Bertolini, *Una redazione lombarda del Purgatorio di S. Patrizio*, «Studi e problemi di critica testuale» 31 (1985), 8-49.

Brandi-Cordin 1981 = L. Brandi-P. Cordin, *Dialetti e italiano: un confronto sul Parametro del Soggetto Nullo*, «RGG» 6 (1981), 3-32.

Contini 1941 = G. Contini, *Opere volgari di Bonvesin de la Riva*, Roma, Società filologica romana, 1941.

D'Onghia 2010 = L. D'Onghia *Sulla sintassi del clitico a' nella documentazione antica di area padovana (secc. XV- XVII)*, in G. Ruffino-M. D'Agostino (a c. di), *Storia della lingua italiana e dialettologia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2010, 393-415.

Grignani 1987 = M.A. Grignani, *Esercizi di trasposizione da Terenzio in volgare cremasco del secolo XV*, «AGI» 72 (1987), 82-140.

Isella 1964 = D. Isella, *Carlo Maria Maggi. Il teatro milanese*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1964.

Isella 1975 = D. Isella (a c. di), *Carlo Salvioni. Fonetica e morfologia del dialetto milanese*, Pisa, Pacini, 1975.

Isella 1979 = D. Isella, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni*, in F. Alessio-A. Stella (a c. di), *In ricordo di Cesare Angelini*, Milano, il Saggiatore, 1979, 147-159.

Isella 1993 = D. Isella (a c. di), *Giovan Paolo Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio. Rabisch*, Torino, Einaudi, 1993.

Isella 2005 = D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005.

Lepschy 1965 = G.C. Lepschy, *Una fonologia milanese del 1606: il Prissian da Milan della Parmonzia Milanese*, «ID» 28 (1965), 143-180.

Loporcaro *et alii* 2008 = M. Loporcaro *et alii* (a c. di), *Carlo Salvioni. Scritti linguistici*, 5 voll., Bellinzona, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2008.

Lorck 1893 = E. Lorck, *Altbergamaskische Sprachdenkmäler*, Halle, Verlag von Max Niemeyer, 1893.

Manzini-Savoia 2005 = M.R. Manzini-L. Savoia, *I dialetti italiani e romanci. Morfosintassi generativa*, vol. I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

Meliga 1989 = W. Meliga, *Un episodio della fortuna di Bonvesin e una tessera bergamasca*, «Giornale storico della letteratura italiana» 166 (1989), 31-50.

Morgana 2012 = S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.

Nicoli 1983 = F. Nicoli, *Grammatica milanese*, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1983.

Poletto 1993 = C. Poletto, *La sintassi del soggetto nei dialetti italiani settentrionali*, Padova, UNIPRESS, 1993.

Poletto 2000 = C. Poletto, *The Higher Functional Field. Evidence from Northern Italian Dialects*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2000.

Rizzi 1997 = L. Rizzi, *The Fine Structure of the Left Periphery*, in L. Haegeman (ed.), *Elements of grammar*, Dordrecht, Kluwer, 1997, 281-337.

Stella-Baucia-Marchi 1979 = A. Stella-M. Baucia-R. Marchi (a c. di), *Fabio Varese. Canzoni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1979.

Vai 1996 = M. Vai, *Per una storia della negazione in milanese in comparazione con altre varietà altoitaliane*, «ACME» 49 1 (1996), 57-98.

Vai 1999 = M. Vai, *Note sulla frase esclamativa nel dialetto milanese*, «Quaderni di lavoro ASIt - ASIt working papers» 3 (1999), disponibile in rete all'indirizzo <http://asit.maldura.unipd.it/papers.html#13>.

Vai (2014) = M. Vai, *Materiali per una storia del pronome soggetto in milanese*, «ACME» 67 2 (2014), 101-144.

VSI = Sganzini, Silvio (poi Spiess, Federico, poi Lurà, Franco), *Vocabolario dei dialetti della Svizzera Italiana*, 7 voll. pubblicati, Lugano (poi Bellinzona), La Commerciale (poi Mazzuconi, poi Cavalli), 1952-2014.

Widmer 1959 = P. A. Widmer, *Das Personalpronomen im Bündnerromanischen*, Bern, A. Francke Ag. Verlag, 1959.

Wilhelm 2006 = W. Wilhelm, *Bonvesin da la Riva. La Vita di Sant'Alessio*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006.

Wilhelm-De Monte-Wittum 2011 = R. Wilhelm-F. De Monte-M. Wittum, *Tradizioni testuali e tradizioni linguistiche nella Margarita lombarda*, Heidelberg, Universitätsverlag, 2011.

Il *De agricola desperato* di Bonvesin da la Riva

Beatrice Barbiellini Amidei

Veramente «*bonvicinus*» appare alla nostra contemporaneità l'illustre *magister* di grammatica milanese (*ante* 1250-1313/15), con la sua moderna ed entusiasta partecipazione alla vita sociale del suo tempo, e del quale sono stati messi in rilievo anche di recente il profondo coinvolgimento nelle pratiche assistenziali e caritative in particolare a favore delle istituzioni ospedaliere e di sostegno ai bisognosi lombarde, e le donazioni, opera concreta di un intellettuale che si era procurato una certa agiatezza economica, accompagnate dalla teorizzazione a livello didattico per l'elevazione e l'ammaestramento del suo pubblico cittadino e borghese e di laici religiosi.¹ (Si veda ad es. il latino *De magnalibus Mediolani* così come il volgare *De elymosinis*, ricco di *exempla*).

Il poeta volgare quanto il *doctor gramatice* dei trattati didattici in latino,² le cui preoccupazioni vertono soprattutto sulla materia religiosa, «*frater tertii ordinis Humiliatorum*»,³ cioè laico, è profondamente coinvolto nella vita sociale del suo tempo, nella promozione di un civismo equilibrato e illuminato fondato sulla *fides* ma anche su una sicura cognizione della dignità umana che accomuna tutti gli stati sociali, che si accompagna a un profondo sentimento di responsabilità morale, che deve anzitutto realizzarsi nelle opere concrete, cioè a livello economico e non solo attraverso l'apostolato.⁴ Nel *De magnalibus Mediolani* (1288),

1. Cf. Albini 2001, 307-363, con bibliografia. Bonvesin fu coinvolto come decano nell'amministrazione dell'Ospedale Nuovo, fu *confrater* nell'ospedale cittadino di S. Giovanni di Gerusalemme a Porta Romana, e nei due testamenti del 1304 e del 1313 nomina come eredi dei suoi beni e redditi i «*pauperes verecondi*» cioè i bisognosi decaduti in povertà da uno stato anche medio o agiato e quindi vergognosi nel chiedere aiuto o mendicare per pudore, e stabilisce che tali beni siano loro distribuiti dai frati dell'ospedale cittadino della Colombetta, a cui dona anche terreni, immobili e redditi in cambio di un vitalizio annuo, ed è benefattore nei confronti di diversi altri enti, come l'ospedale S. Erasmo di Legnano e il convento dei frati Minori; lascia una serie di legati ai frati Predicatori, ai frati Eremitani, ai frati Carmelitani, ai frati di S. Maria *matris Domini*, ai frati dell'ospedale Nuovo, ai terziari Umiliati del convegno di porta Cumana e a tutti i terziari Umiliati che avessero partecipato alle sue esequie, ai *fratres Penitentiae*, alle religiose di S. Apollinare, e alla sua parrocchia di residenza di S. Vito a Porta Ticinese, luogo in cui visse dal 1291 alla sua morte.

2. Per una visione d'insieme sul poeta milanese, cf. ad es. Wilhelm 2009, 1-11.

3. Come attestava l'epigrafe trecentesca scomparsa alla fine del Seicento e posta sopra la sua tomba, nella chiesa di S. Francesco a Milano dove fu sepolto nel chiostro, per suo desiderio. (Cf. Avalle 1970, 466-467).

4. Vd. ad es. *De elymosinis*, vv. 9-16; vv. 101-312.

ad es., nel delicato imminente frangente storico del passaggio dal Comune alla Signoria con le lotte intestine che l'accompagnano,⁵ l'occhio di Bonvesin, assai lungimirante, sembra non concentrarsi sulle fratture interne (quelle attuali o che si sarebbero verificate di lì a poco), ma semmai disegnare a volo d'uccello, dall'alto, la mappatura e quasi la cartografia non solo dell'esistente, di cui va spesso assai fiero e di cui è parte attiva, ma anche di una società ideale e possibile, come traspare ad esempio negli schizzi entusiasti e orgogliosi della sua città, con l'abbondanza di acque, rivi e fontane di cui godono i milanesi, o come emerge dalla descrizione schietta e precisa delle arti e dei mestieri cittadini, con la varietà e la disponibilità di cibi e risorse e commerci, e nella minuziosa e sicura conoscenza delle comunità, associazioni e fondazioni di religiosi e laici a cui sono demandate attività spirituali, pastorali, organizzative, di assistenza e carità in città e nel contado.⁶

Ma l'impegno sociale di Bonvesin, un autore che come ha scritto Corrado Bologna si muove complementariamente e consapevolmente sul piano latino e volgare,⁷ è manifesto anche nel tono di verità e di vita vissuta che si coglie nonostante tutto anche nel suo *Vita scolastica*,⁸ al di là del fatto che così come il *De magnalibus* si ispira al genere della *laus civitatis*,⁹ pure qui il poemetto in distici

5. Come ricorda Giuliana Albini: «Alla fine di gennaio del 1277, infatti, Ottone Visconti, arcivescovo dal 1262, aveva potuto rientrare in Milano dopo aver sconfitto nella battaglia di Desio i Della Torre, che governavano la città in accordo con la *pars populi* raccolta intorno alla Credenza di Sant'Ambrogio. Ottone, postosi a capo degli esuli milanesi della *pars nobilium*, ma ottenuto anche l'appoggio di importanti famiglie mercantili che facevano riferimento alla Motta, nonché quello di gruppi parentali del contado e di altre città lombarde, riusciva non solo a prendere finalmente possesso della sede episcopale, ma ad essere anche proclamato signore di Milano dal consiglio cittadino.» (Albini 2001, 308). «Per Bonvesin il Visconti è colui che, in qualità di arcivescovo e di signore, può garantire la concordia civile.» (*ibid.* 309). Per la vita di Bonvesin, cf. Pechiaï 1921.

6. Vd. il testo in Bonvesin da la Riva, *Le meraviglie di Milano* (Chiesa).

7. Vd. Bologna 1995, 470: «Il registro latino e quello volgare sono compresenti, in Bonvesin, ed equidistanti. Anzi, come nel caso del *De magnalibus Mediolani*, si tocca con mano la complementarietà delle prospettive storiografiche e politologiche dello scrittore latino rispetto a quelle sottese ai testi volgari didattico-sapienziali o escatologici: e l'istanza educativa del maestro presente fra ceti di lavoratori e di artigiani tesi all'emancipazione socio-economica, irrobustendosi nello specchio d'una solida erudizione riesce a dar vita a una scrittura d'ampio respiro, organicamente *borghe*».

8. Cf. Bonvesin da la Riva, *Vita scolastica* (Vidmanová-Schmidtová), 39-113.

9. Come osservava Maria Corti nella sua introduzione al *De magnalibus* (Corti 1974, 14-15): «Che Bonvesin sia un notevole scrittore del Duecento ci sembra fuor di dubbio, con buona pace degli studiosi di quest'opera, che dal Novati in poi l'hanno considerata un prodotto ingenuo e un po' *naïf*. La sua prosa conversata, mai insipida, fedele ai canoni retorici rivela il gusto aneddotico del narratore, il senso colorito del particolare; tipico l'inserito di *exempla*, come quello di Uberto della Croce, l'Ercole milanese [...]; e ancora: «Mai Bonvesin si lascia sfuggire la possibilità di un'occhiata a quel che accade intorno a lui, di una riflessione su quel che fa o dice la gente: il suo è uno scrivere di buon animo con un pizzico di puntiglioso moralismo e una decisa vena didattica. Mai sonnecchia il maestro, giacché natura e cultura fanno in lui un tranquillo tutt'uno; così se il tema in un dato punto lo appassiona, la retorica gli è subito particolarmente a fianco [...].»

elegiaci si ponga nella scia dei manuali destinati a offrire regole didattiche.¹⁰ Il maestro smaliziato e sicuramente apprezzato che è stato Bonvesin, in grado di ricavare una buona posizione dalla sua pratica didattica e descrittoci dal primo dei due testamenti, del 1304, come possessore di una scuola con cattedra banchi e libri lasciati in pegno da scolari insolventi, anche nella struttura retorica del *De vita* (articolata sulle cinque *claves sapientiae* indispensabili ai discenti a cui si aggiunge la cura di descrivere anche le qualità dei *magistri*) riesce a mantenere una sua indubbia attualità (e del resto l'opera fu segnata da un notevole successo editoriale nei secoli),¹¹ perché vi si percepisce al di là dei *topoi* consueti anche il profumo della pratica quotidiana e della realtà.

Anche nei volgari narrativi, che costituiscono la grande parte della sua produzione, una ventina di poemetti per lo più in quartine monorime di alessandrini, per circa 10.000 versi,¹² ritroviamo coerentemente l'impegno sociale di Bonvesin, che con vivacità e industria di artista ammaestra, educa, ammonisce ed eleva moralmente il suo pubblico popolare volgarizzando la sapienza, preoccupato escatologicamente della salvezza dell'anima degli uomini ma contemporaneamente abilissimo nel descrivere i movimenti della vita, dei corpi, i mutamenti anche sociologici della realtà che descrive.

Particolarmente degno di nota è in proposito il *De agricola desperato, exemplum* che troviamo all'interno del cosiddetto «mariale» bonvesiniano, che include non solo le più brevi *Rationes quare Virgo tenetur diligere peccatores* (M), dove l'aneddoto-miracolo della Vergine è raccontato, ma anche le *Laudes de Virgine Maria* (L) con i suoi cinque *exempla* o miracoli (entrambe le opere sono documentate dall'autorevole codice berlinese Ital. qu. 26 della Preussische Staatsbibliothek, ora Oeffentliche Wissenschaftliche Bibliothek, assegnato da Contini all'inizio del Trecento, mentre Mussafia lo assegnava alla fine del Duecento).¹³

10. Cf. Garbini 1990, 705: «Più curata dal punto di vista formale rispetto all'altra opera latina in versi di Bonvesin, il *De controversia mensium*, la *Vita scolastica* si mostra accattivante – oltre che di grande interesse documentario – soprattutto per la vivacità con cui Bonvesin ha saputo tratteggiare, quasi con penna di bozzettista, la vita quotidiana della sua scolaresca». Come ha scritto Giovanni Orlandi (Orlandi 1976, 865) anche nel *De magnalibus* Bonvesin «non si limita a parlare di mura, edifici, chiese, santi patroni; nel suo quadro dugentesco entrano ampiamente gli uomini coi loro interessi e le loro multiformi attività».

11. Circa una ventina le edizioni uscite fra il 1479 e il 1555 ricordate da Avalle (Avalle 1970, 467).

12. Ovvero nella forma metrica che nell'intero mondo romanzo medievale contraddistingue la poesia didascalico-narrativa (cf. al proposito Avalle 1962). Nell'osservare la grande omogeneità formale della produzione in volgare di Bonvesin (solo in due casi alla quartina monorima di alessandrini si sostituisce lo schema aabb), Lino Leonardi osserva che: «Anche questo è un segno della sistematicità del *magister*, e di un programma organico e mirato di educazione morale e quasi di politica religiosa, che fa di Bonvesin la figura più rappresentativa della scrittura volgare d'area padana.» (Leonardi 1995, 392).

13. Cf. Bonvesin da la Riva, *Le opere volgari* (Contini) e Bonvesin da la Riva, *I volgari* (Gökçen), in cui l'editore pubblica i testi adottando le convenzioni introdotte da Contini in *Poeti del Duecento* 1960, vol. I, 667-712 (per G, L, N). M è anche tradito (alle cc. 54v-57r) dal codice T

Nelle *Rationes*, in totale 124 versi in quartine monorime di alessandrini (settenari doppi), dopo una premessa teorica, troviamo l'unico *exemplum De agricola desperato*, costituito dai versi 53-124.¹⁴ Nella premessa (vv. 1-52), sono appunto espresse le *rationes*, i motivi per cui la Vergine è tenuta ad amare in particolare i peccatori, anche se, come Bonvesin spiega ai vv. 45-48, ella sostiene ugualmente «di bon in bona via», e farà «grand ben» ai «rei», «se i la demandano», cioè se invocano il suo aiuto, e infine beneficerà appunto i «desperai medhesmi», la categoria più a rischio, di cui si tratterà nel miracolo del povero contadino, poiché la Vergine presta loro aiuto scampandoli da «malamorte» e volgendoli al bene. Bonvesin nella prima parte teorica procede in modo serrato, come si addice a un testo in volgare dal chiaro intento didattico e argomentativo, illustrando quanto asserito nella prima quartina, nell'*incipit*, ai vv. 1-4:

La Vergen gloriosa matre del Salvator
verasment è tenudha d'aiar li peccaor,
e k'ella'n dé curar e amarli con savor,
per molt raxon zo monstro a lox del Crëator.

Il maestro Bonvesin non procede senza le armi della retorica, ma anzi quasi silogisticamente, passando dall'affermazione generale alla particolare, alternando frasi dichiarative presentate come realtà oggettive, incontrovertibili dati di fatto, a una serie di conseguenze specifiche e particolari che da quelle necessariamente discendono.¹⁵ Frequenti e ribattute sono le congiunzioni conclusive e illative insieme alle causali («perzò», vv. 6 e 12, causale; «da po ke», v. 18, causale; «perzò», v. 11, conclusiva; «dond», v. 15, conclusiva; «adonca», vv. 17, 26, 37, 39, conclusiva; «donca», vv. 19, 27, 35, 41, conclusiva), congiunzioni che rivelano l'acceso desiderio di Bonvesin di convincere il proprio uditorio di quanto viene affermando. Il dettato si avvale inoltre continuamente della figura dell'anafora, particolarmente insistita, e di parallelismi e chiasmi, oltre che dell'assonanza e dell'allitterazione, sempre nell'intento di chiarire, ribadire, sottolineare i concetti che l'autore viene esponendo. Il procedimento della ripresa anaforica, a volte del poliptoto, è talmente insistito, che il volgare espositivo si delinea quasi come una sequela, un inanellarsi per riprese successive di termini-chiave dall'aspetto formulare, un meccanismo che pare avere lo scopo evidente di fornire unità strutturale allo svolgersi a spirale del testo, come avviene in opere a destinazione orale come i cantari in ottave, ma anche di fissare nella memoria del pubbli-

10 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, che tramanda una redazione seriore influenzata come scrive Gökçen, dalla *koiné* quattrocentesca (*ibid.*, XII). Cf. anche Mascherpa 2009, 17-34.

14. Allo stesso aneddoto l'autore accenna brevemente anche nei suoi versi latini della *Vita scolastica*, successivamente al precetto di temere Dio e di essere devoti alla Vergine, dove vengono chiariti i motivi per cui la vergine deve aiutare i peccatori e amarli, ai vv. 477-478 «hec (Virgo Maria) desperatum pro nati crimine patrem / corporis ac anime mortis ab ore tulit.» (cf. Bonvesin da la Riva, *Vita scolastica* – Vidmanová-Schmidtová-, 71).

15. Per la viva attenzione alla retorica in Bonvesin cf. ad es. Corti 1973.

co una serie di immagini e di precetti. Nell'introduzione delle *Rationes*, particolarmente ribattuto è naturalmente il termine che indica la Vergine, insieme ad altri vari appellativi della Madonna, e si possono notare anche alcune immagini realistiche assai appropriate ad imprimersi nella mente dell'uditorio, come quella del buttarsi «entre brace», tra le braccia della Vergine (vv. 20, 23, 42), o quella della «carne e' sangue» della Vergine, che essa condivide con gli uomini (vv. 32, 34), o ancora quella della parentela della Vergine con gli uomini: «nostra parent è donca», v. 35; «Adonca 'l parentadhego k'è dentre nu e lé», v. 37.

Alla semplice, ma assolutamente non ingenua, eloquenza retorica in volgare del testo di Bonvesin forniscono il loro apporto anche i frequenti comparativi di maggioranza e gli avverbi, che hanno spesso entrambi una funzione iperbolica ed elativa («plu possant», v. 7; «plu grand e plu exaltadha», v. 9; «plu honoradha», v. 10) («verasment», v. 2; «inprimament», v. 5; «fedhelmente», v. 24; «grandmente», v. 38; «grandment», v. 45). Si notano, sempre nell'introduzione al miracolo (vv. 13-16), una serie di sostantivi d'azione («tormento», «salvamento», «ovramento», «dexdeniamento») e tanto nell'introduzione quanto nell'*exemplum* una vasta occorrenza di participi con funzione propriamente verbale o anche di aggettivo e sostantivo, in posizione di rima e al di fuori di essa (v. 2 «è tenudha»; v. 9 «è... plu exaltadha»; v. 10 «fi plu honoradha»; v. 11 «fi 'la anomadha»; «è... matre glorificadha»; v. 17 «è ... tenudha»; v. 18 «è... metudha»; v. 19 «sia malastrudha»; v. 20 «Vergen benestrudha»; v. 22 «è tenua»; v. 25 «fi appelladha»; v. 26 «dè 'la ess dadha»; v. 27 «no è persona nadha»; v. 28 «fi demandadha»; v. 39 «è tenudha»; v. 49 «homni desperai»; v. 50 «seraven dexbregai»; v. 51 «da fi cuitali»; v. 52 «straviai» (sost.); v. 68 «do di alogao»; v. 71 «do patre benestrudho»; v. 81 «molt gram e tribulao»; v. 84 «el è tut desperao»; v. 87 «el è tant desperao»; v. 95 «do desperao» (sost.); v. 97 «al desperao» (sost.); v. 98 «ess aiao»; v. 99 «fia... anomadho»; v. 100 «ess desbregao»; v. 101 «do desperao cativo» (sost.); v. 102 «no vol el plu stá vivo» (sost.); v. 104 «do desperao inigo» (sost.); v. 107 «fo stremio da morte, pentio»; v. 108 «Vergen beadha»; v. 109 «hav 'nomao»; v. 111 «do miser mal guidhao»; v. 112 «l'á scampao»; v. 113 «si fo tut convertio»; v. 114 «è partio»; v. 115 «fag è devot... so amator compio»; v. 116 «è per lé scampao e guarentio»; v. 118 «è scampao»; v. 120 «quel desperao» (sost.); e anche participio presente: v. 7: «è possant»). Il procedere per riprese continue, secondo una sequela “nuovo-dato-nuovo”, simile all'incatenamento delle *coblas capfinidas* è ancora più evidente nell'*exemplum* vero e proprio. Le riprese lessicali e anche di interi emistichi strutturano il testo sia all'interno della strofe di quartine sia a livello interstrofico,¹⁶ quasi che la narrazione venga progressivamente messa a fuo-

16. Come osservava Maria Corti nel suo magistrale lavoro sul contrasto di Bonvesin *Disputatio rosae cum viola*, nella costruzione formale del testo del volgare bonvesiniano «la monotonia è conseguenza di una costruzione formale dove tutto è estremamente relato, nulla casuale, nulla candido. Le strofe sono anelli di una catena, dove ciascun anello ha sì i suoi scintillii (allitterazione, anafora, epifora, *complexio*, *polyptoton*, *climax*, ecc., su cui non ci soffermiamo per limiti di spazio), ma il dato più originale è la costruzione transfrastica [...]». (*ibid.*, 287).

co, attraverso l'elaborazione successiva delle stesse immagini via via incrementate e arricchite di elementi, e non a caso Avalle ha accostato questa modalità espressiva di Bonvesin alle *laissez similaires* della poesia epica.¹⁷ Per le riprese lessicali, si vedano ad esempio al v. 55: «el imprendeua», e al v. 56: «e imprendand»; al v. 54: «fazand» e al v. 55: «l'a fag»; al v. 56: «lo fantinet», e al v. 57: «do fantinet so caro» (ripresa interstrofica); al v. 58: «il temp dra soa età», e al v. 59: «A temp el fo fag prevedhe» (ripresa intrastrofica); o ad es. le moltissime ricorrenze di «patre», le occorrenze di «fio» o «fiol», «prevedhe» o «preve», «desperao», «peccaor»; o l'espressione, per indicare il protagonista dell'aneddoto, «un pover hom de fora» ai vv. 53 e 63; o al v. 72: «po torne a casa», e al v. 73: «El fa tornar a casa» (ripresa interstrofica); o ancora al v. 76: «Se ten in grand dextror s'el stess illó presente», e al v. 77: «Se ten in grand vergonza se 'l patre steva illó» (ripresa interstrofica); al v. 80: «Lo patre torna a casa quam gramament el pò», e al v. 81: «Tornao è 'l patre a casa molt gram e tribulao» (ripresa interstrofica). Ma i casi sono innumerevoli, strutturano appunto il testo bonvesiniano, e su di essi torneremo ancora brevemente più innanzi.

Dal punto di vista tematico, le ragioni per cui la Vergine è obbligata in particolare nei confronti dei peccatori, e dunque è tenuta ad aiutarli, dice Bonvesin, sono diverse: innanzitutto poiché proprio dai peccatori le deriva l'onore che la fa grande presso Dio (vv. 5-12); quindi perché lo stesso Cristo venne in terra per «togliere i peccati del mondo», e dunque è a causa dei peccatori che egli si fece uomo nascendo dalla Vergine Maria, che in definitiva ha ricevuto tale privilegio a causa dei peccatori, ed è obbligata nei loro confronti (vv. 14-20); inoltre la Vergine è chiamata “Regina di misericordia”, e dunque deve aiutare con grande compassione i peccatori (vv. 25-28); infine, la Vergine e suo figlio sono entrambi fatti della nostra stessa carne e del nostro sangue, quindi ella deve intercedere nella corte celeste in quanto nostra parente (vv. 29-40) («Adonca 'l parentadhego k'è dentre nu e lé / ne dé zovar grandmente in quella cort de ce»; vv. 37-38). L'*exemplum De agricola desperato* racconta dunque la storia di un povero contadino che con il proprio sacrificio manda a studiare in città come chierico il figlio, che ingrato, al momento della prima messa, anziché chiamare presso di sé il padre, non gli dice niente, e quando comunque il povero contadino, avvisato da altri, arriva con le sue umili regalie, se ne vergogna e lo disprezza, rinviandolo in fretta a casa. Il padre, umiliato e disperato, desidera allora uccidersi e invoca il demonio, che gli appare in forma di un uccellaccio iniquo, apprestandosi a farlo morire impiccato. Ma a questo punto il «pover hom

17. Cf. Avalle 1970, 467: «la quartina monorima di alessandrini presenta dunque anche nel B. tutti i luoghi comuni e, quel che più conta, la struttura caratteristica di una poesia destinata prevalentemente alla recitazione e al canto. Frequentissime ad esempio appaiono le “ripresе” da una strofa all'altra, come nella poesia epica (cf. *Laudes*, vv. 397 ss.), e le iterazioni sinonimiche di senso da una strofa all'altra secondo la tecnica delle *laissez similaires* (cf. *Laudes*, vv. 201-8, con ripetizione “a specchio”).».

de fora», descrittoci da Bonvesin già col cappio al collo e sollevato in aria dal diavolo, con la gola che gli si stringe e il fiato che viene meno, si pente per la paura e invoca la Vergine che lo salva istantaneamente dalla morte, mette in fuga Satana e converte il poveretto, che diviene suo devoto ed è riportato alla penitenza e sulla giusta via del bene.¹⁸

Dal punto di vista formale, come si è già osservato anche per la premessa all'*exemplum*, non mancano anche qui due congiunzioni conclusive, in posizione strategica, cioè appunto là dove l'autore deve mostrare l'insegnamento che si può trarre dal fatto esemplare appena narrato, ai vv. 119-124:

Donca lodhem tal dama ke fo tant piätosa,
e trax quel desperao da via malitiosa.

Donca ki vol ess savio e scampá da rüina,
in tug li soi perigori se torne a la Regina:
quella è fedhel amiga, ki il so amor degina,
de tug li peccao quella è speranza fina.

Ancor più che nella premessa delle *Rationes*, il racconto esemplare è costruito con continue riprese capfinide intrastrofiche e interstrofiche. Inoltre a causa dell'intento di Bonvesin di rendere vivido e ben presente quanto narrato nell'*exemplum*, si notano una maggiore varietà nell'impiego dei tempi verbali (dall'imperfetto, al passato remoto, al presente, al passato e trapassato prossimo, al trapassato remoto, al congiuntivo presente e imperfetto), e numerosi avverbi di luogo («alloga» vv. 70, 71, 91; «illó presente» v. 76; «illó» v. 77; «quilogga» v. 94; «suso» v. 103) e di tempo («allora» vv. 89, 97, 101, 103, 110, 113; «a hora» v. 90; «tost» v. 100; «za» v. 106; «a tuta fiadha» v. 107; «quam tost» v. 109; «da illó inanz» v. 117), a cui si aggiungono indicazioni di luogo e di tempo ben circostanziate, che hanno la funzione di collocare realisticamente la vicenda («da cità» v. 57; «ven là o è 'l so fio» v. 68; «a casa» vv. 72, 73, 80, 81; «in airo» v.

18. Per inquadrare il tema dell'*exemplum*, la cui fonte non è nota, anche se non possiamo affermarne con certezza l'originalità (cf. ad es. Manzi 1949 21 e 24), è sicuramente interessante il brevissimo riassunto-sintesi che ne offre lo stesso Bonvesin nel *De vita scolastica* citato sopra, che quindi dovrebbe essere probabilmente posteriore ad M, e interessante è comunque, anche se forse di altri, anche il sunto del miracolo dell'esempio VIII in prosa latina posto in coda al *De Vita* (cf. Bonvesin da la Riva, *Vita scolastica* - Vidmanová-Schmidtová-, 112-113). Come scrive Paolo Garbini a proposito degli VIII *exempla* in prosa che in un codice e in stampe antiche accompagnano la *Vita scolastica* in distici (Garbini 1990, 706, n. 5): «Come ha mostrato la Vidmanová-Schmidtová, *Quinque claves sapientiae*, cit., p. XXIV, essi non sono opera di Bonvesin. Dal modo solo allusivo ma inequivocabile con cui, come si vedrà, il maestro si richiama a questi *exempla*, risulta chiaro che essi dovevano far parte del patrimonio comune dei lettori cui la *Vita scolastica* era indirizzata». Cf. anche Wilhelm, 2009, 9, n. 28: «gli *exempla* prosastici inseriti nella *Vita scolastica* in una parte della tradizione e in seguito “parafrasati e ampliati in versi milanesi” secondo Contini (1960 I, 667), sono ormai generalmente reputati aggiunte successive ed esclusi quindi dal *corpus* delle opere bonvesiniane: cf. Franceschini (1972, 48s.), Garbini (1990, 706 n. 5)». Cf. Franceschini 1972.

105; «in terra» v. 111; «il temp dra soa età» v. 58; «a temp el fo fag prevedhe» v. 59; «ha alogao lo di» v. 61; «lo di ch'era ordenao» v. 66; «inanz lo di alogao» v. 68; «l di seguente» v. 74).

Diversamente da quanto si potrebbe pensare osservando superficialmente il modo di operare del narratore, le frequentissime riprese lessicali non costituiscono affatto un segno di debolezza o insipienza espressiva;¹⁹ al modo delle lasse similari, qui si tratta invece di elaborare l'immagine progressivamente, quasi in sequenze successive. Si può rilevare come le riprese di interi sintagmi appaiano in particolare in occasione degli snodi importanti della narrazione, come ad es. nella messa a fuoco del dramma intimo del padre, abbattuto e prostrato di fronte al disprezzo del figlio che si vergogna di lui, in cui Bonvesin mostra appieno la sua finezza di osservazione psicologica. Nei versi che seguono (76-89), si vedano ad es. le riprese capfinide e la ripetizione per tre volte del sintagma «pensand sover», 'pensando sopra, riflettendo a proposito di', in cui Bonvesin ci fa quasi sprofondare nel sentimento di allucinazione melanconica che affligge il povero contadino di fronte allo smacco subito a causa dell'ingratitude e del disprezzo del figlio, uno stato d'animo su cui pure Bonvesin si sofferma, quasi fosse un crudele rigido scoglio di fronte al quale si infrange l'aspettativa ingenua del «pover hom de fora»: ²⁰

[...] se ten in grand dexnor s'el stess illó presente.

Se ten in grand vergonza se 'l patre steva illó,
per k'el no fiss sapiudho k'el foss lo patre so,
perzò k'el no pariva k'el foss grand hom da zo.
Lo patre torna a casa quam gramament el pò.

Tornao è 'l patre a casa molt gram e tribulao,
pensand sover so fio da ki el è dexdeniao,
lo qual con tanta brega el haveva alevao;
pensand sover quest fagio, el è tut desperao.

El planz e sí suspira e gramament se dore;
pensand sover so fio tut á turbao lo core.
El è tant desperao ke pur morir el vore,
giamand la rëa cossa da De e dai sanct se tore.

19. Al termine di un ampio studio sulla tecnica della rima nelle opere volgari di Bonvesin, Carlo Beretta osserva ad es. come: «La retorica della ripetizione, in tutte le sue varianti, è la cifra della volontà didattica dell'autore; e ripetizioni di parole o di frasi intere sono riconoscibili non soltanto nelle sedi più esposte della rima e della cesura, ma in qualunque punto del verso» (Beretta 2005, 106).

20. Si direbbe che l'*exemplum* bonvesiniano sia ben avviato verso l'affrancamento dalla funzione puramente strumentale didattica-dottrinale, in direzione di una "finzionalizzazione", dell'arricchimento dei procedimenti stilistici e artistici propri dell'ambito poetico, della narrativa, della novella. (cf. Cazalé-Bérard 1998).

Sovenza fiadha illora giamava l'inimigo.

Fondamentali appaiono inoltre anche i particolari realistici, che rivelano la *verve* del narratore: come quello dei polli che il padre reca con sé in dono per festeggiare il gran giorno (vv. 67-68: «Soi pui e zo k'el vosse el ha apparegiao / e ven lá o è l so fio inanz lo di alogao»), mentre il figlio indegno lo respingerà duramente, vergognandosi della sua presenza e dell'inferiorità sociale che egli rivela col suo aspetto; o ancora come il particolare degli artigiani del diavolo, raffigurato come un uccello iniquo e malvagio (vv. 103-106):

Illora l'olcellato, quel Satanax antigo,
col gramp trazeva suso lo desperao inigo.

El lo trazeva in airo e tut l'angustiava,
la golla se'g strenzeva e 'l flao za ghe mancava [...]

Questa abilità e sottigliezza nella descrizione, questa capacità di osservazione, è del resto, come notava già efficacemente il Levi,²¹ la «marcia in piú» di Bonvesin.

Anche qui dunque, nella vicenda del villano rinnegato dal figlio che si è rapidamente inurbato, Bonvesin si rivela come un lucido osservatore della realtà sociale del suo tempo,²² e sicuramente un fine psicologo nei confronti dei sentimenti del poveretto, il quale viene indotto a peccare per disperazione, mal sopportando l'ingiustizia subita, e sarà peccatore nella lingua, invocando il diavolo e la morte.²³ Anzi Bonvesin è tanto abile, nell'osservare e descrivere ciò

21. Come osserva il Levi nel VI capitolo de *Il libro dei cinquanta miracoli della Vergine* (Levi 1917, XLIX-L) nelle *Rationes quare Virgo tenetur diligere peccatores* Bonvesin ci narra la «magnifica e drammatica leggenda» del *De agricola desperato* «con arte di sommo poeta», e «Il dolore del padre schernito è colto da Bonvesin con una finezza psicologica, che si direbbe tutta moderna. La bellezza di quel tragico conflitto di anime non sfugge punto all'occhio limpido e sagace del mirabile novellatore milanese; ed è resa con rapidi tratti, che non disdirebbero né al Boccaccio e neanche a Dante»

22. Per l'acuta descrizione della vita sociale, si veda anche l'*exemplum* del *De elymosinis* che racconta la vicenda del ricco ortolano, prima devoto e generoso di elemosine e poi preso dall'avarizia e dall'avidità, quindi improvvisamente ammalato e povero, e infine pentito e salvato dalla Vergine.

23. A proposito del peccato del padre, il «disperato», che cade in fallo poiché chi soffre deve sopportare e non abbandonarsi alla disperazione perdendosi come fa il contadino, che compie un peccato di lingua e manca di pazienza, si veda ad es. quanto è scritto nei *Disticha Catonis* volgarizzati da Bonvesin (Bonvesin da la Riva, *Expositiones Catonis*, I, XXIV): «Se ben no't fi resposo, ni fag zo 'k vol rason, / inanz te fi fag torto, ni sai per quent cason, / no habij melanconia e no te tol da De; / per via de patientia tu he aguadhania 'l ce» (che rende il latino: «*Si tibi pro meritis nemo respondit amicus / incusare deum noli sed te ipse coherces*»); come osserva l'editore Beretta, nel passo si invita a «sopportare con cristiana pazienza i torti immeritadamente subiti» (*ibid.*, 50, n. 96). Secondo Beretta, inoltre, «benché *melanconia* non compaia altrove in Bonvesin, definisce benissimo lo stato d'animo d'intensa prostrazione morale di chi, privato della ricompensa dovuta ai suoi meriti, ed anzi maltrattato, cade in disperazione, allontanandosi da Dio (una condizione descritta

che accade intorno a lui, che l'aneddoto delle *Rationes* ci si presenta così verosimile, familiare e vicino da sembrarci contemporaneo, oltre che esemplare ed eterno, come il *magister* desiderava.

estesamente dall'autore nell'episodio *De agricola desperato*, M 53-120)» (*ibid.*, 50, n. 95). Sui peccati di parola, cf. Casagrande-Vecchio 1987. Secondo Wilhelm, in diverse opere di Bonvesin si riscontra una vera e propria “dietetica della parola”, ovvero una grande attenzione all’“educazione della parola”, come si dice ad es. nell’ammonimento che il corpo dà alla lingua nel contrasto *De anima cum corpore*: «El amonisce la lengua / ke se garde ben da mentir, // da blastemar, da offende, / ancora da trop dir» (E 287s.) (Cf. Wilhelm 2009, 10). Vd. anche Parisella 2007, 11-14.

Riferimenti bibliografici

Albini 2001 = G. Albini, *Bonvesin da la Riva, un intellettuale laico alla ricerca di una dimensione religiosa nella Milano di fine Duecento*, in G. G. Merlo (a c. di), *Lombardia monastica e religiosa*. Per Maria Bettelli, Milano, Biblioteca francescana, 2001, 307-363.

Avalle 1962 = D. S. Avalle, *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani» 6 (1962) – *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, I, 119-160.

Avalle 1970 = D. S. Avalle, *Bonvesin da la Riva*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, 465-469.

Beretta 2005 = C. Beretta, *La tecnica della rima nelle opere volgari di Bonvesin da la Riva. Parte II: Studio*, «Medioevo Letterario d'Italia» 2 (2005), 47-110.

Bologna 1995 = C. Bologna, *Poesia didattica del Nord*, in Id., *Poesia del Centro e del Nord*, in E. Malato (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I., *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, 405-525, 459-474.

Bonvesin da la Riva, *Expositiones Catonis* = Bonvesin da la Riva, *Expositiones Catonis*. Saggio di ricostruzione critica, a c. di C. Beretta, Pisa, Scuola normale superiore, 2000.

Bonvesin da la Riva, *Le meraviglie di Milano* (Chiesa) = Bonvesin da la Riva, *Le meraviglie di Milano*, a c. di P. Chiesa, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Val-la-A. Mondadori, 2009.

Bonvesin da la Riva, *Le opere volgari* (Contini) = Bonvesin da la Riva, *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a c. di G. Contini, Roma, presso la Società filologica romana, 1941.

Bonvesin da la Riva, *Vita scolastica* (Vidmanová-Schmidtová) = *Quinque claves sapientiae. Incerti auctoris «Rudium doctrina»; Bonvicini de Ripa «Vita scolastica»*, recensuit Anežka Vidmanová-Schmidtová, Leipzig, Teubner, 1969, 39-113.

Bonvesin da la Riva, *I volgari* (Gökçen) = Bonvesin da la Riva, *I volgari di Bonvesin da la Riva*. Testi del ms. Berlinese, a c. di A. M. Gökçen, New York-Washington, D. C.-Baltimore-Bern-Frankfurt am Main-Berlin-Wien-Paris, Peter Lang, 1996.

Casagrande-Vecchio 1987 = C. Casagrande-S. Vecchio, *I peccati di lingua*. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

Cazalé-Bérard 1998 = C. Cazalé-Bérard, *L'exemplum est-il un genre littéraire?* in *Le Exempla médiévaux: nouvelles perspectives*. Etudes réunies et présentées par Jacques Berlioz, Marie Anne Polo de Beaulieu, Paris, Honore Champion, 1998, 29-42.

Corti 1973 = M. Corti, *Il genere «disputatio» e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva*, «Strumenti critici» 7 (1973), 157-185, poi in Ead., *Il viaggio testuale*. Le ideologie e le strutture semiotiche, Torino, Einaudi, 1978, 257-288.

Corti 1974 = M. Corti, *Introduzione a Bonvesin da la Riva, Le meraviglie di Milano, De magnalibus Mediolani*, traduz. di G. Pontiggia, Milano, Bompiani, 1974.

Franceschini 1972 = E. Franceschini, *Un maestro milanese del Duecento: Bonvesin da la Riva e la sua "Vita Scholastica"*, in A. Di Pietro (a c. di), *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Vita e Pensiero, 1972.

Garbini 1990 = P. Garbini, *Sulla «Vita scolastica» di Bonvesin da la Riva*, «Studi medievali» 31 (1990), 705-737.

Leonardi 1995 = L. Leonardi, *Intellettuali e vita religiosa nelle città del Nord*, in L. Leonardi-F. Santi, *La letteratura religiosa*, in E. Malato (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I., *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, 339-404, 390-393.

Levi 1917 = *Il libro dei cinquanta miracoli della Vergine*, edito e illustrato da E. Levi, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1917.

Manzi 1949 = A. Manzi, *L'«exemplum» nella «Vita scolastica» di Bonvesin da la Riva*, «Aevum» 23 fasc. 1-2 (1949), 1-25.

Mascherpa 2009 = G. Mascherpa, *I volgari di Bonvesin da la Riva. Storia editoriale e "questione della lingua"*, in R. Wilhelm-S. Dörr (a c. di), *Bonvesin da la Riva: poesia, lingua e storia a Milano nel tardo Medioevo*. Atti della giornata di studio, Heidelberg, 29 giugno 2006, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2009, 17-34.

Orlandi 1976 = G. Orlandi, *Note sul «De magnalibus Mediolani» di Bonvesin da la Riva. A proposito di un'edizione recente*, «Studi medievali» 17 (1976), 863-906.

Parisella 2007 = R. Parisella, *Sulle fonti extrascolastiche della Vita scolastica di Bonvesin da la Riva*, «Medioevo e Rinascimento» n. s. 18 (2007), 1-25.

Pecchiai 1921 = P. Pecchiai, *I documenti sulla biografia di Buonvicinus della Riva*, «Giornale storico della letteratura italiana» 78 (1921), 96-127.

Poeti del Duecento 1960 = *Poeti del Duecento*, a c. di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I, 667-712.

Wilhelm 2009 = R. Wilhelm, *Introduzione, Nuove tendenze negli studi bonvesiniani*, in R. Wilhelm-S. Dörr (a c. di), *Bonvesin da la Riva: poesia, lingua e storia a Milano nel tardo Medioevo*. Atti della giornata di studio, Heidelberg 29 giugno 2006, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2009, 1-11.

Francesco Novati e il codice Saibante-Hamilton 390*

Maria Luisa Meneghetti - Roberto Tagliani

1. Le carte del fondo Novati e il *Progetto Hamilton 390*

Il ricco fondo che raccoglie le carte di Francesco Novati (Cremona, 1859-San Remo, 1915), donate nel 1916 alla Biblioteca Braidense di Milano dal fratello del filologo cremonese, Uberto, e in seguito legate al patrimonio documentario della Società Storica Lombarda,¹ conserva un'interessante scheda dedicata al ms. Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 390 (*olim* Saibante).

Come è noto, l'importante codice, acquisito nel 1882 dall'allora Königliche Bibliothek zu Berlin insieme alla quasi totalità della collezione di manoscritti appartenuti a lord Alexander Hamilton, si impose all'attenzione degli studiosi soprattutto grazie ai lavori di Adolf Tobler, che tra il 1883 e il 1888 ne pubblicò i contenuti in forma pressoché integrale, secondo un ordine molto prossimo a quello rispecchiato dal volume. Questa, per limitarsi ai testi principali, la sequenza delle opere: i *Disticha Catonis*, fiancheggiati da una traduzione in volgare (ff. 3rA-26vB); una raccolta di *exempla* latini (ff. 27r-48r); un calendario dietetico per singoli mesi, sempre latino, seguito da tre ricette (ff. 48r-49r); il *Libro* di Uguccione da Lodi (ff. 50r-62v), seguito senza soluzione di continuità dall'*Istoria* dello pseudo-Uguccione (ff. 62v-83r); lo *Splanamento deli proverbii de Salamone* di Girardo Patecchio (ff. 86r-96v); una parafrasi in endecasillabi volgari del *Pater noster* (ff. 96v-97v); i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, in quartine

* I §§ 1 e 2 si devono a Maria Luisa Meneghetti, i §§ 3 e 4 a Roberto Tagliani. Gli autori desiderano ringraziare il Presidente Luigi Orombelli, la Direttrice Marina Bonomelli e tutto il personale della Società Storica Lombarda. Ringraziano inoltre la Direttrice della Biblioteca Braidense di Milano, Maria Goffredo, e tutto il personale della Sala Manzoni della Biblioteca. Alcune parti di questo saggio sono state discusse con Leonardo Andreoli, Sandro Bertelli, Alberto Brambilla, Guido Lucchini e Diego Stefanelli, che gli autori intendono qui parimenti ringraziare. La presente ricerca è condotta all'interno del Progetto PRIN 2010-11 *Canone letterario e lessico delle emozioni nel Medioevo europeo: un network di risorse on line (bibliografia, manoscritti, strumenti multimediali)*.

1. Le complesse vicende della destinazione del fondo Novati sono ricostruite nell'*Introduzione* a Colombo 1997, in part. 43-50.

di alessandrini volgari (ff. 98r-113v); il *Liber Panfili* in versi latini, con intercalato un volgarizzamento veneziano (ff. 114r-157r); una novella latina in prosa, proveniente dalla *Disciplina clericalis*, la cui rubrica afferma:² «Hic narrat sicut vetrana deceptit iuvenem cum arte sue kiçole, quapropter vetrane habent suum ingenium et ingenium iuvenem» (ff. 157r-158r).

Dopo i lavori di Tobler, conclusisi nel 1888 – lo torniamo a sottolineare, perché il dato non sarà irrilevante ai fini della presente ricerca – ed essenzialmente volti a mettere a disposizione degli studiosi, sulla base di un'edizione affidabile, i testi (non di rado degli *unica*) presenti nel codice, l'interesse nei confronti di questo straordinario manufatto, importante non solo sul piano letterario ma anche su quello artistico data la presenza di un fitto corredo decorativo, è sembrato calare sensibilmente o, quantomeno, limitarsi, per lungo tempo, ai problemi ecdotici e di localizzazione linguistica dei singoli testi o delle sequenze testuali più o meno omogenee in esso contenuti (come la serie costituita dal *Libro* di Ugucione e dall'*Istoria* dello pseudo-Ugucione).

Solo a partire dall'ultimo quarto del secolo appena trascorso si è progressivamente fatta strada negli studiosi una nuova attenzione per il Saibante-Hamilton in quanto “individuo” dotato di caratteristiche coerenti e peculiari, un'attenzione che ha giustamente puntato alla valorizzazione del manufatto in sé, nonché all'identificazione dell'ambito geo-linguistico e dell'ambiente culturale cui il manufatto dev'essere riferito.³

Proprio nel contesto, tardo ottocentesco ma anche protonovecentesco, di una sostanziale indifferenza per il dato codicologico (inteso nel suo senso più largo), l'inedito di Novati, che qui di seguito pubblichiamo e commentiamo (§§ 3-4), spicca felicemente per la sua attenzione non solo all'organizzazione materiale del Saibante-Hamilton ma anche a tratti perspicui del manoscritto, come la presenza di decorazioni miniate e di scritture seconde, in grado di fornire importanti notizie relative alla sua circolazione antica. Non sappiamo sulla base di quale specifico impulso Novati abbia deciso di redigere una scheda così accurata del codice, e, ancor più, di procurarsi, come appare certo sulla base di alcuni passaggi della scheda stessa, la riproduzione di un buon numero di illustrazioni (tra cui la grande miniatura di f. 2v):⁴ tanto i suoi interessi relativi ai testi dei primi secoli della letteratura italiana quanto la sua sensibilità per l'iconografia medievale – della quale sono testimonianza quantomeno il bel capitolo inedito

2. Il testo della rubrica è qui offerto in trascrizione interpretativa.

3. Per informazioni di maggior dettaglio sulle principali ipotesi emesse in rapporto alle vicende della formazione e della destinazione del codice mi permetto di rinviare a Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012, 76-82.

4. In proposito, cf. § 3, ll. 29, 69, 73, 80 e 84 della trascrizione, e v. anche quanto osservato *infra* § 4, pp. 103-113.

su *Origine e sviluppo de' temi iconografici nell'Alto Medio Evo*, entrato nella riedizione postuma di *Freschi e minii del Dugento*,⁵ o l'ideazione della «Collezione Novati»⁶ – possono essere considerate ragioni più che sufficienti a giustificare un impegno di questo genere.

Comunque sia, la ragione che ci ha spinto ad occuparci della scheda hamiltoniana redatta da Novati non può essere semplicemente registrata sotto l'etichetta, peraltro dignitosissima, di contributo alla storia della filologia romana (o della dialettologia italiana o della codicologia medievale). In effetti, da qualche anno gli autori del presente saggio hanno organizzato, in collaborazione con studiosi di diverse competenze (Mariagrazia Albertini Ottolenghi, Sandro Bertelli, Massimiliano Gaggero, Rossana Guglielmetti, Silvia Isella, Giuseppe Mascherpa e Luca Sacchi), un'équipe di ricerca impegnata in quello che è stato denominato *Progetto Hamilton 390* e che si pone come obiettivo finale lo studio complessivo del manoscritto ora berlinese, necessaria premessa a un'edizione critica del suo intero contenuto, condotta sulla base delle migliori acquisizioni dell'attuale prassi ecdotica.

Una pubblicazione del 2012⁷ ha già anticipato le principali risultanze cui la nostra ricerca è pervenuta, anche grazie a un'ispezione diretta del codice presso la Staatsbibliothek di Berlino (dicembre 2011). Le riassumiamo ora brevemente, perché alcune di queste risultanze troveranno, come si vedrà, materia di confronto, ma più spesso di utile riscontro e di spunto per ulteriori chiarimenti, proprio in alcune delle osservazioni o intuizioni già presenti nella scheda di Novati.

È stata in primo luogo confermata la solidarietà reciproca delle prime due carte del codice, che contengono rispettivamente, a 1r e a 2v, il disegno di una rosa dei venti e una grande miniatura che rappresenta una doppia ruota di Fortuna, sormontata da una Gerusalemme celeste cui è stato attribuito l'inconfondibile aspetto della basilica di San Marco a Venezia,⁸ e sotto la quale trova posto un'immagine di Cristo crocefisso tra la Vergine e San Giovanni. La possibilità di identificare la mano che disegna la rosa dei venti con quella del copista dell'intero codice, possibilità che, come vedremo, già Novati avanzava,

5. Novati 1925.

6. Su cui v. *infra*, § 4, pp. 111-113.

7. Cf. Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012.

8. Da osservare pure che, a sinistra rispetto alla Gerusalemme celeste e accanto alla raffigurazione di San Pietro, trova posto una figurina maschile inginocchiata, con ampio manto rosso, da identificare molto probabilmente con l'immagine del committente del codice: un personaggio di rango o addirittura un *pregado* veneziano? Si veda, in proposito, Meneghetti in Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012, 118-119.

pur dubitativamente (v. qui oltre, § 3, riga 17 della trascrizione),⁹ conferma che la decorazione del *bifolio* di apertura del manoscritto fa parte di un disegno originario e unitario, e per di più di notevole caratura culturale.

In secondo luogo, si sono fatti alcuni essenziali passi avanti nella lettura e nell'interpretazione della nota di possesso e delle altre scritture avventizie, piuttosto deteriorate, che costellano la prima carta del codice: grazie alla lampada di Wood è stata in particolare decifrata la parte finale della seconda riga della nota di possesso che sta sopra la già ricordata rosa dei venti, e che indica in Famagosta il luogo in cui il codice si trovava nell'ottobre del 1350 nonché in un mercante veneziano di nome Marco, forse da identificare con un Marco Corner, il possessore del codice a quella data.¹⁰ Vedremo comunque qui oltre (§ 2) che la trascrizione fornita da Novati della nota di possesso, pur meno completa della nostra, offrirà qualche spunto di riflessione, consentendo ora di suggerire un'interpretazione complessiva piuttosto interessante: un'interpretazione se non incontrovertibile, certo più articolata di quella cui eravamo pervenuti nel 2012.

Dalle due acquisizioni appena indicate è infine derivata la possibilità di tracciare un'ipotesi abbastanza precisa circa il luogo di confezione del prodotto e una sorta di identikit ideale del suo committente: dal momento che lo stile complessivo della decorazione miniata e alcune caratteristiche della *scripta* del codice sembrano rinviare alla terraferma veneziana, mentre altri elementi, come – per citare solo i più vistosi – il dato oggettivo della nota di possesso appena ricordata e la presenza di alcune suggestioni sia artistiche sia terminologiche (ad esempio la forma arcaica *Afracin* usata nella rosa dei venti per designare il vento di sud-ovest)¹¹ paiono da connettere con l'universo veneziano proiettato *de là da mar*, è ragionevole immaginare che il codice sia stato commissionato a un *atelier* della terraferma veneziana (di Treviso?) specializzato nella trascrizione e illustrazione di testi volgari da un committente insulare di buon livello sociale e culturale, coinvolto nella politica e nei traffici ultramarini della Serenissima.

2. La nota di possesso del codice

Come già accennato, la scheda di Novati dedica notevole attenzione alla nota di possesso presente nella prima carta del codice, collocata sopra l'immagine della

9. Non pare invece da condividere l'affermazione dello stesso Novati (riga 18) secondo cui l'ulteriore abbozzo sottostante di una rosa dei venti sia di mano recenziore rispetto a quella del copista («un'altra rozzissima rosa de' venti, del sec. XIV»).

10. Cf. Bertelli e Tagliani in Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012, 89 e 92-103.

11. Forma che Novati non riconosce, gratificandola di un *sic!* (v. qui oltre, § 3, riga 15 della trascrizione).

rosa dei venti: una nota che Novati ha sicuramente letto senza l'ausilio della lampada di Wood, non ancora disponibile a quel tempo.¹²

Questo il testo da lui proposto, che anticipiamo qui in trascrizione interpretativa:¹³

Questo libero si è de P C. Questo libero sie de la *compania* de nuy fradeli scrisi
[...] m dotubrio *zonto* lo di de madona santa Maria *et* milit [...] cinquanta [...] a d a l b t e n [...] *videlizet et* a mi Marcho.

E questo invece quanto abbiamo letto e interpretato nel 2011, con l'apporto della lampada di Wood – purtroppo consentitoci per un solo quarto d'ora –, e poi pubblicato l'anno successivo:

Questo libero sie de *precelo*. / Questo libero sie de la *compania* 7 de nuy fradeli. Scrisi in famagosa / a di viij dotubrio zo fo lo di de madona santa maria *in* mile tresento / cinquanta [...] a mi marcho.

Va aggiunto, per completezza d'informazione, che poco tempo dopo la pubblicazione del nostro contributo la Staatsbibliothek di Berlino ha messo a libera disposizione degli studiosi le immagini digitalizzate ad altissima definizione dell'intero codice, pubblicandole sul proprio sito internet. Si tratta di immagini di ottimo standard la cui consultazione offre, rispetto alla visione diretta dell'originale, la possibilità di ingrandimenti notevoli senza perdita di qualità; naturalmente, nel caso di situazioni particolarmente deteriorate – come appunto quella del f. 1r del nostro manoscritto – la lettura resta difficoltosa: l'ideale sarebbe poter usufruire di un'immagine ad alta definizione, ripresa con luce ultravioletta, immagine che contiamo di procurarci appena possibile.

Per prima cosa va rilevato che, trascrivendo il primo riga della nota, Novati pare intendere le due lettere maiuscole come iniziali di un antroponimo, che nasconderebbero l'identità dell'antico proprietario del codice. Nella nostra trascrizione del 2011 avevamo, invece, interpretato la sequenza delle due lettere finali – *pc* – come una sigla, da sciogliere nella forma *precelo* (il senso della frase a r. 1

12. La lampada ad ultravioletti, detta comunemente *lampada di Wood*, è un dispositivo che è stato inventato dal chimico statunitense William H. Byler nel 1935, sfruttando una sorgente luminosa che emette radiazioni elettromagnetiche ultraviolette. Il fisico Robert Wood aveva descritto, nel 1903, la scoperta di un filtro ottico (detto *vetro di Wood*) utile alla trasmissione dei raggi ultravioletti, destinato agli usi fotografici (Wood 1903); il dispositivo fu perfezionato per scopi militari tra il 1903 e il 1915. Né l'invenzione di Wood né la lampada brevettata da Byler furono però disponibili prima del 1915 (anno della morte di Novati) nelle biblioteche europee per le indagini codicologiche: i primi usi sono attestati verso la fine degli anni Trenta e si consolidano stabilmente soltanto nel secondo dopoguerra; cf. anche Kornfeld 1938.

13. Per l'edizione complessiva della nota, cf. *infra*, § 3, spec. ll. 21-26.

sarebbe dunque: ‘questo libro è un libro d’istruzione’).¹⁴ La lettura proposta da Novati – solo suggerita e non sviluppata in un’ipotesi più ampia – potrebbe rivelarsi accoglibile e sollecitare indagini per l’identificazione del misterioso P. C. solo se, attraverso un’ulteriore ispezione diretta del codice e mediante esami approfonditi (anche dal punto di vista fisico-chimico), fosse dimostrabile che il cambio di modulo di scrittura tra r. 1 e rr. 2-4 rappresenti anche un cambio di mano (per quanto l’apparente solidarietà degli inchiostri e l’assenza di un capolettera maiuscolo a r. 2 facciano propendere per l’ipotesi di una coerenza autoriale dell’intero testo).

Il prosiegua della lettura di Novati conferma sostanzialmente i primi due terzi della seconda riga, che contengono l’importante allusione a una «compagnia» di «fradeli», ossia a una “fraterna compagnia” mercantile, istituzione ben presente nella Venezia del XIV secolo,¹⁵ smentendo ancora una volta qualsiasi ipotesi di una collocazione del manufatto in ambito devoto-confraternale. Le condizioni dell’ultima parte della riga non avevano consentito a Novati – il quale, ripetiamo, non poteva giovarsi di nessun ausilio tecnico – altro che di leggere la forma verbale «scrisi».

L’utilizzo della lampada di Wood ha sostanzialmente confermato la correttezza di questa lettura, permettendoci di proseguire oltre, fino a identificare con quasi assoluta certezza in Famagosta (qui resa come «Famagosa»)¹⁶ il luogo nel quale la nota di possesso è stata vergata.

Quanto alla seconda riga della nota, parzialmente letta da Novati, la visione diretta, coadiuvata dalla lampada di Wood, aveva fornito integrazioni (o, in modesta misura, rettifiche) che parevano soddisfacenti, salvo un punto, a proposito del quale, nel già ricordato contributo del 2012, non avevamo mancato di esprimere i nostri dubbi, e cioè l’indicazione della festività di una «madona santa maria» da connettere all’8 ottobre («Scrisi in famagosa / a di viij dotubrio zo fo lo di de madona santa maria»). I dubbi derivavano dal fatto che, né all’epoca dell’estensione della nota di possesso né più avanti, il giorno in questione sembra aver mai ospitato, in Occidente come nell’Oriente cristiano, una qualche festività mariana.

14. Cf. Bertelli e Tagliani in Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012, 89 e 100.

15. Cf. ancora Tagliani in Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012, soprattutto 96-97.

16. Le ragioni dell’errore possono essere varie: in primo luogo va segnalato che, in fine di riga, lo spazio a disposizione era piuttosto esiguo, forse anche in ragione del già avvenuto danneggiamento del margine della carta: può essere dunque che, nello scrivente, sia scattato quel meccanismo psicologico che, in condizioni appunto di scarso spazio, porta a “condensare” scorrettamente le parole lunghe; e non si dimentichi che, già *ab antiquo*, la città di Famagosta era denominata in turco (*Gazi*)*mağusa*.

La questione ci era parsa, come già accennato, di ardua soluzione, finché le ricerche di Massimiliano Gaggero, volte a ricostruire l'ambiente culturale della Cipro di metà Trecento, non hanno portato alla nostra attenzione un calendario trascritto, appunto a Cipro, da una mano occidentale prototrecentesca nelle carte di uno dei fascicoli anteposti a un venerando salterio greco-latino, precedentemente allestito a Costantinopoli (Berlino, Kupferstichkabinett, 78 A 9, *olim* Hamilton 119).

Alla data dell'8 ottobre il calendario reca l'indicazione «[dies] sanctae Pelagiae virginis» e, in effetti, a tutt'oggi la liturgia cattolica commemora in quel giorno santa Pelagia. Tra Pelagia e la «santa maria» della nota (si tratti della Vergine ma anche di una qualsiasi altra santa con questo nome) non sembra in apparenza esistere nessun possibile rapporto, ma forse l'apparenza, *in primis* l'apparenza grafica, inganna. Pelagia appartiene a un celebre manipolo di sante – tutte di origine orientale, anche se spesso venerate anche in Occidente –, accomunate da un particolare biografico piuttosto curioso, e cioè dal fatto di aver passato larga parte della loro vita sotto spoglie (monastiche) maschili. Oltre a Pelagia, ex attrice o prostituta, la cui fama presto oscurò quella di una più antica ma meno avventurosa vergine Pelagia, vicende simili di pio travestitismo venivano in effetti attribuite, tra le altre, a Ilaria/Ilarion, ad Anna/Eufemiano, a Eufrosine/Smaragdus, a Marina/Marino.¹⁷ Ora, se si tiene conto: 1) che il nome Marina è l'esatta traduzione latina (e/o volgare italiana) del nome Pelagia; 2) che le reliquie di Santa Marina vergine, vissuta in abiti maschili in un monastero siriano, vennero traslate a Venezia nel 1213;¹⁸ e infine 3) che la qualifica di vergine, del tutto appropriata per Marina, venne spesso estesa, a motivo della sovrapposizione sopra indicata, anche a Pelagia (si veda, in proposito, l'indicazione offerta dall'appena citato calendario cipriota), non sembra improbabile che un veneziano a Famagosta, non ignaro di greco, abbia automaticamente sovrapposto la festività di Santa Pelagia con quella di Santa Marina: una festività, quest'ultima, che del resto si muove disinvoltamente nel calendario, a seconda dei riti delle diverse Chiese, dal 18 giugno al 17 luglio all'8 o al 16 agosto.

L'immagine digitalizzata della nota di possesso, adeguatamente ingrandita, permette di confermare anche sul piano paleografico quest'ipotesi, dal momento che il *titulus* posto sulla *i* che segue la sequenza grafica *santa maria* si allunga in maniera evidente verso sinistra, fino a “coronare” la *a* finale della sequenza stessa. Sembrerebbe insomma che la sua funzione tachigrafica non riguardi solo

17. Per un primo panorama relativo a queste curiose “vite parallele” cf. almeno Patlajean 1976, 597-623.

18. La data e le circostanze avventurose della traslazione sono indicate da Corner 1758, 45-46, che dichiara di desumerle dalla trecentesca *Cronaca di Venezia* di Enrico Dandolo.

la preposizione, ma anche il nome proprio che precede e che sarebbe dunque appropriato leggere come *Mari(n)a*.

Più complessa la situazione della terza e ultima riga, a parte il vocabolo d'apertura, concordemente letto come «cinquanta». Per tentar di proseguire nella possibile interpretazione, credo convenga partire dal fondo, e cioè da quell'espressione «a mi Marcho», già individuata indipendentemente da Novati e da noi, e su cui è possibile convergere. Prima di *a mi Marcho*, Novati rimarca correttamente la presenza del segno di abbreviazione trecentesco per *videlicet* / «videlizet»¹⁹ e, accanto ad esso, quella che identifica come una nota tironiana; in realtà, dalla fotografia ad alta definizione appare con buona evidenza che non di nota tironiana si tratta, bensì di una semplice *e*. Pertanto, l'ultima frase deve suonare: «videlizet e a mi Marcho», con il valore di una chiara affermazione di possesso; in effetti, il tipo latineggiante (ma anche francesizzante) 'è a me / a mi' risulta abbastanza presente nelle diverse varietà dell'italiano antico, in concorrenza con il pur più diffuso 'è di me / de mi': tra gli esempi più pertinenti, per ragioni semantiche e di contiguità linguistico-geografica, citerò solo un passo del volgarizzamento veneto dell'*Ars amandi* ovidiana, databile al 1388: «El è a mi un libriçolo piçolo in lo qual io dissi li medegamenti dela vostra forma».²⁰

Quanto alla sequenza grafica che si colloca tra la parola «cinquanta» e la frase finale appena ricostruita, va detto che le sue condizioni sono davvero molto precarie, non soltanto per lo stato di conservazione dell'inchiostro, ma anche perché, con ogni probabilità, la sequenza stessa è stata scritta su una precedente rasura²¹ che ha reso più permeabile la superficie della pergamena e ha comunque lasciato visibili alcune tracce della scrittura *inferior* (soprattutto aste di lettere alte), che complicano ulteriormente la già difficoltosa lettura.

Nel nostro lavoro del 2012 non avevamo prudenzialmente ritenuto utile avanzare alcuna ipotesi interpretativa a proposito di questa sequenza, soprattutto perché, come già accennato, i ridotti tempi di utilizzo della lampada di Wood non avevano consentito una disamina adeguata di questa porzione finale della nota. Novati, per suo conto, aveva trascritto in una forma che potremmo definire mimetica l'unica parte leggibile a occhio nudo del passo, da cui usciva una serie grafica «adalbten» abbastanza oscura. Anche in questo caso l'immagine digitale ha permesso – pur con qualche margine d'incertezza – di avanzare al-

19. Cappelli 2011, 392.

20. Lippi Bigazzi 1987, I, 532, l. 11.

21. Sarebbe verosimile supporre che la rasura riguardasse un'ulteriore nota di possesso, forse la nota di un proprietario antico di cui il proprietario più recente non desiderava venisse conservata traccia.

cune proposte interpretative più puntuali, che ci paiono maggiormente coerenti con la logica complessiva della nota di possesso.²²

La sequenza di lettere e abbreviazioni, molto sgranate ed evanite, posta dopo il «cinquanta» che apre la riga sembra da intendere nel modo seguente: «*Tocomme in parte quondam albertin*». Da notare subito che l'espressione 'quondam albertin' è il frutto dello scioglimento di una sequenza grafica leggibile come «qdalb'tin», non molto dissimile, tutto sommato, dalla sequenza che Novati rese come «adalbten»: la foto digitale ha solo permesso di notare come la prima lettera della sequenza dovesse essere, con ogni probabilità, una *q* con asta corta e piegata verso destra (verosimilmente frutto di correzione su precedente *a*)²³ e come dopo la *b* di «Albertin» fosse presente il segno di abbreviazione per *er*.

Quanto al senso di questa frase, va precisato che l'espressione 'toccare in parte' ha uno specifico valore tecnico, connesso sia con le pratiche mercantili (divisione dei profitti o delle perdite) sia con le pratiche ereditarie: la parte è, in tal caso, la quota di eredità che spetta a un erede. Questo secondo è evidentemente il significato da attribuire al nostro passo; bastino a minima conferma, per non allargare oltre misura la documentazione, il testamento del veneziano Natale da Riva, datato 1309: «item se algun de me' fiolli o fiie morisse, de quello che lli tocha en soa parte debia romagnir a mio frar Blasio e a me' fiolli mascholli et a mia muier ...»,²⁴ nonché un passo della *Cronica domestica* del fiorentino Donato Velluti (1367-70): «Morì il detto Berto per la mortalità del 1348, o poco innanzi, in povero stato; avendo consumato in prima la parte sua, e poi dopo la morte di Giovanni suo nipote, la parte gli toccò del detto Giovanni».²⁵

In conclusione, se l'ipotesi di lavoro fin qui presentata non verrà smentita da ulteriori acquisizioni derivanti dalle nuove indagini, la nota di possesso che occupa la porzione superiore del f. 1r del ms Hamilton 390 andrebbe sciolta e interpretata nel modo seguente:

22. Da qui in avanti l'uso della prima persona plurale è quanto mai d'obbligo: l'interpretazione dell'ultima, complessa linea di testo è infatti stata ampiamente discussa con Roberto Tagliani e Sandro Bertelli, integrando alcuni appunti inediti di quest'ultimo a suo tempo raccolti nel sopralluogo berlinese del 2011 con le osservazioni di Novati: rinnovo qui i ringraziamenti più cordiali ai componenti dell'équipe di ricerca per questa felice collaborazione. Nella ricostruzione che segue sono prudenzialmente indicati con un punto sottoscritto tutti gli elementi che ancora appaiono di incerta o difficile decifrazione.

23. La correzione potrebbe aver sanato l'erronea anticipazione dell'iniziale del nome *Albertin*.

24. Stussi 1965, 59-60 (testo n. 47, ll. 14-15).

25. Velluti, *Cronica*, 99, ll. 18-22.

Questo libero si è de *precto*. / Questo libero si è de la *compania et* de nuy fradeli. Scrisi in Famagosa / a di viij d'otubrio, zo fo lo di de madona Santa Marina in mile tresento / cinquanta. Tocomme in parte *quondam Albertin*, *videlizet* è a mi Marcho.

Un'ultima considerazione, di carattere onomastico-genealogico. Come già accennato qui sopra, ci sono indizi molto forti che portano a identificare il Marco, possessore del codice nel 1350, con Marco Corner, presente in quel torno d'anni a Famagosta come rappresentante della "fraterna compagnia" dei tre fratelli Corner (Federico, Fantino e, appunto, Marco), figli di Bellello.²⁶

Se è corretta l'interpretazione della nota appena discussa, all'antroponimo Marco possiamo aggiungere almeno una nuova,²⁷ più o meno labile, traccia onomastica: un Albertino, già morto nel 1350, da cui Marco avrebbe ricevuto in eredità il manoscritto. La documentazione storica permette di affermare con sicurezza che il nome Albertino ricorreva, all'epoca, tanto nella famiglia Corner quanto in altre famiglie veneziane ad essa legate da stretti rapporti di parentela. Si tratterà di cercar di capire quale dei possibili candidati offra una biografia compatibile con quanto siamo venuti fin qui scoprendo; ma su questo punto è sicuramente necessario un supplemento d'indagine, che non può essere portato a termine in questa sede.

3. Il testo della scheda

La scheda è conservata nella busta 16, fasc. 73.3.1 (*olim* 281.59) del fondo Novati,²⁸ e consta di quattro carte autografe del filologo cremonese, vergate a inchiostro nero sul *recto* di altrettanti fogli di pregiata carta di cotone dalla grammatura pesante, complessivamente di buona qualità e ottimamente conservate. I fogli misurano mm. 205 x 151 e sono numerati nell'angolo in alto a destra. Diamo di seguito una trascrizione diplomatico-interpretativa della scheda.²⁹

26. Cf. ancora Tagliani in Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012, 99-100.

27. Qualora fosse dimostrabile che le lettere *pc* del primo rigo rappresentino le iniziali *P* e *C*, a indicare nome e cognome di un ulteriore (più antico?) proprietario del volume, come poc'anzi ricordavo, le tracce diventerebbero due. E viene spontaneo chiedersi se *C* potrebbe, ancora una volta, designare un membro della famiglia Corner.

28. Il fascicolo è così descritto nell'inventario del fondo: «"Spogli di biblioteche europee". 3. Germania 1. "Berlino". Trascrizioni dai codici Ham. 390 (sec. XIII), Lat. Quart. 399 (sec. XV) e dal *Lucula noctis* di Giovanni Dominici; cc. 56»; cf. Colombo 1997, 80. Le prime quattro carte del fascicolo sono relative alla scheda che qui si pubblica.

29. La trascrizione rispetta gli usi grafici impiegati da Novati e ne conserva gli errori di lettura, l'uso delle maiuscole e della punteggiatura, l'inserimento di sottolineature, puntini a spaziatura

[c. 1] Bibliotheca Regia Berolinensis

Ms. Ham. 390

Ms. membranaceo di m. del sec. XIII (?) di carte recentemente numerate a lapis 159, più tre bianche in principio e due in fine. Mis. mm. 165 x 270 ed è stato soprattutto lateralmente molto smarginato, sicché son state portate via parecchie parole delle postille marginali e parti di figure. È legato in marocchino rosso e porta sul dorso queste stupefacenti indicazioni: LANGUEDOQVE - MSS - sec. IX.

Il f. 1, che era originariamente la prima carta di guardia, reca in mezzo a penna leggermente colorita in giallo una rosa de' venti (in mezzo: *ventus*; ne' raggi, cominciando da destra e salendo: *lenante* - *syrocco* - *austro* - *Afracin* (*sic!*) - *Ponente* - *Maistro* - *Tramontana* - *Greco* = più i segni delle costellazioni; di mano mi sembra di chi scrisse il codice). Sul f.° vi sono altre prove di penna, un'altra rozziissima rosa de' venti, del sec. XIV (et) alcuni ex-libris: I. da cui noto: *questo libero fo facto?*

nel 1349 ha
e sopra della stessa mano? : *questo libero si è de P C*. E poi:
1 *Questo libero sie de la (con)pania de nuy fradeli scrisi*

.
2 *m dotubrio z(o)(n)to lo di de madona santa*
[*maria (et) milit*
3 *cinquanta* : *adalbten* ——— *v(ideli)z(et) (et) a mi Marcho*

c. 1 B. bianco. Così 2 A; sul B la grande miniatura allegorica, di cui ho la fotografia. Lo stato di questa miniatura è cattivo e soprattutto si sono rese illeggibili le numerose iscrizioni di parole in bianco su fondo azzurro, che si leggevano sui cartellini tenuti da parecchi personaggi. Così accanto ad un diavolo a sinistra in basso si leggeva *inferna*: - sopra i rami della croce [c. 2] nel medaglione centrale: « *XPS recepit = passionem pro nobis* » in giro al medaglione stesso correva un'iscrizione la quale comincia: CRUX BONA CRUX DIGNA LIGNUM SACR?

ampia o altre indicazioni diacritiche particolari, quali l'impiego di punti interrogativi o la messa in rilievo di lezioni particolari mediante l'uso di *sic*. Le sole abbreviazioni sono sciolte entro parentesi tonde. Per le sezioni della scheda che trascrivono brevi parti di testo o singoli lemmi dal ms., così come per i titoli delle opere citate, è adottato il carattere corsivo. Le note a piè di pagina segnalano, *ad locum*, particolari problemi inerenti alla lezione del testo. La *mise en page* della trascrizione rispetta sia il fine riga originario, sia l'allineamento delle pericopi nello spazio della pagina. Ulteriori note di commento si trovano *infra*, § 4.

- e termina: LIBERA NOS A MORTE MALIG.
- De' personaggi, che salgono sulla ruota, quello che è a sinistra quasi al sommo ha vicino un cartello che dice « via de paradì=
 40 so » l'altro, che precipita da destra uno su cui è scritto:
se(n)te(n)cia maledictionis - L'agnello di Dio ha l'iscrizione
Agnus Dei; quel che cade al di sotto: maledictus (?) nella ruo
 ta interna quel che precipita ha un titolo di cui non si legge che
STACADI ?
- 45 c. 3 A comincia senza verun titolo il Cato.
Cum ego cato.
- c. 26 B termina e segue (titolo in rosso lungo il margine):
Sortes apostolice ad explanandum
Si de aliqua re fire volueris hoc modo fire poteris. Inprimis
 50 *cante(n)t unum psalmu(m) cu(m) oracione d(o)m(inica) deuota mente. ut d(eu)s*
manifestet ei quod querit. postea aperiat psalterium et
prima litera que tibi aparuerit cognosce eam (et) videbis
quod queris . ~ . ¶ A significat uitam sine potestatem ¶ B
significat potestatem in populo &c.
- 55 c. 27 A comincia il *Physiologus* O le Favole.
Aranea est uermis paruus qui facit recia (et) in illa
recia aprehendit muscas. Set cum erit aliquis ventus
leuiter rumpitur. significat homines qui suos fideles
decipiunt. Set mo(r)s cito uenit (et) occidit eos. et miseri
 60 *uadunt in infernum*
- c. 48 A seguono regole igieniche (et) i mesi dell'anno e
 rimedi e ricette diverse.
- c. 49 A *Ad explanandum sompnum. In A significat adiuto*
rium domini &c.
- 65 **[c. 3]** Explicit: in *Ç significat mortem adesse.*
 È un abecedario.
- c. 50 A *In c(h)r(ist)i nomine. Questo e lo començamento delo*
libro de uguçon da laodho.
- c. 78 B La figurina del predicatore del pergamo, riprodotta
- 70 c. 83 A finisce dopo 3 righe
- c. 83 B *Iste sunt complexionones hominum & certa de homini*
bus
- In margine le 4 figure riprodotte. Il margine infer(iore)
 che portava un'altra miniatura fu strappato.
- 75 c. 84 A bianco
- c. 84 B L'assedio per nave al castello
- c. 85 A L'assedio per terra al castello
- c. 85 B bianco
- c. 86 A *questo e lo splanamento de li prouerbi &c.*
- 80 Faccia riprodotta per intero
- c. 96 B termina: e succede il *Pater noster*

- c. 97 B term. il P. N.: il foglio per $\frac{3}{4}$ bianco.
- c. 98 A *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*
- c. 101 A Riprodotto le miniature marginali 1, 2, 3. della
 85 carta: *E del re faraone - Et un roman set ani - cosi en=
 ganà a Pisa*
- c. 113 B term(inano) i *Proverbi*
- c. 114 A Incipit *liber Panfili*
Vulneror
- 90 c. 157 A finisce il *Panfilo* e comincia: *Hic narrat sicut
 uetrana decepit iuuenem cum arte sue riçole. qua
 propter uetrane habent suum ingenium et ingenium iuuen(em).
 Erat quidam iuuenis qui diligebat unam dominam ualde
 pulcram, sed dictus iuuenis nec prece *....* illeggibile*
- 95 *d(omi)nam ad fe.* Il f. 157 B è stato tutto rinfrescato.
 Il racconto termina a c. 158 A.
- [c. 4] c. 158 B bianca in origine; ora per di mano del sec. XIV v'
 era stato scritto qualche cosa, di cui ora non si riesce
 a decifrar nulla, tanto più che d'altra mano vi si
 100 è riscritta sopra una giaculatoria alla vergine. Parrebbe
 quasi si fosse trattato d'un componimento poetico.
- c. 159 A *Officium mortuorum*
 [*Cum in ecclisia? ueniunt*] *venite adoremus P. venite* questa pagina
 che era scritta dalla stessa mano che scrisse il resto ora è
 105 illeggibile.
- c. 159 Termina col *Psalmus David**: *Domine deus meus
 in te sperani;* e col versetto: *si reddidi retribuētibus
 michi mala decidant merito.* Di qui si evinca che
 son andate perdute più carte del ms.
- 110
- * David *Psalm.* VII, 5 *decisam ergo ad inimicis meis inanis.*

4. Analisi dei contenuti e ipotesi di datazione

Come risulta dalla sostanziale correttezza e linearità delle annotazioni, Novati ha redatto questa scheda dopo aver avuto tra le mani il codice, raccogliendo una serie di appunti precisi che, verosimilmente, ha poi trascritto in bella copia nei fogli che ancor oggi conserviamo. In essi si trovano, tuttavia, alcune imprecisioni, legate sia a letture scorrette sia ad una percezione non sempre perspicua dei dati rilevati, che di seguito registriamo:

r. 4. *del secolo XIII (?)*: Novati si mostra dubbioso sulla cronologia da attribuire al manufatto, che tuttavia è stato datato da Bertelli proprio alla seconda metà di quel secolo.³⁰

r. 6. *Mis. mm. 165 x 270*: Bertelli registra misure leggermente più ampie (172 x 270), che tuttavia sono segnalate come «variabili» nell'estensione, a causa della presenza di rifilature, già diligentemente annotate anche da Novati.³¹

r. 14. *in mezzo: ventus*: in realtà la fotografia digitale ad alta risoluzione permette oggi di leggere con ragionevole certezza *S | P | E | Ra | V | e | n | t(orum)*, nella quale ciascuna delle lettere che costituiscono il sintagma sono inserite (singolamente o in coppia) entro gli otto settori che si trovano al centro della rosa, partendo dal settore di Greco. Tutta la *scriptio* è, in ogni caso, fortemente compromessa dall'usura del tempo e da varie macchie d'umidità.³²

r. 17. *di mano mi sembra di chi scrisse il cod(ice)*: Novati propendeva già ad assegnare al copista la paternità della rosa dei venti, come appare ormai assodato dalle osservazioni di Meneghetti e Bertelli,³³ che hanno confutato con argomenti convincenti l'opinione di Kammerer,³⁴ il quale proponeva un'aggiunzione seriore di questo foglio al codice, sostenendo una genesi esterna di ambito mercantile per l'illustrazione.

r. 18. *un'altra rozziissima... del sec. XIV*: Meneghetti, invece, ascrive allo stesso copista anche la paternità di questa seconda rosa, considerandola «do schizzo preparatorio dell'illustrazione».³⁵

rr. 19-26. *questo libro... a mi Marcho*: si vedano le osservazioni sviluppate *supra*, § 2.

r. 34. *XPS recepit*: in realtà *XPO recepit*.

rr. 36-37. *CRUX BONA... A MORTE MALIG*: la più volte ricordata disponibilità del supporto fotografico ad alta risoluzione ha permesso di leggere con precisione pressoché l'intera iscrizione nella cornice del tondo della croce, confermata dalla perizia paleografica di Sandro Bertelli, che risulta la seguente (entro quadre le letture incerte): «CRVX BONA CRVX DIGNA, LIGNU(M) SUP(ER) O(MN)IA LI[G]N[A], . . . (CON)S[I]GN[A], LIBERA NOS A MORTE [M]ALIG(NA)». Il testo è l'*incipit* di un inno liturgico rimato alla croce, registrato negli *Analecta Hymnica*³⁶ in una testimonianza quattrocentesca attestata nel codice dell'Abbazia di Seitensetten (bassa Austria): «Crux bona, crux digna, lignum super omnia ligna, / me tibi consigna salvans a morte maligna. [...]

30. Bertelli in Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012, 84.

31. Ivi, 88.

32. Fatto che aveva determinato un'imprecisa decodifica anche da parte di Bertelli, che leggeva – seppur «con qualche incertezza [...] (in senso orario, a iniziare dal settore di Greco): S | P | E | M | V | e | n | us»; cf. ivi, 117, n. 122; oggi Bertelli concorda nella lettura che qui si propone.

33. Ivi, 77 e n. 7 e 84 e n. 29.

34. Kammerer 1974-1975.

35. Meneghetti in Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012, 77 e n. 7.

36. Blume-Dreves 1898, 96, n. 78.

Cod. Sitanstetten. 265 saec. 15». L'attestazione dell'*incipit* nel nostro codice segnala, dunque, una diffusione e un uso di quest'inno ben più antichi di quelli finora registrati.

r. 39. *via de paradiso*: in realtà *vad(e) i(n) paradiso*.³⁷

r. 42. *maledictus* (?): in realtà *iacit hic*.³⁸

r. 43. *STACADI*: in realtà *ista cadit*.³⁹

r. 56. *Aranea*: ms. *Aranens*.

r. 58. *suus fideles*: ms. *suos fideles*

r. 63. c. 49 A *Ad explanandum*: il testo comincia nel *verso* della carta, che andrebbe indicata come 49 B.

r. 92. *riçole*: ms. *kiçole*.

r. 101. *un componimento poetico*: si tratta della ballata *En dolorosi pianti*, pubblicata e studiata in Brugnolo 2006.

r. 102. *Officium*: ms. *Offitium*.

r. 103. [*Cum in ecclisia? ueniunt*]: l'integrazione della *scriptio* svanita resa da Novati è plausibile, anche se non è più possibile verificarla, stante il completo diluio dell'inchiostro.

r. 104. *era scritta dalla stessa mano*: Bertelli sostiene, invece, che questa carta proviene «da un altro manoscritto (sempre in *littera textualis*, ma di altra mano della seconda metà del sec. XIII)». ⁴⁰

r. 109. *son andate perdute più carte del ms.*: la mancata agnizione della diversa provenienza di c. 159, qui sopra ricordata, ingenera in Novati tale erronea convinzione.

La scheda non è datata: poiché ci pare evidente da alcuni dettagli – quali l'estrema cura e precisione nella descrizione della Rosa dei venti e delle iscrizioni nella miniatura «allegorica» a tutta pagina con la Ruota di Fortuna, oppure affermazioni sullo stato del manoscritto o su elementi attinenti il codice⁴¹ – che essa sia stata redatta *in praesentia* del codice, risulta interessante indagare la biografia di Novati per determinare quando egli si sia recato a Berlino per visionare il manoscritto.

Occorre fare qualche osservazione preliminare prima di avanzare delle ipotesi. Innanzitutto, va osservato che i materiali di afferenza berlinese conservati del fondo – stando all'inventario – sono in tutto quattro: due schede relative ai

37. Meneghetti e Bertelli in Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012, 108, n. 97.

38. Ivi, 109, n. 99.

39. *Ibid.*

40. Ivi, 87, n. 44.

41. Si vedano affermazioni del tipo: r. 19: «da cui noto»; r. 29: «di cui ho la fotografia»; r. 69: «figurina del predicatore del pergamino, riprodotta»; r. 7: «de quattro figure riprodotte»; r. 84: «riprodotto le miniature marginali 1, 2, 3»; r. 95: «il f. 157 B è stato tutto rinfrescato».

mss. Hamilton 390 e Lat. Quart. 399,⁴² contenute nella busta 16, fasc. 73.3.1 e due lettere di August Wilmanns, a quel tempo Direttore della Biblioteca di Berlino, che spedisce a Novati, in due occasioni, due missive contenenti trascrizioni e collazioni richieste dal filologo, ma non collegate al codice oggetto del nostro interesse.⁴³

In uno solo di questi documenti vi è un'indicazione cronologica che, se fosse con certezza collegabile alla scheda di cui qui ci occupiamo, potrebbe fornirci qualche indicazione: ma tale connessione è purtroppo impossibile da dimostrare con certezza.⁴⁴ Occorre pertanto approfondire l'indagine della biografia dello studioso, per stabilire se e quando Novati abbia compiuto dei viaggi a Berlino, in occasione dei quali avrebbe potuto visionare il codice hamiltoniano e redigere la scheda che qui abbiamo edita.

Che Novati fosse un grande viaggiatore è cosa risaputa: ce lo ricorda già Pio Rajna in uno dei primi profili redatti dopo la prematura scomparsa del filologo, avvenuta a San Remo la notte tra il 26 e il 27 dicembre 1915. Sulle pagine del primo numero del 1916 de «Il Marzocco» ricorda:

42. Il codice, quattrocentesco, è uno dei testimoni della *Lucula noctis* (1405) di Giovanni Dominici; cf. Dominici, *Lucula Noctis*.

43. Le lettere, rispettivamente del 28 febbraio 1900 e del 1° novembre 1905, sono conservate nei fasc. 103.6.3 e 177 del fondo. La prima accompagna la trascrizione di alcune carte del ms. Berol. 916 relative al testo goliardico *Multi sunt presbiteri* avente come protagonista un gallo; la seconda accompagna alcune trascrizioni di epistole latine di Francesco da Fiano, utili a Novati nella stesura del commento all'*Epistolario* di Coluccio Salutati, e segnatamente all'ultimo volume, comparso in due parti tra il 1905 e il 1911; cf. Novati 1891-1911 («Fonti per la storia d'Italia pubblicate dall'Istituto Storico Italiano. Epistolari. Secolo XIV»; 15, 1891 [vol. I]; 16, 1893 [vol. II]; 17, 1896 [vol. III]; 18, 1905 [vol. IV p. I] e 1911 [vol. IV p. II]).

44. Il fascicolo dedicato al ms. Lat. Quart. 399 – che si compone di varie sezioni e raccoglie materiali diversi, quali schedature di saggi, schede bibliografiche, notizie su codici, trascrizioni, collazioni, appunti e annotazioni varie – conserva vari materiali relativi alla *Lucula noctis*; in particolare, contiene una scheda sommaria del ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. soppr. 540 (il testimone più attendibile del testo), una scheda più dettagliata sul ms. Lat. Quart. 399 (altro testimone, di più recente scoperta, della stessa opera) e da una trascrizione del ms. laurenziano (siglato F) collazionata col berlinese (siglato B). A c. 18, al termine della trascrizione, Novati appone la seguente nota: «Collaz(iona)to il 9 febr(aino) 1903». La carta utilizzata da Novati per redigere le due schede sui codici e la trascrizione è la stessa di quella impiegata per la scheda sull'Hamilton 390; ma si tratta di un tipo di carta molto ricorrente negli appunti e nei lavori filologici di schedatura di Novati, usata per documenti diversi anche a distanza di parecchi anni. Quanto alla collazione, non è dimostrabile se Novati abbia lavorato direttamente *in loco* sul codice berlinese della *Lucula noctis* (che è descritto nella scheda in maniera assai più succinta di quanto Novati non faccia nel caso dell'Hamilton 390) o se abbia, invece, operato su una collazione inviata da Wilmanns o da qualche altro studioso, e non più rintracciabile nel fondo: la trascrizione di base su cui Novati lavora, tuttavia, reca la lezione del codice fiorentino.

L'amore del bello lo porta a viaggiare. E il Novati viaggiò non poco e non viaggiò da semplice erudito. Frugatore sagacissimo di biblioteche e capacissimo di passare settimane intere sopra un codice, ebbe l'intenso amore dei monumenti, delle statue, e in primo luogo – retaggio paterno – dei quadri. Ma anche le bellezze e gli spettacoli della natura lo attraevano; sicché, se, oltre all'Italia, percorse la Francia (a Parigi fu non so quante volte), la Spagna, l'Olanda, il Belgio, la Germania, si spinse altresì fino al Capo Nord.⁴⁵

Una delle fonti più ricche d'informazioni sulla vita e sui viaggi di Francesco Novati è il suo ampio epistolario, solo parzialmente edito,⁴⁶ che ci fornisce notizie di prima mano su spostamenti e progetti di lavoro. Dall'analisi del materiale conservato emergono due possibili scenari cronologici che, opportunamente vagliati, ci potrebbero in qualche misura soccorrere.

I. *Estate 1899*. Da una lettera dell'11 luglio 1899 inviata ad Alessandro D'Ancona, suo maestro ed interlocutore epistolare d'elezione, apprendiamo che Novati ha in progetto di partire per Bayreuth nel mese d'agosto di quell'anno, con l'intenzione di trascorrere in Germania le vacanze estive:

Io sto per andare a Cremona, dove sarò domenica (16) e dove mi tratterò, secondo il solito, tutto il resto del mese. Poi mi metterò in moto verso Bayreuth dove vado a udire un corso di rappresentazioni Wagneriane. Credo che consumerò il resto del mese d'agosto in Germania. Ai primi di Settembre tornerò in Italia e andrò a far visita alla sig.a Virginia Treves.⁴⁷

Durante quel viaggio visita Dresda, come c'informa lo stesso d'Ancona in una lettera dell'11 settembre 1899:

C(aro) A(mico), Ho ricevuto con piacere qua a Viareggio dove mi trovo coi miei la tua cartolina da Dresda. Ti rispondo a Vienna, sperando che questa mia ti giunga alle mani, mentre dubito che ti giungesse l'altra mia da Andorno, diretta a Bayreuth [sic].⁴⁸

45. Rajna 1916, 2.

46. La sezione più corposa – e più ricca di informazioni – dell'epistolario novatiano è quella scambiata con Alessandro D'Ancona (Gonelli 1986-1990), cui segue, per quantità, la fitta corrispondenza con Pio Rajna (Rajna-Novati 1995); seguono poi, tra quelle editate, le lettere scambiate con Pierre de Nolhac (Brambilla 1988) e con Benedetto Croce (Brambilla 1999).

47. D'Ancona 1986-1990, IV, 138, n. DCCCLXXI, Novati a D'Ancona.

48. Ivi, 141, n. DCCCLXXIII, D'Ancona a Novati; entrambe le cartoline non si sono conservate, cf. *ibid.*, n. 1 e 2.

La cartolina da Dresda non si è conservata: ma da Vienna Novati accusa ricevuta il 15 settembre, comunicando di essere bloccato nella capitale austroungarica dall'esondazione del Danubio.⁴⁹ È possibile che nell'escursione tedesca dell'estate 1899 Novati abbia toccato anche Berlino (che si trova a circa 350 km a nord di Bayreuth) ed abbia potuto visionare il ms. hamiltoniano, redigendo la scheda di cui ci stiamo occupando.

II. *Estate 1903*. Il 23 luglio 1903 Novati spedisce a Rajna una cartolina postale illustrata dall'isola di Skaarö (Norvegia), approdo del postale per Capo Nord, nella quale scrive:

Carissimo Pio, parlar d'iscrizioni medievali mentre si corre verso Capo Nord dove saremo stanotte, può parer cosa fuor di luogo.⁵⁰

La nota, telegrafica, verosimilmente allude al progetto, proposto da Novati all'Accademia Nazionale dei Lincei, di realizzazione del *Corpus Inscriptionum Medii Aevi*, fortemente osteggiato dai Monaci e per questo bocciato dall'Accademia nel 1904.⁵¹ Curiosamente, di questo viaggio Novati non fa parola nelle lettere spedite a D'Ancona. In ogni caso, la cartolina postale dimostra che Novati si trova a Capo Nord alla fine di luglio del 1903.

In una lettera del 27 novembre dello stesso anno, indirizzata a Karl Vossler e conservata al Nachlass Vossler presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, Novati parla di un suo soggiorno a Heidelberg nel settembre del 1903:⁵² Novati ha, con tutta evidenza, raggiunto la città sulla via del ritorno dalla Norvegia. Anche in questo caso non è impossibile – anche se più problematico⁵³ – ipotizzare che Novati possa essere transitato per Berlino prima di recar-

49. Ivi, 142-143, n. DCCCLXXIV, Novati a D'Ancona. In effetti nel settembre 1899 le forti piogge in Baviera e Austria – in particolare a Vienna – avevano fatto esondare il fiume, come risulta, ad esempio, dalla notizia data da «La Tribuna» del 17 settembre 1899: cf. ivi, 143, n. 1.

50. Rajna-Novati 1995, 298, n. CXXXVII, Novati a Rajna.

51. Benedetti 2012a, 253-305, in part. 284 e 303 n. 140.

52. Nel Nachlass Vossler della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco si conserva una lettera di Novati a Karl Vossler, scritta da Milano il 27 novembre 1903 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Ana 350.12.A, Novati, Francesco). In essa Novati ringrazia Vossler per il dono del suo «importante libretto» sullo Stülnovo (Vossler 1904). Proprio a proposito di questo Novati allude a una «troppo breve dimora da me fatta lo scorso settembre in Heidelberg». Devo questa segnalazione alla cortesia di Diego Stefanelli, che ringrazio per avermela fornita.

53. Questa datazione sembra confliggere con la data in calce alla trascrizione collazionata della *Lucula noctis*, già ricordata alla nota 40. Se, infatti, quella data si riferisce alla collazione tra le due fonti manoscritte a disposizione di Novati (i codici F e B dell'operetta di Dominici), è impossibile che egli abbia steso contestualmente le schede relative all'Hamilton 390 e al Lat. Quart. 399 nell'estate del 1903, a Berlino. È, tuttavia, piuttosto oneroso postulare che le due schede siano

si ad Heidelberg, e che vi si sia trattenuto il tempo necessario per vedere qualche codice all'allora Königliche Bibliothek. Se così fosse, la scheda sul Saibante risalirebbe all'agosto-settembre 1903.

Una lettura prudentiale di queste tracce documentarie ci suggerisce di collocare la redazione della scheda tra l'estate 1899 (*terminus post quem*) e l'autunno 1903 (*terminus ante quem*). Ma vi è, forse, la possibilità di far pesare il piatto della bilancia verso la prima delle due date, riflettendo su quali fossero, in quegli anni, i progetti di studio nei quali il Nostro si trovava impegnato.⁵⁴

Fin dal maggio 1892 Novati aveva sottoscritto un contratto con l'editore Francesco Vallardi per realizzare il volume *Le Origini*, la monografia che doveva aprire la nuova serie della *Storia letteraria d'Italia*.⁵⁵ Come si evince da varie lettere scambiate tra Novati e D'Ancona di quei mesi, Vallardi aveva individuato in Novati il curatore dell'opera e a lui aveva chiesto di selezionare gli studiosi per realizzare l'impresa che, nelle intenzioni dell'editore, doveva limitarsi a un ag-

state redatte in due diverse occasioni, così come è arduo ritenere che Novati abbia lavorato, per la sola *Lucula noctis*, su materiali spediti da Berlino, che poi non si siano conservati nel fondo: seppur astrattamente possibile, si tratterebbe di un caso più unico che raro nella consuetudine – assai meticolosa – di conservazione o riutilizzo di tutti i materiali cartacei a disposizione. Che, poi, i materiali berlinesi relativi al ms. Lat. Quart. 399 siano frutto di un lavoro “a distanza” e non *in praesentia* sembra essere escluso da quanto lo stesso Novati scrive nel commento all'*Epistolario* del Salutati a proposito dell'importanza di questo codice nella valorizzazione dell'opera di Dominici: «L'opera del Dominici ebbe sorte singolare. [...] Rosler [...] poté metter le mani sulla copia del libro posseduta un tempo dal convento di S. Maria Novella e divenuta oggi il n. 540 de' Conv. soppressi in Laurenziana. Il cod. Laurenziano però [...] non è il solo che a noi sia giunto della *Lucula noctis* [...] . Un secondo esemplare [...] copiato da varie mani nella seconda metà del sec. XV, è stato recentemente acquistato dalla biblioteca Reale di Berlino, ove è registrato come Lat. Quart. 399; ed io ho potuto studiarlo a mio agio, grazie alla bontà dell'insigne erudito che governa quell'istituto, il mio venerato amico prof. A. Wilmanns [corsivo nostro]» (cf. Novati 1891-1911, IV, t. I, 208-209, n. 1). La digressione novatiana c'informa, quindi, di un lavoro puntuale svolto sul codice, che è assai più economico ritenere sia avvenuto a Berlino, contestualmente alla stesura della nota sull'hamiltoniano.

54. Per ricostruire il dettaglio della biografia novatiana per gli anni in questione, ai materiali citati in questo saggio, si vedano: Orlandi 2001, I, 465-600, spec. 557-566; Benedetti 2010, 87-98, in part. 92-94 e 98; Benedetti 2012b, 295-340, in part. 322-330 (ripreso in forma leggermente ampliata in Benedetti 2012a, 279-284).

55. Si tratta della celebre serie *Storia letteraria d'Italia scritta da una Società di Professori* (Belloni *et alii* 1889-1926); il piano dell'opera originario, che prevedeva nove volumi, si estese nel corso della pubblicazione (e con non poca responsabilità di Novati) fino a raggiungere i dodici tomi, pubblicati tra il 1889 e il 1926. In occasione di quell'incarico, Novati intraprese l'organizzazione del “cantiere” del volume predisponendo il proprio corso universitario per l'a.a. 1892-1893 sul medesimo argomento, in modo che le lezioni potessero agevolmente confluire nel volume vallardiano, come egli stesso ricorda in una lettera a D'Ancona del 21 marzo 1893: cf. D'Ancona 1986-1990, III, 260-261, n. DCXL. Il manoscritto del corso, intitolato «Il primo secolo della Poesia Italiana e l'influsso franco-provenzale», è conservato nel Fondo Novati, busta 8, fasc. 44.

giornamento dei volumi della prima serie – uscita tra il 1878 e il 1880 – e avere un taglio piuttosto rapido e compilativo, ma che Novati, invece, immaginava assai diversa, soprattutto per la sezione più problematica, che aveva avvocato a sé.⁵⁶

Com'è noto, la stesura delle *Origini* fu per Novati un lavoro molto tormentato, durato per oltre un ventennio e rimasto incompiuto a causa della sua morte precoce.⁵⁷ Nell'estate 1898, sei anni dopo l'assunzione dell'impegno, Novati non aveva ancora consegnato un solo capitolo del lavoro:⁵⁸ le lettere di Vallardi, dapprima esortative e allarmate, cominciano a farsi pressanti e minacciose.⁵⁹ Dopo aver meditato di abbandonare l'impresa, cedendo alle accorate esortazioni di D'Ancona⁶⁰ (ma ancor più alle minacce dei legali dell'editore),⁶¹ Novati prese a scrivere nell'autunno del 1898, muovendo da un lavoro che, da più parti, è stato considerato il *Prospekt* del volume vallardiano: la prolusione per l'a.a.

56. Novati trasformerà in maniera relevantissima il disegno originario di Vallardi; le sue intenzioni sono eloquenti fin dalla lettera del 27 maggio 1892, nella quale annuncia a D'Ancona: «Mi son impegnato col Vallardi a fargli un volume sulle Origini per la nuova edizione dell'*Italia*, che sta apparecchiando [...]. E dacché mi è venuto fatto di accennarle a questa faccenda della ristampa dell'*Italia* vallardiana (che per la parte letteraria andrà rifatta *ab imis fundamentis*) potrebbe ella venirmi in aiuto con qualche consiglio? Il Vallardi mi ha incaricato di cercargli i cooperatori, impresa tediosa, che ho condotto a buon punto, perché il Flamini e il Fenaroli hanno accettato di fare l'uno il Trecento, l'altro il volume su Dante; il Rossi di trattar il Quattrocento; il Caravelli farà il Seicento (speriamo bene!) e l'Ottocento il Mazzoni. Ma non so davvero a chi rivolgermi per il sec. XVI ed il XVIII, tanto più che il Vallardi paga poco (mille lire per volume... di 400 pagine!) e i pezzi grossi mal si accordano a siffatte condizioni. Il Graf, il Masi non ne vogliono sapere; e chi si potrebbe dunque ripescare?»; cf. D'Ancona 1986-1990, III, 201-206, n. DCIV. Com'è noto, Flamini non si occupò del volume sul Trecento (che invece curò il Volpi), ma di quello sul Cinquecento, e il volume su Dante fu affidato a Zingarelli dopo la defezione di Fenaroli. Quanto a Vittorio Caravelli, la sua tragica scomparsa nel luglio dell'anno seguente spinse Novati ad incaricare del lavoro Antonio Belloni; cf. Benedetti 2012a, 278 e 300.

57. L'opera iniziò ad uscire a fascicoli nel 1900 e fu portata a compimento solo nel 1926 dall'allievo più brillante di Novati, Angelo Monteverdi. Sulle difficoltà incontrate dallo stesso nei lavori di completamento del volume si vedano la sua *Introduzione* a Novati 1926, IX-XIX, e la sua nota in Monteverdi 1940-1941.

58. Lo confessa a D'Ancona, in una lettera del 17 giugno: «Ma ho una spina nel cuore pur troppo: quel maledetto volume sulle Origini per il Vallardi, che non riesco a incominciare, né so come o quando riuscirò a sbarazzarmene»; cf. D'Ancona 1986-1990, IV, 72, n. DCCCXXXV.

59. Nel Fondo Novati è conservato, col titolo emblematico di “Vallardiana” (busta 2, fasc. 10), un corposo fascio di lettere di Vallardi, dei suoi legali e vari soggetti coinvolti nell'*affaire* delle *Origini* che permettono una ricostruzione precisa della vicenda, sulla quale è annunciato un saggio di Guido Lucchini, al quale sono grato per aver discusso con me alcuni passaggi di questo lavoro.

60. Si veda la lettera di D'Ancona del 28 settembre 1898, in D'Ancona 1986-1990, 81, n. DCCCXLII.

61. In effetti, nella primavera del 1899, Vallardi negò lo scioglimento del contratto e minacciò, invece, di trascinare Novati in tribunale. Novati, costretto dalle circostanze, accettò di proseguire il lavoro ottenendo una proroga (largamente disattesa) di tre anni per la consegna.

1896-1897 ai corsi dell'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano, pronunciata il 16 novembre 1896, dal titolo *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del Medio Evo*.⁶²

Orbene, mentre Novati riprendeva – seppur controversia – i lavori sulle *Origini*, nuovi progetti prendevano vita negli stessi anni: primo fra tutti, l'avvio della «Collezione Novati» presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche⁶³, una collana che, secondo le intenzioni del *Programma* editoriale, doveva raccogliere «codici, manoscritti e stampati con miniature o disegni riprodotti in facsimile».

Il progetto, messo a punto tra il 1900 e il 1901, debuttò nel 1902, con l'uscita del *Flos duellatorum* di Fiore dei Liberi da Premariacco per le cure dello stesso Novati,⁶⁴ al quale seguì, due anni più tardi, la pubblicazione de *La canzone delle virtù e delle scienze* di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, curata da Léon Dorez,⁶⁵ che fu purtroppo l'ultimo dei titoli stampati di questa collana. Tuttavia, è interessante rilevare come il progetto editoriale fosse assai più ambizioso: del citato *Programma* fu tratto un opuscolo a stampa (di cui si conserva una copia presso la Biblioteca Statale di Cremona), verosimilmente stampato nell'autunno del 1903,⁶⁶ nel quale vengono indicati due volumi *à paraitre*, che non furono mai realizzati:

ALBUCASEN DI BALDACCIO – *Tacuinum Sanitatis in medicina* – Dal codice Lat. Nouv. Acq. 1673 della Nazionale di Parigi (sec. XIV, scuola veronese). 205 tavole in folio con introduzione e note del prof. Francesco Novati della R. Accademia Scientifico-Letteraria di Milano.

RIMATORI LOMBARDI DEL SEC. XIII – (G. Pateg, Ugucon [sic] da Laodho, *Proverbia foeminarum* [sic]) – Dal codice già nella libreria Hamilton ora n. 390 Ham. della R. Biblioteca di Berlino.⁶⁷

La notizia è ripresa anche nella breve presentazione del *Flos duellatorum* pubblicata tra gli *Appunti e notizie* dell'«Archivio storico lombardo» del 1903, il reda-

62. Il discorso fu subito seguito dall'omonimo volume: Novati 1897, ripubblicato in versione corretta e notevolmente ampliata nel 1899.

63. Il sodalizio tra Novati e l'editore bergamasco si era già consolidato nel 1896, con l'avvio della collana «Biblioteca storica della letteratura italiana» diretta dal filologo cremonese e inaugurata in quell'anno con la ristampa della sua *Navigatio Sancti Brandani in antico veneziano* (già edita nel 1892). La collana rimase attiva fino al 1910 e vide l'uscita di dieci titoli.

64. Maestro Fiore, *Flos duellatorum*.

65. Bartolomeo di Bartoli, *La canzone delle virtù*.

66. In quest'opuscolo il *Flos duellatorum* è segnalato come pubblicato e *La canzone delle virtù e delle scienze* è indicata come di imminente pubblicazione.

67. *Collezione Novati*, opuscolo a stampa conservato a Cremona, Biblioteca Statale, Fondo riservato Novati, 13. Ringrazio Leonardo Andreoli per la segnalazione.

zionale anonimo (spesso vergato dallo stesso Novati, che della rivista era il direttore) che però non fa menzione dell'edizione del *Tacuinum sanitatis* parigino:

Fior di battaglia. – La “Collezione Novati” annunciata dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche è una pubblicazione che certo interesserà vivamente gli artisti, gli studiosi e gli intelligenti in generale. Essa si propone di divulgare mercè fedeli e accuratissime riproduzioni a *fac-simile*, documenti rari ed ai più inaccessibili, d'alta importanza letteraria e insieme artistica, ed in veste tipografica splendida. Il primo volume, ora pubblicato, è il trattato di scherma *Il fiore di battaglia* di maestro Fiore da Premiaracco, un testo rimasto del tutto ignoto sin qui, ma d'eccezionale valore e che può dirsi il primo trattato di lotta e di scherma composto in Italia. Alla riproduzione in *fac-simile* fototipica assai accuratamente eseguita su bellissimo codicetto posseduto dal nob. comm. Alberto Pisani Dossi, il N[ovati] ha fatto precedere un'ampia introduzione destinata a chiarire la importanza che il *Flos duellatorum* possiede per chi voglia addentrarsi nello studio delle vicende, cui andò attraverso il medio evo soggetta l'arte dell'armeggiare. [...] Altri volumi della “Collezione Novati” già annunciati conteranno *La canzone delle virtù e delle arti* [sic] di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, dal codice originale di dedica offerto dall'autore a Bruzio Visconti (+ 1356), già nella libreria Archinto di Milano ed ora nel Museo Condé di Chantilly e i *Rimatori Lombardi del sec. XIII* (G. Pateg, Ugucon [sic] da Laodho, *Proverbia foeminarum* [sic]), dal codice già nella libreria Hamilton, ora nella R. Biblioteca di Berlino.⁶⁸

Ci pare fondato sostenere che tra i progetti di Novati – intersecanti il cantiere delle *Origini* e le proposte della nuova collana – ci fosse quello di trarre un'edizione dei testi del nostro codice accompagnati dalla riproduzione in facsimile di molte delle miniature in esso contenute; per questo, verosimilmente, egli aveva voluto vedere direttamente il manoscritto, facendone riprodurre fotograficamente alcune carte significative, come lo stesso filologo ricorda a più riprese nel testo della scheda.⁶⁹

68. Cf. *Appunti e notizie*.

69. Stando alla scheda, le immagini “riprodotte” sono, oltre alla “grande miniatura allegorica” di c. 2v, quelle di c. 78v (contenuta nella sezione del codice dove si trova il *Libro* di Ugucione, di cui risulta richiesta la riproduzione della sola miniatura del frate sul pulpito), c. 83v (che conserva le *Complexiones* sui temperamenti dell'uomo; qui Novati richiede la sola riproduzione delle quattro miniature del margine sinistro), c. 86r (esordio dello *Splanamento* di Girardo Patechio: Novati fa riprodurre l'intera carta) c. 101r (*Proverbia*, con richiesta di riproduzione delle prime tre figure). Nessuna di queste fotografie è stata, finora, rintracciata tra le carte del fondo Novati. Come si vede, le immagini campionate appartengono in larga parte alle opere poetiche “lombarde”, che verosimilmente dovevano entrare a far parte del realizzando volume della «Collezione Novati».

Di più: tra i materiali relativi alla redazione delle *Origini* si trova un fascio di carte – purtroppo anch'esse non datate, ma certamente posteriori al 1894⁷⁰ – che racchiudono un articolato progetto, solennemente battezzato dallo stesso Novati «Per una storia illustrata della letteratura italiana» (e, dunque, non lontano dai presupposti della «Collezione Novati»), che individua una serie di immagini rappresentative della cultura letteraria e figurativa dell'età di mezzo.⁷¹ Tra esse sono designate, a descrivere «Le origini, sec. XIII: La poesia religiosa e moralizzante dell'Alta Italia», le seguenti illustrazioni:

Miniatura da cod. de' *Sermoni* di Pietro Bescapè (cod. della Nazionale di Brera AD.XIII.48). Facsimile in Monaci, *Facsimili*, tav. XLIII.

Miniatura del cod. de' *Proverbia contra feminas*, Biblioteca Reale di Berlino, Ms. Saibante Hamiltoniano 390.

Il gallo e la volpe; mosaico esistente nella basica di S. Maria e Donato in Murano.

Altro mosaico sullo stesso soggetto nella Basilica di S. Marco in Venezia (vd. *La bas. di S. Marco*, tav. X de' *Prospetti Geometrici*, pavimento della parte laterale a sinistra).

Scultura d'ignoto argomento sulla facciata di S. Zeno a Verona e di S. Pietro a Spoleto.

Ricostruzione, dietro le descrizioni del Ranza e d'altri, d'un mosaico d'identico soggetto del sec. XII, già esistente nella distrutta chiesa di S. Maria in Vercelli.

Facsimile del cod. della Biblioteca Vescovile di Udine del *Rainardo e Lesengrino*: cfr. Monaci, *Facsimili*, tav. LXXII.⁷²

Delle tre riproduzioni di codici indicate in questo elenco, l'unica che non si trova nella silloge del Monaci⁷³ è proprio una miniatura dei *Proverbia*, tratta dal ms. Hamilton 390, che evidentemente Novati aveva potuto scegliere durante il suo controllo berlinese.

70. Uno dei fogli su cui è vergata la minuta cui si è fatto cenno è vergata sul *verso* di una lettera di convocazione per una riunione dell'Accademia Scientifico-Letteraria del 13 giugno 1894.

71. Fondo Novati, busta 28, fasc. 135.8 (cf. Colombo 1997, 80). Che il progetto sia ragionato e non estemporaneo è prova il fatto che il fascicolo contiene sia la minuta, piena di pentimenti e integrazioni, e una bella copia, intitolata "Saggio delle illustrazioni occorrenti per la storia della Lett. Ital., secoli IX-XIV", che si dipana ordinatamente su 17 fogli formato protocollo. questa "Storia illustrata" doveva verosimilmente accompagnare, e idealmente completare, i volumi dell'opera vallardiana dedicati all'età medievale proponendo una lettura integrata tra letteratura e arte che ha segnato l'intera vita e gran parte degli spunti di ricerca del letterato cremonese.

72. Fondo Novati, busta 28, fasc. 135.8, "Saggio delle illustrazioni", c. VI.

73. Monaci 1881-1892.

Riferimenti bibliografici

Appunti e notizie = *Appunti e notizie*, «Archivio storico lombardo» vol. XIX, a. XXX (1903), 201-202.

Bartolomeo di Bartoli, *La canzone delle virtù* = Bartolomeo di Bartoli da Bologna, *La canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, testo inedito del secolo XIV tratto dal Ms. originale del Museo Condé, illustrato a c. di L. Dorez, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904.

Belloni *et alii* 1889-1926 = A. Belloni *et alii*, *Storia letteraria d'Italia scritta da una Società di Professori*, Milano, Francesco Vallardi editore, 1889-1926, 12 tt.

Benedetti 2010 = A. Benedetti, *Una contrastata carriera letteraria: Francesco Novati*, «Il Veltro. Rivista della civiltà italiana» LIV/1-2 (2010), 87-98.

Benedetti 2012a = A. Benedetti, *Contributo alla biografia di Francesco Novati*, «Forum Italicum» 46/2 (2012), 253-305.

Benedetti 2012b = A. Benedetti, *Francesco Novati nei carteggi con gli amici letterati*, «Archivio storico lombardo» CXXVIII (2012), 295-340.

Blume-Dreves 1898 = C. Blume-G. M. Dreves (hrsg. von), *Analecta Hymnica Medii Aevi. XXXI. Pia dictamina. Reimgebete und Leselieder des Mittelalters, vierte folge*, Leipzig, Reisland, 1898.

Brambilla 1988 = A. Brambilla (a c. di), *Carteggio Nolhac-Novati: un'amicizia petrarchesca*, Padova, Antenore, 1988.

Brambilla 1999 = A. Brambilla (a c. di), *Carteggio Croce-Novati*, Bologna, il Mulino, 1999.

Brugnolo 2006 = F. Brugnolo, *Un'inedita ballata duecentesca tra le pieghe del Saibante-Hamilton 390*, in P. G. Beltrami-M. G. Capusso-F. Cigni-S. Vatteroni (a c. di), *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, 2006, 2 voll., I, 335-345.

Cappelli 2011 = A. Cappelli (per c. di), *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, edizione ampliata e rinnovata da M. Geymonat-F. Troncarelli, Milano, Hoepli, 2011.

Collezione Novati = *Collezione Novati. Codici manoscritti e stampati con miniature o disegni riprodotti a facsimile. Programma*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, s.d. [1903?].

Colombo 1997 = E. Colombo (a c. di), *Francesco Novati. Inventario del fondo conservato presso la Società storica lombarda*, Bologna, Cisalpino, 1997, 9-56.

Corner 1758 = *Notizie storiche / delle chiese / e monasteri / di Venezia, e di Torcello / tratte dalle chiese / veneziane, e torcellane / illustrate da / Flaminio Corner / senator veneziano*, Padova, Stamperia del Seminario, 1758.

D'Ancona 1986-1990 = A. D'Ancona, *D'Ancona-Novati*, a c. di L. Maria Gonelli, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1986-1990, 4 voll., in D'Ancona, *Carteggio D'Ancona*, a c. di Cudini *et alii*, Pisa, Scuola normale superiore, 1972-2003, voll. 7-10.

Dominici, *Lucula noctis* = I. Dominici, *Lucula Noctis*, ed. by E. Hunt, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1940.

Kammerer 1974-1975 = K. Kammerer, «*Disticha Catonis*» e il «*Liber Pamphili*» *Hamiltoniani. Studio filologico-linguistico e riedizione*, Tesi di laurea, rel. G. Folena, Istituto di Filologia Neolatina dell'Università di Padova, a.a. 1974-1975.

Kornfeld 1938 = G. Kornfeld, *The Limits of Infrared Sensitizing*, «*Journal of Chemical Physics*», 6 (1938), 201-202.

Lippi Bigazzi 1987 = V. Lippi Bigazzi (a c. di), *I volgarizzamenti trecenteschi dell'«Ars amandi» e dei «Remedia amoris»*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987, 2 voll.

Maestro Fiore, *Flos duellatorum* = Maestro Fiore dei Liberi da Premariacco, *Flos duellatorum in armis, sine armis, equester, pedester; il «Fior di battaglia» di Maestro Fiore dei Liberi da Premariacco*, testo inedito del 1410, pubblicato ed illustrato a cura di F. Novati, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1902.

Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012 = M. L. Meneghetti-S. Bertelli-R. Tagliani, *Nuove acquisizioni per la protostoria del codice Hamilton 390 (già Saibante)*, «*Critica del testo*» XV/1 (2012), 75-126.

Monaci 1881-1892 = E. Monaci, *Facsimili di antichi manoscritti: per uso delle scuole di filologia neolatina*, raccolti da E. Monaci, fasc. I e II, Roma, A. Martelli, 1881-1892.

Monteverdi 1940-1941 = A. Monteverdi, *Francesco Novati e il compimento delle «Origini»*, «*Rendiconti del Regio Istituto Lombardo di scienze e lettere*» 74 (1940-1941), 2, 707-725.

Novati 1897 = F. Novati, *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del Medio Evo*, Milano, Hoepli, 1897 (2a ed. ampliata *ibid.*, 1899).

Novati 1891-1911 = F. Novati (a c. di), *Epistolario di Coluccio Salutati*, Roma, Forzani, 1891-1911, 4 voll. in 5 tt.

Novati 1925 = F. Novati, *Freschi e minii del Dugento*, con l'aggiunta d'un capitolo inedito su *Origine e sviluppo dei temi iconografici nell'alto Medioevo*, Milano, L. F. Cogliati, 1925.

Novati 1926 = F. Novati, *Le origini*; continuate e compiute da A. Monteverdi, Milano, Vallardi, in Belloni *et alii* 1889-1926.

Orlandi 2001 = G. Orlandi, *Francesco Novati e il Medioevo latino: storia di una vocazione*, in G. Barbarisi-E. Decleva-S. Morgana (a c. di), *Milano e l'Accademia*

Scientifico-Letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale, Milano, Cisalpino, 2001, 2 voll., I, 465-600.

Patlajean 1976 = E. Patlajean, *L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance*, «Studi medievali», 17 (1976), 597-623 (trad. it. in Ead., *Santità e potere a Bisanzio*, Milano, il Saggiatore, 1992, 135-165).

Rajna 1916 = P. Rajna, *Francesco Novati*, «Il Marzocco» XXI, 1 [Firenze, 2 gennaio], 1916, 1-2.

Rajna-Novati 1995 = P. Rajna-F. Novati, *Carteggio 1878-1915: tra filologia romanza e mediolatina*, a cura di G. Lucchini, Milano, LED, 1995.

Stussi 1965 = A. Stussi (a c. di), *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, 59-60.

Velluti, *Cronica* = D. Velluti, *La Cronica domestica di Messer Donato Velluti scritta fra il 1367 e il 1370*, per cura di I. Del Lungo e G. Volpi, Firenze, Sansoni, 1914.

Vossler 1904 = K. Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum „süßen neuen Stil“ des Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri*, Heidelberg, Winter, 1904.

Wood 1903 = R.W. Wood, *On Screens Transparent Only to Ultraviolet Light and Their Use in Spectrum Photography*, «Philosophical Magazine» 5 (1903), 257-263.

Barlumi infernali nelle carte di Uguçon da Laodho

Luca Sacchi

Gli studi degli ultimi decenni sulle fonti dei testi che il codice Hamilton 390 della Staatsbibliothek di Berlino attribuisce a «Uguçon da Laodho», oltre a permettere qualche acquisizione importante, hanno confermato l'evanescenza di alcune filiazioni tracciate a suo tempo da Ezio Levi.¹ Si è messa così in luce, in quelli che vengono denominati in genere *Libro* e *Istoria*, la prevalenza di motivi tradizionali, talmente diffusi che è assai difficile ricostruirne la genealogia.² A una conclusione in parte simile è giunto chi, delineando una panoramica delle rappresentazioni medievali dell'Aldilà, ha meritevolmente preso in considerazione Uguccione e lo Pseudo-Uguccione accanto a Giacomino da Verona e Bonvesin da la Riva;³ in particolare Jérôme Baschet, nel suo vasto lavoro sul progressivo articolarsi dello spazio infernale in letteratura e nelle arti figurative tra Italia e Francia, ha ritenuto di trovare nel *Libro* elementi per lo più diffusissimi, concludendo che da tale punto di vista esso risulta privo di sviluppi significativi.⁴ Senza pretendere di rovesciare del tutto il giudizio, credo che un riesame di questi contenuti nelle opere di Uguccione e dello Pseudo-Uguccione – a cui peraltro neppure Levi aveva dedicato grande attenzione – permetta di apportare qualche utile rettifica, dando rilievo alle rispettive peculiarità. Certo nessuno dei due testi fu scritto con l'intento di fornire una descrizione organica dell'inferno; tuttavia entrambi vi fecero riferimento, secondo differenti strategie, in funzione dello sviluppo

1. In particolare Beretta 1996 e 2001; la precarietà delle relazioni definite da Levi 1921 era stata già segnalata da Medin 1922 e Vitaletti 1921. Su Uguccione, Pseudo-Uguccione (ovvero il presunto autore anonimo della *Istoria*) e sulla costellazione di testi che a essi vengono riferiti cf. Broggin 1956, *Poeti del Duecento* (Contini), I 597-599, Ciociola 1990, e da ultimo Bürgel 2014. L'opportunità di trattare l'argomento in questa sede mi è particolarmente gradita, per il ricordo dei giorni in cui, preparando l'esame di Storia della lingua italiana all'Università degli Studi di Milano, ebbi la fortuna di incontrare il *Libro* di Uguccione nel seminario di dialettologia, tenuto all'epoca da Romano Broggin.

2. Cf. Beretta 2001, 82.

3. Baschet 1993, Gragnolati 2005.

4. Baschet 1993, 323: «Si donc la thématique infernale a, dans ce texte, une fonction importante, sa mise en oeuvre n'entraîne aucun développement significatif et se satisfait des motifs les plus courants». Gragnolati 2005, 2-14 ha invece esaminato le forme di rappresentazione del trapasso e dello stato delle anime prima e dopo il Giudizio.

dell'argomentazione. Nelle pagine che seguono proverò a riordinare brevemente queste tessere sparse, senza dilungarmi sulle molte altre che con esse si combinano, e su cui mi propongo di tornare più diffusamente in altra sede.⁵

Come è noto nel *Libro* il tema infernale risuona dalle prime battute via via fino alla conclusione; esso innerva dunque tutta l'opera, e la ragione viene subito dichiarata (vv. 5-10):

Sire Deu, qi T'onfende dé aver grand paor,
 s'el li remembra del fogo e del calor
 qe la scrittura dis e li nostri antecesor
 qe èn en inferno en la grand tenebror.
 Quili qe è là dentro molt à malvas segnor:
 là no se trovarà nul bon albergaor,⁶

Siamo dunque nell'alveo di quella che Delumeau ha definito «pastorale de la peur», come osservato giustamente da Gragnolati;⁷ il timore di Dio è una premessa indispensabile del percorso di conversione, e perciò l'inferno deve essere presente alla memoria, in modo da contrastare ogni cedimento alle lusinghe terrene; in effetti, come lascia intuire l'ultimo verso citato, qui e poi nella maggioranza delle riprese successive gli elementi infernali non fanno parte a sé, ma si affiancano e si oppongono a quanto di gradevole e seducente vi è nella vita terrena; l'ordine degli elementi può variare – nella seconda lassa la menzione dei beni mondani precede la loro negazione oltremondana (vv. 62-79), mentre nella terza sono le pene a recuperare la prima posizione (vv. 101-110) – ma l'intento rimane lo stesso: accostare e opporre al piacere e al desiderio, viatici di perdizione, lo spavento e la ripulsa, che orientano alla salvezza.

A tale scopo però Uguccone, che ribadisce due volte come le pene infernali siano innumerevoli (vv. 97-100, 444-445) e dunque sia impossibile enumerarle tutte, ricorre di fatto a un numero limitato di supplizi.⁸ Il più frequentato è quello del fuoco, come era prevedibile in ragione della sua

5. Mi riferisco al volume che raccoglierà gli studi sul codice hamiltoniano e l'edizione completa dei testi che vi sono contenuti, sotto la direzione di Maria Luisa Meneghetti, a cui ho l'onore di collaborare (cfr. Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012 e il saggio di Meneghetti e Tagliani in questo volume). Fu proprio in occasione del seminario che diede avvio al progetto, tenutosi tra Pavia e Milano nel 2011, e intitolato "Il ms. Hamilton 390 (già Saibante) e l'alba della letteratura italiana settentrionale", che prese le mosse l'indagine sviluppata nelle pagine che seguono; in quell'occasione ero affiancato da Maria Piccoli, che si occupava delle figurazioni infernali nella tradizione islamica.

6. *Poeti del Duecento* (Contini), I 600.

7. Gragnolati 2005, 2-3; cf. Delumeau 1983.

8. *Poeti del Duecento* (Contini), 603, 615; sulla tradizione del *topos* dell'indicibilità cf. Courcelle 1955.

ricorrenza nella Bibbia (oltre a *Is.* 66, 24 vanno ricordati almeno *Apoc.* 19-21, *Mc* 9, 43-49 e *Mt* 5, 28-30) e nelle opere dei Padri della Chiesa, in particolare Agostino e Gregorio Magno; più avanti esso torna altre quattro volte, ai vv. 74-76 («en quel pessimo fogo q'è si caud e bugente / qe quel d'una fornase ve parria resente»), 104 («en lo grand fuog d'inferno a brusar e rostir»), 157 («entro l'infern ardente, en quela grand calura») e 477-479 («en le pene grandissime de l'infern l'à çitaa [il soggetto è l'anima dannata], / en quel pessimo fogo q'è de si grand duraa / qe, se tuta la mar entro fos enviaa, / altresì arderia como cera colaa»).⁹ Quest'ultima immagine iperbolica rimonta probabilmente a un modello medievale, vale a dire l'*Elucidarium* di Onorio Augustodunense, nella cui lista dei tormenti infernali il fuoco occupava la prima posizione: «Prima ignis qui ita semel est accensus, ut, si totum mare influeret, non exstingueretur».¹⁰ L'indizio sembra confortato dalla comparsa, subito dopo, di un'iperbole parallela dedicata alla pena opposta (vv. 480-485):

Quand è molto destruta, rostita e brusaa,
 poi fi çetaa en un'aqua q'è si freda e çelaa,
 se la maior montagna q'en questo mond è naa
 fosse del nostro fogo empresa et abrasaa,
 per art e per ençegno entro fos enviaa,
 en un solo momento seria tuta glaçaa.¹¹

Qui la somiglianza con le parole dell'*Elucidarium* sul gelo eterno è ancora più marcata: «Secunda est intolerabile frigus, de quo dicitur: “Si igneus mons immitteretur, in glaciem verteretur.”»¹² La lunga fortuna della serie di nove tormenti definita da Onorio, che andò ben al di là del pur vastissimo successo dell'*Elucidarium*, riaffiorando in opere latine e volgari di vario genere (ad esempio, in anni assai prossimi a quelli del testo di cui ci stiamo occupando, nel *Mitrato* di Siccardo da Cremona)¹³ rende arduo individuare la filiera attraverso cui essa giunse a Uguccione; nondimeno possiamo ipotizzare che questa traccia di base sia stata sottoposta ad almeno due operazioni: una di amplificazione, come rivela il passo appena visto, ove l'iperbole viene accentuata e arricchita di dettagli, col riferimento ai modi e ai tempi con cui l'evento straordinario dovrebbe compiersi; e una di selezione, poiché oltre al fuoco e al gelo solo due

9. *Poeti del Duecento* (Contini), I 602, 604, 605, 617.

10. *Honorius Augustodunensis, Elucidarium* (Lefèvre), 447. Il passo del *Libro* ricompare quasi identico nei versi 35-36 della *Babilonia infernale* di Giacomino da Verona, frutto, secondo Contini, di imitazione, cf. *Poeti del Duecento* (Contini), 639 (dove peraltro viene segnalato l'antecedente di Onorio e di un sermone di S. Antonio da Padova).

11. *Poeti del Duecento* (Contini), I 617; con le parole «nostro fogo» Uguccione si riferisce al fuoco terreno, che a differenza di quello infernale non è inestinguibile.

12. *Honorius Augustodunensis, Elucidarium* (Lefèvre), 447.

13. Cf. Baschet 1993, 63.

voci della lista trovano riscontro nel *Libro*, vale a dire le torture inflitte dai diavoli e quelle dei mostri.¹⁴

Se però nel trattato latino i tormenti inflitti da questi (n. 3) e da quelli (n. 5) vengono distinti dall'orrore che entrambi incutono (n. 8),¹⁵ nel *Libro* i due piani restano separati solo per i diavoli, di cui viene evocata ora l'immagine oscura (vv. 15-16: «tuti son pleni d'ira e de furor / et è pl[u]i nigri de corvi ni d'avoltor»; 475: «Plui nigri è de carbone quili qe l'à portaa»; 689-690: «soi marescalchi e cruel e felon, / asai plui nigri de corf né de carbon»), ora invece i supplizi a cui sottopongono il dannato (442-443: «de grand forcon de ferro speso firà tocadho, / cento fiadhe al di per lo corpo foradho»; 691-692: «qe li dà speso de mace e de baston, / de spedhi agudhi e d'ardente forcon»).¹⁶ Al contrario nelle due menzioni dei mostri, che rappresentano il secondo elemento più arcaico della tradizione scritturale, la distinzione tra ribrezzo e tortura manca (77-78: «Là entr' è basalisc[h]i, scorpion e serpente / qe morde e percodhe de venen e de dente»; 693-696: «Apreso quello à maior pasion: / de basalisc[h]i, de pesimi dragon, / rospi e serpenti, ligur e scorpion, / qe li percoe li ogli e 'l viso e lo menton»).¹⁷ Di fatto pure qui il raffronto con l'*Elucidarium* lascia intravedere la tendenza all'amplificazione già segnalata, che ha portato a moltiplicare gli strumenti di tortura, aggiungendone di più acuminati (mentre in *Elucid.*: «Quinta flagra caedentium, ut mallei ferrum percutientium»), e ad affiancare ai rettili, discendenti dei vermi di Isaia (*Elucid.*: «Tertia vermes immortales, id est serpentes et dracones»), altri animali associati a vario titolo al demonio, come basilischi e scorpioni.¹⁸ Tutto ciò fa pensare che il potenziamento e la selezione di alcuni tratti abbiano avuto lo stesso scopo: ottenere il massimo impatto emotivo (vale a dire, in questo caso, il massimo di repulsione) lavorando sulle pene più promettenti dal punto di vista visivo, a scapito delle altre che vi si affiancavano negli stessi repertori dottrinali.

Se a questo punto interrompiamo l'esame del *Libro* e passiamo brevemente alla *Istoria* potremo notare agevolmente i segnali di continuità e quelli di frattura: anche qui, infatti, la pena ignea torna più di frequente nel testo (32-35: «Per soa soperbia fo destruti, / Entro l'inferno çitai tuti, / En quel pesimo ardente fogo: / E Deu, quant'à peçorà logol»; 503-504: «Molt à cercà lo covinente / Del grand fogo d'infern ardente»; 664-666: «Quelui serà metud al fondo / Del pessimo fuoco eternal, / Çamai no ensirà de mal»),¹⁹ e ritroviamo i diavoli (879-880: «Mai grand feride de stiçon, / De spedi ardenti e de forcon») e i mostri (1122-1126: «Molto seré marturiiai / De scorpioni e de serpenti / E de dragoni

14. Non è chiaro perché Baschet (*ibid.*, 323) abbia trascurato queste due pene, accennando invece a una 'pioggia nera' («pluie noire»), che nel testo non compare.

15. *Honorius Augustodunensis, Elucidarium* (Lefèvre), 447-448.

16. *Poeti del Duecento* (Contini), I 600, 617, 624, e 615, 624.

17. *Ibid.*, 602-603, 624.

18. *Honorius Augustodunensis, Elucidarium* (Lefèvre), 447-448.

19. Brogini 1956, 54, 67, 71.

fier e mordenti»);²⁰ ma la figura degli uni e degli altri, che pure sembra ereditare alcuni tratti dal *Libro*, risulta più povera di dettagli e dunque meno incisiva; ciò che invece si incrementa è il numero delle pene, le quali si aggregano quasi tutte (compresa quella dei mostri appena citata) nella sezione finale, quando, concluso il Giudizio, Dio stesso annuncia ai dannati il castigo eterno che li attende (vv. 1107-1132):

Vui brusaré en fogo ardente
 Cruël e pessimo e buiente,
 En grieve puça *et* en calor
 Et en trement *et* en dolor,
 En fumo grand e tenebros
 Molto fort *et* angostios;
 Et aprof de la gran calura
 Avré si pessima fredura
 Qe tuti criari al fuogo;
 çamai no trovarì bon luogo
 E fam e sed avré crudel,
 Mai non avré late né miel,
 Enançi avré diverse pene
 De cruëlissem cadene:
 Ad un ad un seré ligai,
 Molto seré marturiari
 De scorpioni e de serpenti
 E de dragoni fier e mordenti
 Qe v'â percure e devorar,
 Mai sî no ve porà livrar.
 E quili marturij serà tanti,
 Duol *et* angustie e crid e planti,
 Q'el ve parrà mil agni l'ora,
 E plui serà nigri qe mora
 Quig qe ve de' marturiar:
 çamai no devì requiär.²¹

Poiché Beretta ha segnalato vari punti di contatto di questo testo con l'*Elucidarium* nella sezione dedicata all'Anticristo, non ci stupiamo di ritrovare qui, in diversa successione, altri supplizi presenti nella lista di Onorio, vale a dire il puzzo indicibile (v. 1109, cf. *Eluc.*: «Quarta est fetor incomparabilis»), l'oscurità spessa (vv. 1111-1112, cf. *Eluc.*: «Sexta tenebrae palpabiles, uti dicitur: "Terra tenebrarum, ubi nullus ordo et sempiternus horror inhabitat"») e le catene (vv. 1120-1121, cf. *Eluc.*: «Nona sunt ignea vincula, quibus singulis

20. *Ibid.*, 78, 84-85.

21. Brogginì 1956, 84-85.

membris constringentur»²² Certo la ripresa è parziale (al posto della *confusio peccatorum* compare un patimento più concreto, quello della fame e della sete inestinguibili, che ritroveremo in Bonvesin)²³ e tutt'altro che letterale, ma siamo lontani dai processi di selezione e di rielaborazione contrastiva osservati nel *Libro*, e ci poniamo semmai sulla linea del lavoro di riordino e di semplificazione che Beretta ha riscontrato nei versi desunti dal *De ortu et tempore Antichristi* di Adso da Montier-en-Dier.²⁴ Soprattutto, mentre la figurazione infernale si fa più completa, la sua proiezione al di là del Giudizio elimina la contiguità e l'opposizione tra lo spettro infernale e le lusinghe terrene su cui Ugucione aveva insistito:²⁵ e questa divergenza depone a favore di un cambio di mano, oltre che di metodo.

Per una conferma ulteriore in questo senso dobbiamo tornare al *Libro*, e a un suo dettaglio esclusivo che finora ho tralasciato di menzionare, l'unico di un certo interesse secondo Baschet, ovvero il grande albero di cui leggiamo ai vv. 17-24:

E [en] l'Inferno è un albro maior,
 q'è [m]aior de negun c'omo vedhes' ancor,
 né çamai no portà nìgun fruito ni flor;
 la foia e lo fusto tronca como rasor:
 o voia o no voia, sù monta 'l peccator
 e çò de sù trabuca, quand'è plui en altor,
 e caçe en un fogo q'è de sì gran[d] calor,
 qe cent' agni li par anciqé sia 'l fredor.²⁶

Il fascino dell'immagine (un albero solo, enorme, più grande di qualunque albero mai visto sulla terra, privo di frutti e di fiori, ma dotato di foglie e rami affilati come rasoi, sui quali i peccatori si arrampicano, per poi cadere in una fornace ardente) è confermato dal fatto che nel codice (f. 50r) i versi sono affiancati da una figura, del tipo più raro entro queste carte, in quanto non marca l'inizio di una compagine testuale (nel caso del *Libro*, di una lassa), ma dà

22. *Honorius Augustodunensis, Elucidarium* (Lefèvre), 448; per le coincidenze relative all'Anticristo cf. Beretta 1996, 177, 184 e 186.

23. Cf. Bonvesin da la Riva, *Opere volgari* (Contini), 123-124; a questa corrispondenza si aggiunge, se interpreto bene i vv. 109-114 della *Istoria* (che però non fanno riferimento esplicito all'inferno), quella relativa alle vesti spinose dei dannati, simili a quelle che troviamo ai vv. 705 e ss. della *Scrittura rossa*, cf. *ibidem*, 125; d'altronde lo stesso Baschet (1993, 64) segnalava come fame e sete si aggiungessero anche altrove alla lista di Onorio, per esempio nel *Breviari d'amors* di Matfre Ermengau.

24. Beretta 1996, in part. 194-197.

25. In effetti anche nella *Istoria* vengono elencate tutte le cose che saranno perdute (in particolare da chi più ha) con la morte (per es. ai vv. 177-187); ma a ciò non segue immediatamente, come nel *Libro*, la descrizione di ciò che i peccatori impenitenti riceveranno in contraccambio.

26. *Poeti del Duecento* (Contini), 600.

evidenza a un elemento interno al testo, sollecitando l'attenzione del lettore (fig. 1).²⁷ Benché eseguita solo parzialmente, essa rappresenta chiaramente un albero

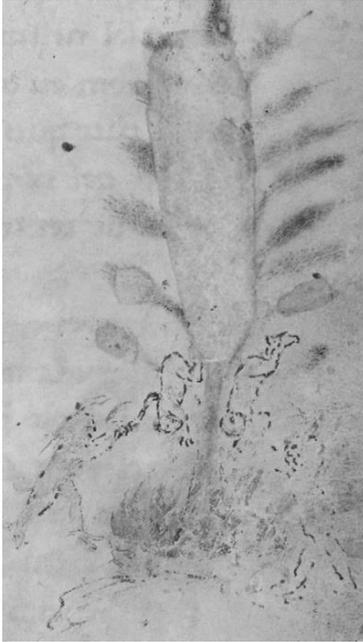


Fig. 1: ms. Hamilton 390, f. 50r.
© Staatsbibliothek zu Berlin.

dalle foglie acuminate, da cui i dannati cadono nella fornace che si intravede ai suoi piedi, anche grazie all'intervento dei diavoli (aggiunti dal decoratore) che li tirano verso il basso con degli uncini.

Di alberi sterili collocati agli Inferi il Medioevo aveva notizia dalla letteratura classica, come il grande olmo che nel sesto libro dell'*Eneide* figura davanti alle porte della città di Dite (vv. 282-284: «In medio ramos annosaque braccia pandit / ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo / uana tenere ferunt, folisque sub omnibus haerent»)²⁸ Nel nostro caso però la pianta non si limita a demarcare simbolicamente una soglia, ma rappresenta anche uno strumento di punizione per le anime dannate. Per questo tratto esso ci conduce verso un altro filone chiave per lo sviluppo delle figurazioni oltremondane, e cioè quello visionario;²⁹ la somiglianza maggiore riguarda, se non sbaglio, alcune righe della *Visio Pauli*, il cui originale

tardoantico dovette essere redatto in greco, ma che più tardi ebbe una larghissima diffusione in latino, dando luogo a una tradizione manoscritta molto abbondante e intricata.³⁰ In particolare nella redazione corta numerata IV da Silverstein l'apostolo vede davanti alla porta dell'inferno degli alberi:

Vidit vero Paulus ante portas inferni arbores igneas et peccatores cruciatos et suspensos in eis: Alii pendebant pedibus, alii manibus, alii capillis, alii auribus, alii linguis, alii brachiis. Et iterum vidit fornacem ignis ardentem, per septem flammis in diversis coloribus, et puniebantur in eo peccatores.³¹

27. Nelle carte del *Libro* le poche figure non connesse con una partizione del testo sono tutte di argomento profano (immagini di castelli e di un gonfalone); per una descrizione esaustiva dell'apparato decorativo del codice Hamilton 390 rinvio allo studio di Maria Grazia Albertini Ottolenghi nel volume in preparazione.

28. *Vergilius, Opera* (Mynors), 236.

29. Per una panoramica sulle visioni rinvio a Amat 1985, Ciccarese 1987 e Gardiner 1993.

30. Sulla tradizione latina della *Visio Pauli* si vedano Silverstein–Hilhorst 1997 e Jiroušková 2006.

31. Riporto il testo del sottogruppo di testimoni della versione corta della *Visio* siglato *C1* dall'edizione sinottica di Jiroušková (2006, 663), secondo cui il gruppo *C* è quello più diffuso in area romanza.

Si tratta dunque di piante di fuoco, su cui i dannati stanno appesi in posizioni diverse; poco lontano viene descritta una fornace ardente, in cui vengono punite altre anime. Le analogie con quanto appena letto nel *Libro* sono evidenti quanto le differenze, che mi paiono almeno quattro: la pluralità degli alberi, la loro materia ignea, l'assenza di riferimenti espliciti alla natura acuminata delle foglie e dei rami, e infine il fatto che costituiscano un punto di arrivo, non di passaggio. Tuttavia bisogna considerare che l'immagine originaria andò incontro nel corso del tempo ad alcune modifiche, via via che se ne susseguirono le riscritture, anzitutto latine; al punto che, per esempio, nel *Tractatus de diversiis materiis predicabilibus* di Étienne de Bourbon, della metà del XIII secolo, la scena venne abbreviata come segue:

Vbi dicitur quod uidit arborem igneam ubi peccatores per diuersa membra per que peccauerunt suspendebantur et igne subposito concremabantur et diuersimode a demonibus torquebantur. Post uidit fornacem VII colorum ignium diuersas habentem afflictiones et effectus in torquendo.³²

In particolare il passaggio a un solo albero, e di grandi dimensioni, è stato precoce in campo romanzo, perché esso compare già nella versione anglonormanna della *Visio* di Adam de Ross, che risale alla fine del XII secolo (vv. 31-44):

Car devant la porte enfernel,
 Vist cil prodomme un mal ostel:
 Un granz arbres i vist plauntez,
 Ke tut est de fu alumez.
 Ilok pendirent almes fors,
 Ki [e]l el siecle firent tresors,
 E que firent tort iugement,
 Pur confondre la poure gent.
 Les uns pendirent par les launges,
 E teus des autres par les gaumbes,
 E par les chifs e par les cous:
 En cest siecle furent trop fous,
 K'il ne voleient Deu amer.
 Pur ce lur estut issi bruler.³³

La figura acquista più ricchezza di dettagli nella versione francese anonima (*Des peines d'enfer*) in alessandrini, che dovrebbe essere datata al più tardi ai

32. *Stephanus de Borbone, Tractatus* (Berlioz), I 91.

33. Leonardi 1997, 48; in almeno uno dei testimoni, ms. London British Library Cotton Vesp. A. VII, della metà del XIII sec., troviamo alla c. 34r una miniatura con l'albero, rappresentato sulla falsariga del testo. Ringrazio Luigina Morini, che mi ha permesso generosamente di consultare le riproduzioni di questo e altri codici francesi.

primi anni quaranta del Duecento; l'albero rimane ardente, ma vi si parla di rami acuminati (vv. 49-62):

An l'abime d'anfer hai .i. harbre planté
 Dont li seges desor sont charbon anbrasé;
 Les brainches sont de feu, li rain sont anflamé,
 Des broiches sont li rain antor environné,
 Plus ardant et plus apre que charbons alumé.
 Illuc [si] vit sain Pou poicheors cruciez
 Les .j. paindre por mains, les autres por les piez,
 Por les brainches desus ambroichiez, anfichiez,
 Les autres por les dois panduz por lor pechiez.
 Sains Pou hai regardé par la senestre part,
 Si vit une fornoise de feu qui tos tans art;
 La flame por .vij. leus les devise et depart.
 Or prions Damedeu, lou roi, que nos an gart...³⁴

Nel ms. Paris BnF français 24429, f. 133v, ad esempio, troviamo una resa semplificata ma incisiva della figura, affiancata alla fornace (fig. 2).



Fig. 2: ms. BnF français 24429, f. 133v. © Bibliothèque nationale de France.

34. Kastner 1905-1906, 434-435.

Tornando ai testi, sviluppi simili a quelli appena visti ricorrono anche negli eredi italiani della *Visio Pauli*, meno numerosi di quelli francesi e ancora bisognosi di studio; per esempio l'opera edita da Villari ci offre una descrizione fedele al modello originale:

Anco menoe l'angelo San Paulo a vedere le pene del niferno. E sancto Paulo pouose mente alle porte del niferno, e vide arbori di fuoco ardenti; e gli peccadori saliano e discendieno per questi arbori et istavano inpesi in quelli arbori, tali per le mani, tali per li piedi, tali per le lingue, e tali per gli orecchi. E sancto Paulo vide fornaci ardente, per VII frame...³⁵

Al contrario nel volgarizzamento inedito intitolato *Libro di santo Paulo apostolo*, conservato dal ms. Milano, Biblioteca Trivulziana 768, che correda la rappresentazione di un commento dell'arcangelo Michele sui peccati puniti, l'albero infuocato è soltanto uno (f. 43r):

Santo Paulo pouose mente et vide dinançi a le porte del ninferno uno albero di fuoco ardente, e li peccatori si v'erano inpesi a quello albore, chi per le mani, e chi per li piedi, e chi per li capelli, e chi per gli occhi, e chi per le lingue. Et Santo Paulo dimandò: «Santo Michele, chi sono quelli?» E [Sant]o Michele disse: «Quegli sono quegli che vogliono levare l'altrui e rubavano altrui, percioché moriro sança iustitia; e secondamente che sono inpesi sì doveano essere tagliati loro li menbri; ed egli ne sono appesi di fuecho.» Poscia vide Santo Paulo una fornace a sette bocche...

Poiché queste due versioni, entrambe toscane, paiono entrambe già trecentesche, l'attestazione letteraria italiana più antica dell'albero infernale potrebbe essere proprio quella del nostro *Libro*; e la precocità della ricezione lombarda dello stesso motivo pare confermata da alcune tracce nella pittura parietale. Come ha segnalato Fabio Scirea ormai una decina di anni fa, alcuni frammenti di affresco del pieno XIII secolo nella chiesa di San Michele al Pozzo Bianco, a Bergamo, mostrano una rappresentazione degli inferi («priva di connotazioni parusiache, ma posta nell'attualità del tempo della Chiesa») in cui si intravedono, oltre ai diavoli, dei dannati appesi a un albero dalle foglie spinose (o costellate di fiamme) simili a quelle presenti nel nostro codice (fig. 3).

35. Villari 1865, 114.



Fig. 3: Bergamo, San Michele al Pozzo Bianco.

Il quadro d'insieme in cui esso si inseriva rimane ovviamente sfuggente, ma pare avere un ruolo privilegiato, come accade più tardi in San Francesco a Brescia (XIV sec.) e successivamente nella chiesetta di San Giorgio a Mandello del Lario (XV sec.), nel quale le sue proporzioni si fanno enormi, occupando una buona metà dell'affresco (fig. 4).³⁶



Fig. 4: Mandello del Lario (Lecco), San Giorgio.

Si tratta però di uno sviluppo dalla diffusione limitata destinato a non avere seguito, poiché ben presto anche in ambito pittorico l'albero diverrà solo uno fra i tanti supplizi (in parte desunti a loro volta dalla *Visio Pauli*) a cui sottoporre i dannati, come accade, ad esempio, nel santuario di Santa Maria a Montegrazie (XV sec), vicino a Imperia (fig. 5).³⁷

36. Scirea 2006, in part. 192-193, 195.

37. Cf. *ibid.*, 200, e Baschet 1993, 654-656.

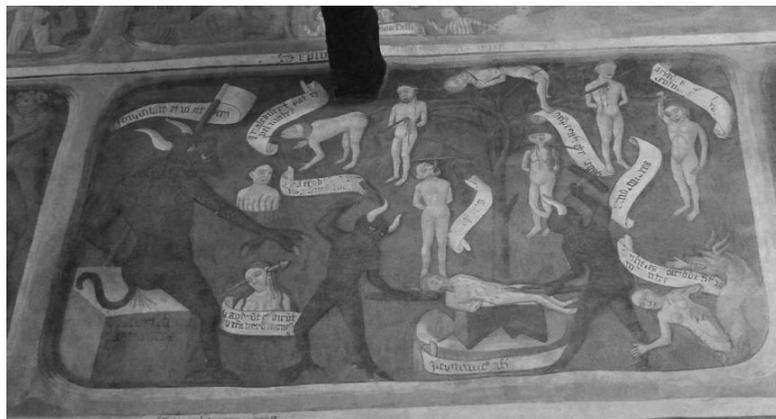


Fig. 5: Montegrazie (Imperia), Santa Maria.

A fronte di tutto ciò restiamo nell'incertezza in merito alla fonte diretta da cui il *Libro* trasse questo elemento del mosaico infernale; tanto più che, come si è visto, anche il contenuto delle visioni poteva essere rifiuto in opere di consultazione, come quella di Étienne de Bourbon, oppure circolare in forma di estratto, se non di illustrazione, su manoscritto o su altri supporti.³⁸ Sta di fatto che con ogni probabilità Uguccione dovette incontrare il grande albero dalle foglie acuminato entro una scena più complessa, da cui decise di estrarlo; e questo *excerptum* non venne riproposto in maniera identica, ma con alcuni ritocchi – penso all'accento ai fiori e ai frutti assenti – che lo opposero più nettamente, se non all'Albero della Vita posto nell'Eden, almeno agli alberi della terra.³⁹ In conclusione, credo che anche quest'ultimo elemento si inserisca nel tracciato già individuato nel resto del *Libro*, in cui motivi scritturali e altri di diversa origine vennero combinati, rimodellati e collocati in primo piano, accentuandone la carica simbolica. Esso ci conferma infine che anche in opere fitte di *loci communes* come questa è talvolta possibile distinguere, magari a fatica, i fili della tradizione, e in tal modo apprezzare meglio la qualità del tessuto che ne venne composto.

38. Cf. Jiroušková 2006, 417-418.

39. Non mi pare invece di trovare punti di contatto con l'albero secco che ricorre nella tradizione della leggenda della Vera Croce, su cui rinvio all'ottimo saggio di Baert 2004.

Riferimenti bibliografici

Amat 1985 = J. Amat, *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, Études Agostiniennes, 1985.

Baert 2004 = B. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden–Boston, Brill, 2004.

Baschet 1993 = J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome, École Française de Rome, 1993.

Beretta 1996 = C. Beretta, *Il 'De Ortu et Tempore Antichristi' di Adso de Montier-en-Der e l'Istoria' dello pseudo-Ugucione*, «Medioevo Romanzo» 20 n. 2 (1996), 170-197.

Beretta 2001 = C. Beretta, *Su alcune fonti (vere e presunte) del "Libro" di Ugucione da Lodi*, in L. Morini (a c. di), *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XIV (Pavia, 11-14 settembre 1994)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, 69-94.

Bonvesin da la Riva, *Opere volgari* (Contini) = *Opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a c. di G. Contini, Società Filologia Romana, 1941.

Broggini 1956 = R. Broggini, *L'opera di Ugucione da Lodi*, «Studj Romanzi» 32 (1956), 5-125.

Bürgel 2014 = M. Bürgel, *Für eine Einordnung Ugucione da Lodis*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch» 55 (2014).

Ciccarese 1987 = M. P. Ciccarese, *Visioni dell'Aldilà in Occidente: fonti, modelli, testi*, Firenze, Nardini-Centro internazionale del Libro, 1987.

Ciociola 1990 = C. Ciociola, *Nominare gli anonimi (per Ugucione)*, «Filologia e Critica» 15 (1990), 419-433.

Delumeau 1983 = J. Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard.

Courcelle 1955 = P. Courcelle, *Histoire du cliché virgilien des cent bouches*, «Revue des études latines» 33 (1955), pp. 231-240.

Gardiner 1993 = E. Gardiner, *Medieval Visions of Heaven and Hell. A Sourcebook*, New York–London, Garland, 1993.

Gragnotati 2005 = M. Gragnolati, *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2005.

Jiroušková 2006 = L. Jiroušková, *Die Visio Pauli. Wege und Wandlungen einer orientalischen Apokryphe im lateinischen Mittelalter*, Leiden, Brill, 2006.

Kastner 1905-1906 = L. É. Kastner, *Les versions françaises inédites de la Descente de Saint Paul en Enfer*, «Revue des Langues Romanes» 48 (1905), 385-395, e 49 (1906), 321-351, 427-450.

Leonardi 1997 = L. Leonardi, *La Visio Pauli di Adam de Ross: tradizione testuale e metrica anglo-normanna*, «Medioevo e Rinascimento» 11 (1997), 25-79.

Levi 1921 = E. Levi, *Ugucione da Lodi e i primordi della poesia italiana*, Firenze, Battistelli, 1921.

Medin 1922 = A. Medin, *L'opera poetica di Ugucione da Lodi*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» 81 (1921-1922), 185-209.

Meneghetti-Bertelli-Tagliani 2012 = M. L. Meneghetti, S. Bertelli, R. Tagliani, *Nuove acquisizioni per la protostoria del codice Hamilton 390 (già Saibante)*, «Critica del testo» 15 (2012), 75-126.

Honorius Augustodunensis, Elucidarium (Lefèvre) = Y. Lefèvre, *L'Elucidarium et les Lucidaires*, Paris, Boccard, 1954.

Owen 1958 = D. D. R. Owen, *The Vision of Saint Paul: the French and Provençal Versions and their Sources*, «Romance Philology» 12 (1958), 33-51.

Owen 1970 = D. D. R. Owen, *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, Edinburgh-London, Scottish Academic Press, 1970.

Poeti del Duecento (Contini) = *Poeti del Duecento*, a c. di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Scirea 2006 = F. Scirea, *L'Aldilà prima della fine dei tempi. Proposte iconografiche per la controfacciata di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo*, in P. Piva (a c. di), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 185-207.

Silverstein-Hilhorst 1997 = T. Silverstein, A. Hilhorst, *Apocalypse of Paul. A new critical edition of the three long Latin versions*, Genève, Cramer, 1997.

Stephanus de Borbone, Tractatus (Berlioz) = *Stephanus de Borbone, Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, I. Prologus. *Prima pars de dono timoris*, cura et studio J. Berlioz et J.-L. Eichenlaub, Turnhout, Brepols, 2002.

Villari 1865 = P. Villari, *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia*, Pisa, Nistri, 1865 [rist. anast. Bologna, Forni, 1979].

Vitaletti 1921 = G. Vitaletti, *Recensione a Ezio Levi, "Ugucione da Lodi e i primordi della poesia italiana"*, «Archivium Romanicum» 5 (1921), 503-513.

Vergilius, Opera (Mynors) = *Publii Vergilii Maronis Opera*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1969.

Tra latino e volgare
Un'ignota grammatica bilingue del Trecento
conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano*

Armando Antonelli - Paolo Borsa

Nell'ottocentesco *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana* di Milano il manoscritto Triv. 636 è definito «Miscellanea di cose grammaticali». Giulio Porro lo descrive come un codice membranaceo in-quarto, risalente al XIV secolo, privo di intestazione e mutilo, al quale «furono aggiunti alcuni fol. in carta, contenenti essi pure delle osservazioni grammaticali sui verbi e sui nomi latini». ¹ Più dettagliata e precisa è la scheda del manoscritto compilata da Caterina Santoro, circa ottant'anni più tardi, nel *Catalogo de I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana*. Sempre distinguendo tra la prima parte pergameneacea (cc. 1-32) e le «ultime 14 carte aggiunte» (33-48), e inoltre segnalando la presenza di «macchie nelle prime e nelle ultime carte e qualche buco di tarlo», Santoro osserva come la trecentesca «Miscellanea» trivulziana si costituisca per aggregazione di quattro diversi testi, che denomina «Esempi grammaticali» (cc. 1-17^v), «*Expositiones figurarum*» (cc. 18^r-28^r), «Frammento, mutilo, in fine» (cc. 29-32) e «Osservazioni grammaticali» (cc. 33-48). Quest'ultima unità corrisponde, come si è detto, al fascicolo cartaceo aggiunto. Dei primi due testi sono forniti sia l'*incipit* sia l'*explicit*; del terzo, mutilo, solo l'*incipit*; del quarto e ultimo, acefalo e mutilo, né l'uno né l'altro. ²

Nuovi elementi di descrizione del codice sono presenti nella recente, accurata scheda curata da Giliola Barbero per il sito *Manus OnLine. Censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane*, liberamente consultabile in rete. ³ Come indica l'*ex libris* presente all'interno del piatto anteriore, il manoscritto proviene dalla biblioteca di Gian Giacomo Trivulzio di Musocco, nella quale gli era stata attri-

* Ringraziamo Matteo Milani e Marzia Pontone.

1. Porro 1884, 267.

2. Santoro 1965, 132.

3. Barbero 2008; la scheda del ms., redatta nell'ambito del *Censimento dei manoscritti medievali della Lombardia* promosso dall'Università degli Studi di Milano in collaborazione con Regione Lombardia, è disponibile su *Manus Online* (per il quale si veda Marcuccio 2010).

buita la segnatura «Codice N° 636. Scaffale N° 83. Palchetto N° 1».⁴ Nella scheda le due unità codicologiche della miscellanea, rilegate insieme nella prima metà del Quattrocento e assegnate entrambe alla prima metà del Trecento, sono descritte separatamente. La prima unità, composta di 32 carte «numerate a matita da mano moderna», è descritta nel dettaglio: dei tre testi sono forniti sia l'*incipit* sia l'*explicit*; ai primi due sono attribuiti i titoli di «*Ars grammatica*» e «*De figuris*», mentre il terzo, mutilo, è designato come «Esercitazioni latine». Minore interesse è riservato, anche qui, al quarto testo della miscellanea, coincidente con la seconda unità codicologica cartacea (omogenea per la dimensione delle carte alla prima unità membranacea: mm 195 x 137, misurati alla c. 34^a): dopo avere segnalato la presenza di «semplici iniziali maggiori di penna in rosso», «segni di paragrafo in rosso» e «alcune maiuscole ritoccate in rosso», la scheda si limita a designare lo scritto come «testo grammaticale acefalo e mutilo».

Diversi elementi hanno concorso, con ogni probabilità, a suscitare negli studiosi una minore attenzione per il quarto scritto del codice trivulziano: anzitutto il suo carattere di corpo aggiunto rispetto alla preesistente miscellanea trecentesca; poi il supporto cartaceo, oggi molto deteriorato nelle parti liminari (le cc. 33-34 sono macchiate, le cc. 46-48 tarlate e macchiate), e la natura incompleta del testo tradito, appunto acefalo e mutilo; infine l'impaginazione meno curata e la scrittura meno posata rispetto alla gotica libraria della prima unità codicologica. Tutti questi fattori contribuiscono a suggerire l'ipotesi di un prodotto di minore qualità e diversa destinazione rispetto ai tre altri scritti grammaticali rilegati nel codice e ne fanno sospettare una datazione più bassa (vedremo come il fascicolo sia ascrivibile alla seconda metà del Trecento, non alla prima). A questo proposito è significativo che lo scritto, insieme alle parimenti mutile «Esercitazioni latine» che in Triv. 636 lo precedono, non sia nemmeno preso in considerazione da Geoffrey Bursill-Hall nel suo censimento dei manoscritti grammaticali latini del Medioevo (1981), che dei quattro testi della miscellanea milanese annovera, riportandone gli *incipit*, solo i primi due: «Anon., Grammatica» ed «Expositiones figurarum».⁵

Il «testo grammaticale acefalo e mutilo» del codice trivulziano appare, in effetti, come una sorta di manuale, cioè un'opera di carattere eminentemente pratico. Le carte superstiti offrono una trattazione delle diverse tipologie verbali latine, accompagnate da elenchi più o meno lunghi di verbi, a mo' di prontuario, e in alcuni casi da frasi di esemplificazione, come quella che ora si trova accidentalmente ad aprire il fascicolo e che viene qui registrata per la prima volta. Si tratta di una proposizione esemplificativa dell'uso del verbo ACCIDĒRE: «Sepe malum leto, puer, accidit, (er)go cauet».

4. Si veda la scheda del fondo Trivulziano, oggi conservato presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, nel sito *Manus Online*, all'indirizzo <http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaFondo.php?ID=160> (ultimo accesso 21 luglio 2017).

5. Bursill-Hall 1981, 140.

Ai nostri occhi – e, ci auguriamo, anche a quelli di Silvia Morgana, cui questo contributo è offerto – l'elemento di maggiore interesse della grammatica milanese è il suo carattere bilingue, latino-volgare, finora sfuggito agli studiosi.⁶ All'interno della trattazione il testo presenta infatti, qua e là, frasi in volgare italiano, di cui viene fornito il corrispettivo in lingua latina (talora secondo diverse formulazioni). Inoltre, gli elenchi di verbi latini fungono quasi sempre da veri e propri glossari latino-volgari: le forme volgari, sempre precedute dalla preposizione *per*, in alcuni casi corrispondono a una sola forma latina, e allora la seguono sul rigo; in altri traducono invece due o più verbi, e sono allora collocate a destra del tratto ricurvo o (per le liste di verbi più lunghe) verticale utilizzato dal copista per raggrupparli. Nella grammatica trivulziana, insomma, il volgare è utilizzato sia come strumento per l'apprendimento e per l'impiego del lessico latino sia a fini esplicativi, «secondo vere e proprie formule di commutazione» che forniscono al lettore «i corrispettivi semantici e morfo-sintattici delle regole latine». ⁷ Conforme a quanto già Alessandro di Villadei raccomandava nel suo *Doctrinale*,⁸ tale sistema rimanda alla pratica dell'insegnamento del latino ai primi livelli delle scuole di grammatica, nelle quali i rudimenti erano impartiti appunto in *layca lingua*, ossia in volgare.⁹

Con la sua alternanza di regole grammaticali ed elenchi di verbi, il testo trivulziano partecipa della ricca tradizione italiana due, tre e quattrocentesca dei trattati grammaticali in cui «insieme con la grammatica si studia il lessico». ¹⁰ Più nello specifico, esso è ascrivibile al novero delle prime grammatiche latino-volgari italiane fiorite nella penisola tra la fine del XIII secolo e il XV secolo. Sul complesso di questi testi ha fatto il punto, in tempi recenti, Matteo Milani.¹¹ Allo stato attuale delle conoscenze il *corpus* comprende, per l'area settentrionale, i cosiddetti Frammenti grammaticali latino-volgari dell'Archivio di Stato di Cu-

6. Abbiamo dato notizia del reperimento della grammatica trivulziana latino-volgare in una comunicazione presentata al Convegno internazionale *Latin and Vernacular Grammatica in Medieval Europe*, a cura di Jonas Wellendorf, svoltosi presso il Senter for middelalderstudier dell'Università di Bergen tra l'11 e il 12 agosto 2011.

7. Casapullo 1999, 93.

8. «Si pueri primo nequeant attendere plene, / hic tamen attendet, qui doctoris vice fungens / atque legens pueri layca lingua reserabit, / et pueris etiam pars maxima plana patebit»: citato da Manacorda 1914, 231. Il *Doctrinale*, scritto nel 1199, è una grammatica in esametri che ebbe straordinaria fortuna nell'Europa medievale, soprattutto del nord.

9. Casapullo 1999, 93. L'espressione *layca lingua* è tratta da uno dei versi del *Doctrinale* di Alessandro di Villadei citati alla n. precedente.

10. Rizzo 1996, 10. In questa tradizione – che non può naturalmente prescindere dalle grammatiche “classiche” di Donato (*Ars minor* e *Ars maior*) e Prisciano (*Institutiones grammaticae*) e dai loro adattamenti e derivati (come la *Ianua*, che godette di notevole fortuna in Italia: cfr. Black 1996) – si segnala per precocità la duecentesca *Summa grammatice* di Pietro da Isolella pubblicata da Fierville 1886. Sulla storia della grammatica e sul *curriculum* scolastico nell'Italia medievale e rinascimentale si veda Black 2001.

11. Milani 2010. Sui glossari si veda almeno Baldelli 1959 (e per il primo Quattrocento, che come vedremo qui interessa, Gualdo 1999); su temi ed esercizi di traduzione dal volgare al latino (*thematata*) cf. da ultimo Milani 2014, con bibliografia.

neo (sec. XIII-XIV; Piccat 1988), i Frammenti grammaticali di Biella (sec. XIII-XIV; Gasca Queirazza 1966), il Frammento di grammatica latino-bergamasca (sec. XIII-XIV; Sabbadini 1904-1905), la Grammatica latino-veronese (sec. XIII-XIV; De Stefano 1905), la Grammatica latino-veneta (Padova, sec. XIII-XIV; Manacorda 1913-1914), le Reliquie volgari di scuola bergamasca (sec. XIV^m; Contini 1934), i Frammenti grammaticali latino-friulani e gli Esercizi di versione dal volgare friulano di Cividale del Friuli (sec. XIV^{ex}; Schiaffini 1921 e 1922), i quattro trattati grammaticali lombardo-emiliani rilegati nel codice 1784 (36 F 8) della Biblioteca Corsiniana di Roma (sec. XIV-XV; Milani 2010-2011), le *Regulae grammaticales* di Guarino Guarini (Venezia, o Verona, ante 1418),¹² le *Regule* di Maffeo Valaresso (Venezia 1432; Segarizzi 1915-1916) e il Frammento grammaticale comense (sec. XV^{ex}; Milani 2005); per l'Italia centrale due tra i più fortunati manuali medievali di grammatica, cioè le *Regulae parvae* di Goro d'Arezzo (Arezzo, sec. XIV; Marchesi 1910, 37-56) e le *Regule* di Francesco da Buti (Pisa, 1355-1378; Martinelli 2007), oltre alle *Regule* di Cristiano da Camerino (Perugia?, sec. XIV^{ex}; Lovito 1994-1995¹³); per l'Italia meridionale, infine, l'*Interrogatorium constructionum gramaticalium* (Lecce, 1444; Coluccia-Greco-Scarpino 2005) e l'*Interrogatorium gramaticale* (Puglia, 1454; Greco 2008) di Nicola de Aymo.

La prima carta del manuale trivulziano, pur acefalo, è indicativa della disposizione e del trattamento della materia grammaticale nel testo. Posti in cima alla pagina sono due esempi di utilizzo di verbi di accadimento (ACCIDĒRE e CONTINGĒRE), che dovevano accompagnare la relativa discussione presente sul verso della perduta carta precedente. Segue, introdotta dalla consueta locuzione *Nota quod*, la discussione del *verbum neutrum transitivum*, esemplificato dal volgare *ara(re)*; la frase minima «E' aro le terre» è proposta in triplice traduzione latina, alla forma attiva e passiva e secondo un improbabile passivo impersonale. Dall'esempio discende la successiva sezione di glossario, che presenta il verbo volgare, nella forma settentrionale tronca dell'infinito *arà*, come equivalente dei verbi latini ARARE e COLĒRE (ma la forma adottata nel ms. ha la geminata). La menzione di quest'ultimo verbo fornisce al compilatore l'occasione prima per soffermarsi sui diversi significati di «collo, is» e, poi, per allegare due altri verbi connessi al lavoro dei campi, ossia «'ligonizo, as' per *zappà*» 'zappare' e «'puto, as' per *podà*» 'potare'.¹⁴ Anche di PUTARE, infine, viene sottolineata l'ambiguità semantica tra 'potare' e 'pensare', illustrata attraverso un nuovo esempio di fra-

12. Per le *Regulae grammaticales* di Guarino Guarini ancora manca un'edizione affidabile.

13. Non abbiamo avuto occasione di consultare questa tesi di laurea, menzionata da Milani 2010 e Milani 2010-2011.

14. Nelle trascrizioni adottiamo un criterio conservativo, limitandoci all'inserimento di punteggiatura e segni diacritici e all'uniformazione di maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno; sciogliamo tra parentesi tonde () tutte le abbreviazioni; segnaliamo con le parentesi uncinate < > le integrazioni e con la barretta verticale | le divisioni di pagina; registriamo in *corsivo* le forme in volgare e tra apici singoli ' ' desinenze, paradigmi, forme verbali, traduzioni ed esempi latini.

se latina. Seguono due *verba delectandi* e tre *verba bibendi* con due altre frasi di esemplificazione (c. 33^r-33^v; Fig. 1):

¶ Sepe malum leto, puer, accidit, (er)go caueto.

¶ Contingit q(uod) bonum nu(n)c euenit istud et illud.

Nota¹⁵ q(uod) uerbum neutrum transit(iuu)m est illud q(uod) desinit in ‘o’ et non format a se passiuu(m) in ‘or’ in prima nec in seconda persona s(et) bene in tertia, et uult ante se n(omina)t(iuu)m p(er)sone agentis, et post se ac(cusa)t(iuu)m p(er)sone patientis ut in hoc ex(empl)o: *E’ aro le terre* ‘Ego aro terras’ ‘A me arantur terre’ ‘A me aratur terras’ etc.

‘Aro, as’
‘Collo, is’ } p(er) *arà*

¶ S(ed) nota q(uod) ‘collo, is’ h(abe)t tot significatio(n)es q(u)ot (con)tine(n)t in his u(er)sib(us):

¶ ‘Agros, rus, formam, superos collit atque parentes.’

¶ ‘Hos arat, hoc abitat, ornat, honorat, amat.’

‘Ligonizo, as’ p(er) *zapàr*

‘Puto, as’ p(er) *podàr* et *pensàr*, unde uersus:

¶ ‘Dum uineta puto, sordida nulla puto.’

‘Iuuo, as’
‘Delecto, as’ } p(er) *delectar*

‘Bibo, is’
‘Poto, as’
‘Pitisso, as’ } p(er) *beue* unde uersus |

¶¹⁶ ‘Dum tibi do potum te poto dum bibo poto.’

¶ ‘Poto, pitisso, bibo: multum, paru(m), mediocre.’

[...]

Già dai primi passi riportati è evidente come il volgare impiegato nel testo si caratterizzi per i tratti fono-morfologici settentrionali, qui esemplificati dalla caduta dell’ultima vocale o sillaba atona nelle forme degli infiniti *arà*, *zapàr*, *podàr*, *pensàr*, *delectàr*, *beue* (e più avanti anche *anér*, *temé*, *tesser*, *deffende*, *impegrir*, *seguir*, solo per citare alcuni dei numerosi lemmi) e dalla sonorizzazione della dentale muta intervocalica in *podàr*. Tra i fenomeni più evidenti presenti nel testo – sui quali in altra sede occorrerà tornare nel dettaglio – si registrano, inoltre, il dileguo della dentale intervocalica post-tonica nella forma del participio passato (es. *ba-*

15. Per tutti i paragrafi che iniziano con la formula *Nota quod* il copista aveva previsto l’inserimento della lettera capitale N, da aggiungersi in un secondo momento in colore rosso nell’ampio spazio bianco lasciato appositamente libero; la lettera, però, fu inserita solo alle cc. 39^v e 40^r.

16. Qui e alla riga successiva integriamo il segno paragrafale (nel ms. in inchiostro rosso), verosimilmente caduto in séguito alla rifilatura delle carte sul margine esterno.

tiò, marìo, uendùo) e il frequente scempiamento delle consonanti geminate (es. *ingrasàr, scombate, canalò*).

In linea con la tradizione dei testi scolastici del tempo, nei quali i maestri riprendevano la materia di trattati precedenti più o meno adattandola alle loro esigenze e al loro pubblico, anche il manuale trivulziano appare debitore di opere preesistenti. In particolare, ampie porzioni del testo sembrano dipendere dalle *Regule parve* di Goro d'Arezzo, cui lo stesso Guarino veronese avrebbe largamente attinto per comporre le sue *Regulae grammaticales*.¹⁷ È il caso, ad esempio, del contenuto delle cc. 33^r-33^v trascritto sopra; l'intera discussione circa il *verbum neutrum transitivum* trova, infatti, riscontro pressoché identico nella grammatica di Goro, salvo un dettaglio relativo alla voce passiva della terza persona (Triv. 636 «nec in seconda persona set bene in tertia» *vs* Goro «nec in secunda, sed tamen potest formare in tertia persona») e le frasi di esemplificazione, leggermente diverse e prive di corrispettivo volgare in Goro («ut 'Aro terram' et 'Terra aratur a bobus'; et sunt ista»).¹⁸ Occorre anche nelle *Regule parve* il verbo «'Aro, as' per *arare*», seguito da altri verbi legati al lavoro agreste non presenti in Triv. 636 («'Semino, as', 'Sero, is' per *seminare*, 'Sero, ris, satum', 'Insero, ris, insetum' per *insitare le piante*) e da un ulteriore elenco in cui, come nella grammatica milanese, si leggono fra gli altri «'Ligonizo, as' per *zappare*», «'Puto, as' per *pensare* e per *potare*» (ma con esempio diverso da quello del ms. trivulziano: «Qui putat incidit, putat qui mente reuoluit») e i tre *verba bibendi* «'Bibo, is' per *beuere mezanamente*, 'Poto, as' per *beuere*, 'Pitisso, as' per *beuere poco*) (pure accompagnati dalla frase «Poto, pitisso, bibo: multum, parum, mediocre», utile alla memorizzazione dei verbi e dei loro significati).¹⁹ Anche i due esempi posti in testa alla prima carta superstite del manuale milanese sono presenti nel trattato di Goro («Sepe malum leto, puer, accidit ergo caueto»; «Contingitque bonum, nunc euenit illud et illud»), poco sopra il passaggio appena discusso: si trovano dopo la menzione dei tre verbi di accadimento «'Aduenio, is', 'Contingo, is', 'Accido, is': per *aduenire*», inclusi nella lista di verbi che segue la trattazione del *verbum neutrum acquisitivum*.

Trova precisa rispondenza nelle *Regule parve* anche il testo della c. 34^v della grammatica trivulziana, con l'unica differenza – di là dal diverso ordine in cui sono presentati i verbi negli elenchi e dalla presenza di «'Fio, is' per *essere facto*» nella prima lista di Goro – che nelle *Regule* la discussione del *verbum neutrum passivum* e del *verbum deponens* è intervallata da quella del *verbum neutrum absolutum*, spostato invece in Triv. 636 dopo il *verbum deponens passivum* (c. 38^v):²⁰

17. Cf. Marchesi 1910, 40-42. Su Goro si veda D'Alessandro 2006, in particolare per le *Regule parve* pp. 301-302.

18. Marchesi 1910, 50. Citiamo il testo di Goro dall'ed. Marchesi con leggeri adattamenti della punteggiatura, dei segni diacritici e nell'uso delle maiuscole.

19. *Ibid.* Circa il verbo PUTARE, si noti che esempio simile a quello registrato in Triv. 636 si trova nel glossario dello stesso Goro (*Vocabula magistri Gori de Arezio*): «Dum puto vinetu(m), puto fructu me fore letum» (Pignatelli 1995, 293, r. 263).

20. Marchesi 1910, 51-53.

Goro d'Arezzo, *Regule parve*Triv. 636, c. 34^v

Nota quod uerbum neutrum passiuum est illud quod desinit in 'o' et non format passiuum in 'or' et uult ante se nominatiuum persone patientis et post se ablatiuum, 'a' uel 'ab' mediante, ut 'Vapulo a magistro'. Et sunt ista:

'Vapulo, as' per *essere batuto*
'Veneo, es' per *essere uenduto*
'Nubo, is' per *essere maritato*
'Liceo, es' per *essere apresiado*
'Exulo, as' par *essere sbandezato*
'Fio, is' per *essere facto*

[...]

Nota quod uerbum deponens possessiuum est illud quod desinit in 'or' et non formatur a uerbo desinente in 'o' et uult ante se nominatiuum persone agentis et post se genitiuum, accusatiuum uel ablatiuum, ut 'utor panis', 'panem' uel 'pane'. Et sunt ista:

'Utor, ris' }
'Fruor, ris' } per *usare*
'Fungor, ris' }
'Potior, ris' }
'Vescor, ris' }

¶Nota q(uod) uerbum neutrum passiuu(m) est illud q(uod) desinit in 'o' et non format a se passiuu(m) in 'or' et uult ante se n(omina)t(iuu)m p(er)sone patientis et post se ablat(iuu)m p(er)sone agentis cu(m) p(ro)positio(n)e 'a' uel 'ab', ut 'Malefactores exulant a pot(estate)'. Et sunt ista u(erba):

'Vapulo, as' p(er) *fir batuo*
'Exulo, as' p(er) *fir deschaço*
'Liceo, es' p(er) *fir apresio*
'Nubo, is' p(er) *fir mario*
'Veneo, es' p(er) *fir uenduo*
Et sic de similib(us).

¶Nota q(uod) uerbum deponens est illud q(uod) desinit in 'or' et non formatur a uerbo desinente in 'o' et est similis nature cum sup(ra)d(ic)tis uerbis et uult ante se n(omina)t(iuu)m p(er)sone patientis et post se g(eni)t(iuu)m uel ablat(iuu)m p(er)sone agentis, ut 'Ego utor bono pane' u(e)l 'boni panis'. Et sunt i(st)a:

'Utor, ris' }
'Fongor, ris' } p(er) *usàr*
'Potior, ris' }
'Fruor, ris' }
'Vescor, ris' }

Sul piano cronologico, il rapporto fra il testo grammaticale trivulziano e le *Regule parve* di Goro d'Arezzo si configura senza ragionevole dubbio nel senso della precedenza di queste ultime, databili all'incirca alla metà del Trecento.²¹ Ora, si è detto come nel catalogo *Manus Online* la scheda relativa al codice Triv. 636 ascriva alla prima metà del XIV secolo non solo la prima unità codicologica, membranacea, del manoscritto, ma anche la seconda unità, cartacea, costituita

21. Secondo D'Alessandro 2006, 200, si può «presumere che, almeno per un periodo, Goro abbia insegnato ad Arezzo, probabilmente prima della peste del 1348» e che «in quella circostanza si sia trasferito a Siena».

dal testo grammaticale latino-volgare oggetto del presente contributo. L'esame delle filigrane, tuttavia, induce ad abbassare la datazione di questa seconda unità alla seconda metà del secolo; le cc. 33-48 del codice presentano infatti una filigrana – visibile solo per metà su ciascuna carta, essendo il ms. un in-quarto – che riproduce in forma stilizzata l'impresa viscontea dei due secchi appesi al tizzone ardente (Figg. 3-4). Tra le filigrane con la medesima impresa araldica censite da Briquet (nnⁱ 2179-2192), per la forma del tizzone e i tre tagli orizzontali su entrambi i secchi la filigrana di Triv. 636 è accostabile in particolare ai nnⁱ 2179, 2180 e 2182, con una preferenza per quest'ultimo non solo in ragione di alcuni dettagli del disegno, ma soprattutto – come conferma la perizia eseguita da Marzia Pontone della Biblioteca Trivulziana – per l'orientamento dei filoni e delle vergelle della carta rispetto alla filigrana.²² Il riscontro conduce dunque a datare il supporto alla fine degli anni Ottanta o, più probabilmente, all'ultimo decennio del Trecento, allorché l'impresa del tizzone con i due secchi sembra aver contraddistinto la carta utilizzata dalla cancelleria viscontea; Briquet registra infatti la filigrana su un manoscritto della Biblioteca Estense di Modena contenente i *Livre des merveilles du monde* di Mandeville, databile al 1388 (n° 2179), e poi su due lettere di Gian Galeazzo Visconti conte di Virtù (1351-1402) del 1390 e del 1399, conservate rispettivamente presso l'Archivio di Stato di Siena (n° 2180) e l'Archivio Municipale di Reggio Emilia (n° 2182).²³ Lungo la direttrice che porterà Guarino a riutilizzare nelle proprie *Regulae grammaticales*, adattandole, le *Regule parve* di Goro, il manuale trivulziano costituisce dunque un interessante testimone “intermedio” della fortuna tardo-trecentesca, in ambito settentrionale, della grammatica del maestro aretino.

Si sarà notato come l'estensore o il copista del testo trivulziano, riproducendo porzioni delle *Regule parve*, tenda a sostituire le voci in volgare presenti nel modello con forme del proprio volgare o di quello dei propri destinatari, così da fornire loro esempi immediatamente comprensibili e memorizzabili (ma l'adattamento linguistico potrebbe essere avvenuto anche più a monte, a livello per esempio di un ulteriore intermediario non toscano dell'opera di Goro, cui l'estensore del manuale trivulziano potrebbe avere attinto; già il testo del ms. fiorentino pubblicato da Marchesi, peraltro, appare «ritoccato da un copista o da un lettore veneto».)²⁴ Si tratta di un fenomeno diffuso nelle grammatiche bilin-

22. Cf. la voce *Deux Seaux pendus à un écot* in Briquet 1923, 1.161-163; le relative figure si trovano nella seconda parte del vol., alla p. contrassegnata dai nnⁱ 2177-2195. Già Santoro 1965, 132, aveva segnalato la somiglianza della filigrana del ms. con il n° 2190.

23. *Ibid.* Marzia Pontone ci segnala, inoltre, che l'impresa del tizzone ardente coi due secchi non sembra attestata prima del padre di Gian Galeazzo Visconti, cioè Galeazzo II Visconti (1320-1378), al potere dalla fine degli anni '40 del Trecento, e che dopo Gian Galeazzo essa tornò in auge a partire da Francesco Sforza a metà del Quattrocento. Su Gian Galeazzo Visconti si veda la voce di Gamberini 2000 nel *DBI*.

24. Marchesi 1910, 44. Marchesi pubblica il testo conservato alle cc. 13^v-30^r del ms. Panciatichi 68 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; nel codice le *Regule parve* sono immediatamente precedute (cc. 1 ss.) dai citati *Vocabula* dello stesso Goro, editi e studiati da Pignatelli 1995.

gui tardomedievali e ben noto, cui generalmente si accompagna anche un processo di “rideterminazione diatopica”, per il quale le indicazioni toponomastiche del modello «possono essere integrate o sostituite con nomi di luogo più familiari a scriventi e lettori potenziali». ²⁵ Il testo trivulziano non presenta esempi di rideterminazione diatopica; tuttavia, è forse significativo che in una sezione che appare originale, o per la quale almeno non siamo al momento in grado di individuare un modello o una fonte, compaia la menzione della distanza di venti miglia ‘da qui a Milano’ («Viginti miliaria intersunt hinc Mediolanum»): se l’estensore o il copista del manuale intese presentare ai propri destinatari una determinazione geografica a loro familiare, si può allora ipotizzare che essi si trovassero in un luogo del ducato visconteo distante all’incirca venti miglia, cioè 35/40 chilometri, dal suo centro principale. ²⁶ La frase in oggetto è inserita all’interno della discussione relativa ai quattro significati del verbo INTEREST (c. 41^v; Fig. 2), che riportiamo qui sotto. Nel brano si notino, di passaggio, anche le espressioni in volgare utilizzate a chiosa di due diversi usi del verbo latino REFERT: «Che monta zò», che traduce la frase «Quid tua refert» attribuita a Boezio (*Phil. cons.* II pr. 5; in realtà «quid *id* tua refert»), e l’infinito «aparteni»:

«Nota» q(uod) uerbum ‘interest’ quatuor h(abe)t sig(n)ificationes. Primo modo importat p(rese)ntiam, ut ‘Ego no(n) int(er)fui lectioni’. S(ecund)o m(od)o importat differentiam, ut ‘M(u)ltum interest inter me et te’, idest ‘magna differentia e(st)’. Tertio importat distantiam loci ad locum, ut ‘Viginti miliaria intersu(n)t hinc Mediolanum’. Et in istis trib(us) sig(n)ificationib(us) positus est p(er)sonale. Quarto m(od)o importat²⁷ p(er)tinentiam et tu(n)c si h(abe)t infinitu(m) post est imp(er)sonale. Similiter ‘refert’ aliquando idem est q(uod) ‘reportat’ et in hac sig(n)ificatione est p(er)sonale, ut ‘Iste refert bona noua’, item ‘reportat’ uel ‘narrat’. Aliquando est²⁸ dictum hoc uulgare *Che monta zò*, ut in Boetio ‘Quid tua refert’, et est in hac sig(n)ificatione p(er)sonale. Aliquando stat p(er) *aparteni* et in hac sig(n)ificatio(n)e est imp(er)sonale si cu(m) infinito iungatur.

L’ipotesi della produzione e fruizione del manuale trivulziano all’interno del dominio visconteo, sullo scorcio del secolo XIV, potrebbe essere rafforzata dalla menzione, nel passo (relativo sempre ai verbi impersonali) che immediatamente segue quello citato sopra, del *magister* Giovanni da Cremona, che crediamo sia senz’altro da identificare nella figura di Giovanni Travesi (cc. 41^v-42^r):

25. Franceschini 2003, 64; cf. anche Franceschini 2005.

26. A norma delle equivalenze settecentesche, il miglio lombardo corrisponde a poco meno di 1,8 chilometri (per l’esattezza 1784,8 metri); cf. Martini 1883, 350.

27. Le ultime tre lettere di «importat» sono vergate nell’interlinea superiore; l’integrazione è segnalata sotto la parola da un segno in forma di cuneo.

28. Seguono tre lettere depennate con un tratto orizzontale (probabilmente *dip*: le prime due si leggono chiaramente, della terza è tracciata la sola asta verticale).

«Nota q(uod) nullum uerbum imp(er)sonale actiue uocis h(abe)ns uerbum p(er)sonale regit post se casum p(er) suam prop(tr)iam naturam. Et illud infinitum quod po(n)itur post cum sua det(er)minatione loco nullius casus po(n)itur, licet aliqui dicant q(uod) ponitur loco unius ac(cusa)t(iu)i, alii uero loco unius ablatiui, q(uod) est s(o)l(u)m | s(e)c(un)dum magistrum Iohannem de Cremona. Et ratio est quia si infinitum poneretur loco alicuius ca(s)us sequeretur q(uod) uerbum imp(er)sonale posset regere casu(m) quem no(n) pot(est) regere suum p(er)sonale, q(uod) est falsum p(er) omnes gramaticos, (er)go et antecede(nt)es. Nec est dicendu(m) q(uod) illud infinitum frustra ponatur in illa (con)struct(i)o(n)e quia (con)structio resoluitur in (con)structione(m) de u(er)bo p(er)sonali et illud infinitu(m) cu(m) sua determinatione ponitur loco unius n(omina)t(iu)i, uerbi gra(tia) 'Petri int(er)est legere' resoluitur²⁹ 'Petru(m) legere int(er)est ip(s)ius', sicut e(st) de ista (con)structio(n)e 'ubiq(ue) terrar(um)'; nam 't(er)rar(um)' no(n) h(abe)t dependentiam nisi resoluatur 'ubiq(ue)' i(tem) 'in om(n)i loco t(er)rar(um)'.

«Trivii et philosophiae doctor» (o, più analiticamente, «magister gramaticae, loycae, rethoricae et philosophiae»), il Travesi insegnò nello Studio di Pavia (trasferito a Piacenza nel 1398 per circa un lustro) a quattro riprese: dal 1374 al 1383; poi, di rientro da Castell'Arquato, dal 1387 al 1404, allorché si allontanò per la seconda volta da Pavia per trasferirsi a Piacenza; di nuovo tra il 1407 e il 1408, avendo in qualche modo costretto l'allievo Gasparino Barzizza, che lo aveva sostituito, a lasciare la cattedra e la città;³⁰ infine, dopo avere insegnato nella sua Cremona in società con il grammatico Giovanni Maineri da Soncino, dal 1415 al 1418, anno della sua morte.³¹ Fin dal 1378 poté godere della protezione di Gian Galeazzo Visconti, che tra le altre cose nel 1387 lo fece preferire al maestro privato Francesco Maggi da Vigevano e, due anni più tardi, lo salvaguardò dalle rimostranze dell'altro maestro Iacopo de' Giorgi, per una questione di eccessiva vicinanza delle due scuole.³² Pur essendo, di fatto, una figura di secondo piano dell'umanesimo settentrionale, tanto più a confronto con quelle degli allievi Loschi e Barzizza,³³ Giovanni Travesi fu personaggio di spicco dello

29. In «resoluitur» la lettera *l* è aggiunta nell'interlinea superiore; anche in questo caso l'integrazione è segnalata sotto la parola da un segno in forma di cuneo.

30. Dopo Corbellini 1915, sulla vicenda si sviluppò nel «Bollettino della Società Pavese di Storia patria», negli anni Cinquanta del secolo scorso, un ampio dibattito tra Giuseppe Mainardi e Dante Bianchi: cf. Mainardi 1953; Bianchi 1954; Bianchi 1955; Mainardi 1957 (nel quale la crisi dello Studio pavese è spiegata alla luce della caotica situazione politico-militare in cui versava il dominio di Filippo Maria Visconti e delle conseguenti ingenti spese militari, che imposero una drastica riduzione del finanziamento dello Studio); Bianchi 1958.

31. Sulla figura del Travesi, prima degli studi citati nella n. precedente, si veda Rossi 1930.

32. Novati 1901, 396, osservò come il favore di Gian Galeazzo Visconti di cui godette il Travesi fosse probabilmente la conseguenza dell'amicizia che lo legò a Pasquino Capelli; in quegli anni, infatti, «mentre costui teneva ambo le chiavi del cuore di Giangaleazzo, i Cremonesi erano in auge alla corte pavese». Sul Cappelli cf. Bueno de Mesquita 1975 e ora, per il suo ruolo nel progetto di propaganda politica di Gian Galeazzo Visconti, Monti 2016.

33. Come scrive Mainardi 1953, 14, «il Travesio rimarrà situato in quella generazione che formò ma non seguì gli interpreti dei tempi nuovi».

Studio pavese soprattutto al tempo del suo secondo insegnamento: per quattro anni accademici dal 1387 tenne sia i corsi di grammatica, retorica e autori («scientia gramatice, rethorice et auctorum») sia quelli per gli studenti dei gradi inferiori («doctrina puerorum et gramatice positive»), dai quali fu esonerato, senza che gli fosse decurtato il salario, nel 1391. Quando lo Studio si trasferì a Piacenza, la sua cattedra pare venisse divisa in tre distinte letture: Giovanni tenne la «lectura auctorum» (grammatica, retorica, autori), mentre una «lectura Senecae» e una «lectura Dantis et auctorum» furono assegnate rispettivamente a Giovanni della Mirandola e Filippo da Reggio; il che fa ipotizzare con ogni probabilità che le letture di Seneca e Dante – considerato, dunque, un *auctor* a tutti gli effetti, al pari dei classici latini – fossero in precedenza «comprese nell'unica cattedra di “lectura auctorum” tenuta dal Travesi». ³⁴ Di lui ci sono noti un commento grammaticale-filosofico alla *Consolatio philosophiae* di Boezio (che all'epoca non era più proposta come testo di insegnamento filosofico, ma «come fonte di normativa grammaticale agli studenti che non avevano ancora intrapreso lo studio dei classici»), ³⁵ la «nova lectura» degli *Epigrammi* di Prospero di Aquitania, una *Practica dictaminis* composta a Piacenza su richiesta di alcuni studenti di diritto ³⁶ e il *principium*, ossia la prolusione al corso su Lucano che egli tenne nel primo anno di insegnamento a Pavia, ³⁷ in cui insieme alle numerose citazioni dai classici latini sono inseriti anche due ampi passaggi danteschi (da *Inf.* II e *Par.* I) e la menzione del commento alla *Commedia* di Pietro Alighieri. ³⁸

Il riferimento nel manuale trivulziano all'opinione grammaticale del maestro Giovanni da Cremona, insieme alla filigrana delle carte con l'impresa viscontea utilizzata dalla cancelleria ducale nell'ultimo decennio del Trecento, la menzione delle venti miglia di distanza dalla città di Milano e i tratti fonomorfolologici marcatamente settentrionali del volgare impiegato nel testo sono tutti elementi che potrebbero condurci non troppo lontano dall'area in cui il Travesi esercitò per circa un quarantennio il proprio magistero. Nel passo il cremonese è citato allo scopo di essere recisamente confutato; la critica coinvolge lui e un gruppo di altri grammatici non meglio specificati che, secondo l'estensore del testo, sosterrebbero una teoria giudicata senza mezzi termini falsa e dai quali tuttavia il Travesi, pur nel comune errore, si distinguerebbe per la singolarità dell'opinione espressa («quod est solum secundum magistrum Iohannem de Cremona...»). Il fatto che egli sia l'unico grammatico esplicitamente menzionato nel testo induce a sospettare che l'estensore del manuale trivulziano possa essere stato a diretto contatto con il suo insegnamento: che fosse, insomma, o un allievo del Travesi, divenuto a sua volta maestro, o uno dei vari *magistri*, privati e pubblici, che si trovarono a esercitare la professione di gram-

34. Gargan 2006, 481.

35. *Ibid.*, con rimando a Federici Vescovini 1958, 405; e Black-Pomaro 2000, 25-27.

36. Cf. Alessio 2006, 188-189; e Gargan 2006, 482 e 482-483, n. 4.

37. Sulle opere del Travesi cf. già Bianchi 1955, cui era però ignota la *Practica dictaminis*.

38. Si veda a questo proposito Rossi 2002.

Sigle e abbreviazioni

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-.

Riferimenti bibliografici

Alessio 2006 = G. C. Alessio, *I trattati di grammatica e retorica e i classici*, in L. Gargan-M. P. Mussini Sacchi (a c. di), *I classici e l'Università umanistica*. Atti del Convegno di Pavia, 22-24 novembre 2001, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2006, 161-194.

Baldelli 1959 = I. Baldelli, *L'edizione dei glossari latino-volgari dal secolo XIII al XV*, in *VIII Congresso internazionale di studi romanzi. Atti*. Firenze, 3-8 aprile 1956, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1959-1967, II: *Comunicazioni*, 1959, 757-763.

Barbero 2008 = G. Barbero, *Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Trivulziano, Triv. 636*, Scheda manoscritto (scheda di prima mano; creazione 24 marzo 2008; ultima modifica 27 gennaio 2014), in *Manus OnLine*, <http://manus.iccu.sbn.it//opac_SchedaScheda.php?ID=50175> (ultimo accesso 21 luglio 2017).

Bianchi 1954 = D. Bianchi, *Per Giovanni Travesio da Cremona*, «Bollettino della Società Pavese di Storia patria» n. s. 6 (1954), 37-44.

Bianchi 1955 = D. Bianchi, *Opere di Giovanni Travesio*, «Bollettino della Società Pavese di Storia patria» n. s. 7 (1955), 3-31.

Bianchi 1958 = D. Bianchi, *Ultima battuta su Giovanni Travesio*, «Bollettino della Società Pavese di Storia patria» n. s. 10 (1958), 91-95.

Black 1996 = R. Black, *"Ianua" and Elementary Education in Italy and Northern Europe in the Later Middle Ages*, in M. Tavoni et alii (a c. di), *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni*. Atti del Convegno internazionale (Ferrara, 20-24 marzo 1991), 2 voll., Modena, Panini, 1996, II: *L'Italia e l'Europa non romanza. Le lingue orientali*, 5-22.

Black 2001 = R. Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Black-Pomaro 2000 = R. Black-G. Pomaro, *La "Consolazione della filosofia" nel Medioevo e nel Rinascimento italiano. Libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini*, Tarnuzze – Impruneta, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2000.

Briquet 1923 = C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Leipzig, Hiersemann, 1923².

Bueno de Mesquita 1975 = D. M. Bueno de Mesquita, *Cappelli, Pasquino de'*, in *DBI*, vol. 18, 1975, 727-730; disponibile online all'indirizzo

⟨[Bursill-Hall 1981 = G. L. Bursill-Hall, *A Census of Medieval Latin Grammatical Manuscripts*, Stuttgart - Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1981.](http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquino-de-cappelli_(Dizionario-Biografico)/> (ultimo accesso 21 luglio 2017).</p>
</div>
<div data-bbox=)

Casapullo 1999 = R. Casapullo, *Il Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1999.

Coluccia-Greco-Scarpino 2005 = R. Coluccia-R. A. Greco-C. Scarpino, *L'Interrogatorio di Nicola de Aymo: una grammatica latino-volgare leccese del 1444*, «Medioevo Letterario d'Italia» 2 (2005), 117-144.

Contini 1934 = G. Contini, *Reliquie volgari dalla scuola bergamasca dell'umanesimo*, «L'Italia dialettale» 10 (1934), 223-240.

Corbellini 1915 = A. Corbellini, *Appunti sull'Umanesimo in Lombardia*, «Bollettino della Società Pavese di Storia patria» 15 (1915), 327-362.

D'Agostino 1983 = A. D'Agostino, *Antichi glossari latino-bergamaschi*, in V. Pisani *et alii*, *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, 2 voll., Pisa, Giardini, 1983, I, 79-111.

D'Alessandro 2006 = T. D'Alessandro, *Goro d'Arezzo maestro di grammatica e commentatore di Luciano*, in F. Stella (a c. di), *750 anni degli Statuti universitari aretini*. Atti del convegno internazionale su origini, maestri, discipline e ruolo culturale dello *Studium* di Arezzo (Arezzo, 16-18 febbraio 2005), Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2006, 299-316.

De Stefano 1905 = A. De Stefano, *Una nuova grammatica latino-italiana del secolo XIII*, «Revue des langues romanes» 48.6 (1905), 495-529.

Fierville 1886 = Ch. Fierville, *Une grammaire latine inédite du XIIIe siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1886.

Franceschini 2003 = F. Franceschini, *Le "Regule" di Francesco da Buti tra scuola laica e Osservanza: un atlante linguistico dell'Italia trecentesca*, «Contributi di filologia dell'Italia mediana» 17 (2003), 51-130.

Franceschini 2005 = F. Franceschini, *Variation linguistique et toponomastique comme marque d'identité dans les grammaires du Moyen Âge et de la Renaissance*, in J. Chiorboli *et alii* (éds.), *Circulation des idées, des hommes, des livres et des cultures*. Point II: *Langue, littérature et histoire: Sardaigne, Toscane, Corse, Corte*, Université de Corse, 2005, 231-245.

Gamberini 2000 = A. Gamberini, *Gian Galeazzo Visconti, duca di Milano*, in *DBI*, vol. 54, 2000, 383-391; disponibile online all'indirizzo ⟨[Gargan 2006 = L. Gargan, *La lettura dei classici a Bologna, Padova e Pavia fra Tre e Quattrocento*, in L. Gargan-M. P. Mussini Sacchi \(a c. di\), *I classici e l'Università umanistica*. Atti del Convegno di Pavia, 22-24 novembre 2001, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2006, 459-485.](http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-galeazzo-visconti-duca-di-milano_%28Dizionario-Biografico%29/> (ultimo accesso 21 luglio 2017).</p>
</div>
<div data-bbox=)

Gasca Queirazza 1966 = G. Gasca Queirazza, *Documenti di antico volgare in Piemonte*, fasc. III: *Frammenti vari da una Miscellanea Grammaticale di Biella*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966.

Greco 2008 = R. A. Greco, *La grammatica latino-volgare di Nicola de Aymo (Lecce 1444): un dono per Maria d'Enghien*, Galatina – Lecce, Congedo, 2008.

Gualdo 1999 = *L'uso dei glossari latino-volgari in area lombardo-veneta nel primo Quattrocento*, in L. Gualdo Rosa (a c. di), *Gasparino Barzizza e la rinascita degli studi classici. Fra continuità e rinnovamento*. Atti del Seminario di studi Napoli - Palazzo Sforza, 11 aprile 1997, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1999, 209-246.

Lovito 1994-1995 = A. Lovito, *Appunti filologici e linguistici sul ms. V.C.4 della Nazionale di Napoli. Edizione critica, analisi linguistica, indici lessicali*, Tesi di Laurea, rel. P. Trovato, Università degli Studi di Salerno, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1994-1995.

Mainardi 1953 = G. Mainardi, *Il Travesio, il Barzizza e l'umanesimo pavese*, «Bollettino della Società Pavese di Storia patria» n. s. 5 (1953), 13-25.

Mainardi 1957 = G. Mainardi, *Ancora il Travesio, il Barzizza e l'umanesimo pavese*, «Bollettino della Società Pavese di Storia patria» n. s. 9 (1957), 19-62.

Manacorda 1913-1914 = G. Manacorda, *Un testo di grammatica latino-veneta del sec. XIII*, «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino» 49 (1913-1914), 689-698.

Manacorda 1914 = G. Manacorda, *Storia della scuola in Italia, I: Il Medio Evo, Parte II: Storia interna della scuola medioevale italiana. Dizionario geografico delle scuole italiane nel Medio Evo*, Milano - Palermo - Napoli, Sandron, 1914.

Marchesi 1910 = C. Marchesi, *Due grammatici latini del Medio Evo*, «Bullettino della Società Filologica Romana» 12 (1910), 19-56.

Marcuccio 2010 = R. Marcuccio, *Catalogare e fare ricerca con Manus Online. La nuova risorsa dell'ICCU per i manoscritti conservati nelle biblioteche italiane*, «Biblioteche Oggi» luglio-agosto 2010, 33-49.

Martinelli 2007 = C. Martinelli (ed. critica e commento di), Francesco da Buti, *Regule*, Tesi di Dottorato di ricerca in Studi italianistici, tutor G. Albanese, Università degli Studi di Pisa, 2007, disponibile all'indirizzo <http://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-05112010-124133/unrestricted/tesi_dottorato.pdf> (ultimo accesso 21 luglio 2017).

Martini 1883 = A. Martini, *Manuale di metrologia, ossia Misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Loescher, 1883.

Milani 2005 = M. Milani, «*Al è più bello de tuti*»: esercizi in volgare in un frammento grammaticale comense, «La Parola del Testo» 9 (2005), 2, 307-356.

Milani 2010 = M. Milani, *Panorama delle prime grammatiche tra latino e volgare italiano*, in M. Iliescu et alii (éds.), *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*, 7 tt., Berlin-New York, De Gruyter, 2010, t. 3, 615-627.

Milani 2010-2011 = M. Milani, *Apprendere il latino attraverso il volgare: trattati grammaticali inediti del secolo XV conservati presso la Biblioteca Corsiniana*, «Studi di grammatica italiana» 29-30 (2010-2011), 35-51.

Milani 2014 = M. Milani, «*Se li scolari presto se levassero [...], deventariano docti in breve tempo*»: un inedito quaderno di esercizi di traduzione del XV secolo, in F. Cugno et

alii (a c. di), *Studi linguistici in onore di Lorenzo Massobrio*, Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, 2014, 1181-1198.

Monti 2016 = C. M. Monti, *L'epistola come strumento di propaganda politica nella cancelleria di Gian Galeazzo Visconti*, «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge» 128-1 (2016), disponibile online all'indirizzo <<http://mefrm.revues.org/2985>> (ultimo accesso 21 luglio 2017).

Novati 1901 = F. Novati, rec. a V. Rossi, *Un Grammatico Cremonese a Pavia nella prima età del Rinascimento*, «Archivio storico lombardo» s. 3ª, 16 (1901), 393-400.

Piccat 1988 = M. Piccat, *I frammenti grammaticali latino-volgari dell'Archivio di Stato di Cuneo*, in A. Cornagliotti et alii (a c. di), *Miscellanea di studi romanzî offerta a Giuliano Gasca Queirazza per il suo 65° compleanno*, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, II, 863-886.

Pignatelli 1995 = C. Pignatelli, *Vocabula magistri Gori de Aretio*, «Annali aretini» 3 (1995), 273-339.

Porro 1884 = G. Porro (edito per c. di), *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Bocca, 1884.

Rizzo 1996 = S. Rizzo, *L'insegnamento del latino nelle scuole umanistiche*, in M. Tavoni et alii (a c. di), *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni*. Atti del Convegno internazionale (Ferrara, 20-24 marzo 1991), 2 voll., Modena, Panini, 1996, I: *L'Italia e il mondo romanzo*, 3-29.

Rossi 1901 = V. Rossi, *Un grammatico cremonese a Pavia nella prima età del Rinascimento*, «Bollettino della Società Pavese di Storia patria» 1 (1901), 16-46; poi in Id., *Scritti di critica letteraria*, III. *Dal Rinascimento al Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1930, 3-30, da cui si cita.

Rossi 2002 = L. C. Rossi, *Un ignoto episodio della fortuna dantesca in margine ai classici*, «Rivista di studi danteschi» 2 (2002), 146-154.

Sabatini 1963-1964 = F. Sabatini, *Il Glossario di Monza. Il testo. La localizzazione. Il compilatore*, «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino» 90, 51-84.

Sabbadini 1904-1905 = R. Sabbadini, *Frammento di grammatica latino-bergamasca*, «Studi medievali» 1 (1904-1905), 281-292.

Santoro 1965 = C. Santoro (a c. di), *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana. Catalogo*, Milano, Comune di Milano – Biblioteca Trivulziana, 1965.

Schiaffini 1921 = A. Schiaffini, *Frammenti grammaticali latino-friulani del secolo XIV*, «Rivista della Società Filologica Friulana» 2 (1921), 1-2, 3-16 e 93-105.

Schiaffini 1922 = A. Schiaffini, *Esercizi di versione dal volgare friulano in latino nel secolo XIV in una scuola notarile cividalese*, «Rivista della Società Filologica Friulana» 3 (1922), 2, 87-117.

Segarizzi 1915-1916 = A. Segarizzi, *Una grammatica latina del secolo XV*, «Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» 75 (1915-1916), 89-96.

L'approdo a Milano: strategie macrotestuali nei libri XV e XVI delle *Familiare*s petrarchesche

Claudia Berra

1. Negli ultimi anni si sono avuti un importante convegno e diversi studi che, muovendo da una già ricca letteratura critica, hanno apportato novità su vari aspetti del lungo soggiorno di Petrarca a Milano (1353-1361): dal rapporto con i Visconti, indagato anche alla luce del rinnovato interesse per il Petrarca “politico”, all’ambiente giuridico e culturale milanese, agli spostamenti del poeta in Lombardia e ora anche alla sua attività diplomatica.¹

Recentemente, poi, il tema è tornato alla ribalta dell’informazione milanese per il restauro della cascina Linterno. La cascina, che si trova in via Fratelli Zoia nella zona di Baggio, è un’antica grangia circondata da canali e risorgive, di grande interesse anche per la storia del paesaggio rurale lombardo; presenta un complesso di edifici risalenti ad epoche diverse, la cui parte più antica (sec. XV) risulta coperta da un vincolo del 1939 (legge 1089), ripreso da un DM del 1999, che recepisce e menziona esplicitamente il soggiorno di Francesco Petrarca.

La Linterno, circondata da un suggestivo (e ben petrarchesco) paesaggio di boschetti e acque, è conosciuta e amata dai milanesi: nel corso dei decenni, i comitati locali hanno difeso la cascina, l’hanno mantenuta aperta e fruibile al pubblico, hanno promosso feste e manifestazioni, hanno collaborato con le istituzioni per valorizzarla.

Il Comune, che ha acquisito la cascina nel 2010, ha disposto in collaborazione col Politecnico di Milano un intervento di restauro conservativo, a cura dello staff coordinato dalla professoressa Lionella Scazzosi. Anche accogliendo le sollecitazioni dei comitati locali, di Italia Nostra, del Touring Club e di tanti studiosi e appassionati, il Comune ha inteso conservare nella cascina Linterno la memoria di Petrarca, anche se, allo stato attuale delle nostre conoscenze, è im-

1. Una bibliografia essenziale sul soggiorno milanese di Petrarca e sui suoi rapporti con Visconti deve fare riferimento a Novati 1904, Wilkins 1958, Dotti 1972, Gaeta 1982, Godi 1984, Cerri 1992, Feo 1994, Fenzi 2004, Fenzi 2005, e al volume Frasso-Velli-Vitale 2005, al quale si rimanda per un inquadramento generale e bibliografia dettagliata; nonché ovviamente alle biografie petrarchesche Wilkins 1961 e Dotti 1987. Recentissimo un ulteriore, denso lavoro di Fenzi, *Petrarca politico e diplomatico tra Genova e Venezia, 1351-1355*, che ho potuto leggere in bozze per cortesia dell’autore, che porta nuova luce sul ruolo e l’operato di Petrarca nella diplomazia viscontea.

possibile dire se il poeta vi abbia abitato. Ricorderò appena che Giuseppe Billanovich dimostrò come i codici provenienti dalla libreria di Linterno fossero in realtà dei falsi.² Nella dispersa autografa a Moggio Moggi (da Pavia, nel 1369) Petrarca dice di sperare in qualche giorno di pace in un luogo di riposo che chiama «Infernum»: appunto il nome antico della nostra cascina, benché il toponimo sia tutt'altro che raro.³ E la testimonianza di Pier Candido Decembrio – il cui padre conobbe personalmente il poeta – parla di una villa abitata da Petrarca: è una voce da valutare con cautela, ma forse con meno severità di quanto fece Billanovich impegnato nello svelamento dei falsi ottocenteschi.⁴ Nuove, approfondite ricerche sarebbero necessarie, soprattutto presso l'Archivio di Stato milanese, da dove, ad opera del *team* della professoressa Scazzosi, sta riemergendo lentamente (ad oggi si è risaliti al XVII secolo) la storia documentaria della cascina.⁵

È comunque importante che Milano ricordi Petrarca, suo quasi concittadino, con iniziative rivolte al pubblico. Chi scrive, designata dal nostro Magnifico Rettore, partecipa a un comitato di lavoro che prepara un progetto multimediale per la cascina Linterno.

In questo contributo mi soffermerò sui due libri delle *Familiares* che raccontano la partenza dalla Provenza e il controverso arrivo a Milano nel giugno 1353: lo presento affettuosamente a Silvia Morgana studiosa della Milano viscontea.

2. I *Rerum familiarium libri*, per secoli compulsati come documento della biografia petrarchesca, si sono progressivamente rivelati nel secolo scorso, soprattutto a partire dagli studi di Rossi e Bosco e di Billanovich, un testo letterario, una costruzione sapientemente orchestrata per delineare una biografia ideale attraverso la revisione delle missive originali, la loro collocazione in serie, la composizione di lettere fittizie. In anni recenti, il carattere macrotestuale delle raccolte epistolari è apparso come un campo di ricerca aperto, con la ricerca di strategie narrative, motivi ricorrenti e mistificazioni, ma anche, sul versante formale, di artifici dispositivi e connessioni fra testi, anche nel confronto con le altre grandi sillogi, *Rerum vulgarium fragmenta* innanzitutto.⁶

2. Billanovich 1979; altri codici di Linterno sono affiorati in seguito: cf. Cantoni Alzati 1984, Ferrari 1991, Donghi 2006.

3. Dispersa 70 (ed. Panzeri: Petrarca 1994b). Wilkins (1959, 167-168) lamenta che nell'autografo la prima parte del nome della villa sia poco leggibile; vedendola, in riproduzione, non mi pare. La lettera però è molto tarda (menziona l'Elicona di Arquà), e pare strano che Petrarca parli di una sua casa a Milano solo tanti anni dopo.

4. Cf. Billanovich 1979, in part. 228-229.

5. Ringrazio il dott. Andrea L'Erario, che mi ha comunicato gli esiti delle sue pazienti ricerche d'archivio.

6. Cf. *l'Introduzione* di Rossi all'edizione Petrarca 1933-1942, vol. I, XI-CLXXII e almeno Billanovich 1947, 1-55. Per un primo orientamento, anche bibliografico, sulla silloge (e in particolare anche sulla dimensione macrotestuale, trattata in diversi contributi tra cui cf. Comboni 2003),

Il trasferimento a Milano, è ben noto, fu uno snodo cruciale nella vita di Petrarca. Egli, a due terzi della sua esistenza, dopo lunghe esitazioni abbandonò definitivamente la Francia per allocarsi presso il signore più potente (e minaccioso verso i vicini) d'Italia, l'arcivescovo Giovanni Visconti. È altrettanto noto che la scelta del poeta suscitò sorpresa e indignazione presso il gruppo degli amici fiorentini – tra i quali Giovanni Boccaccio – che nel 1351 gli avevano invano offerto di trasferirsi a Firenze per insegnare nello studio.⁷ Ma lo sconcerto dovette essere anche di altri: l'umanista eccelso, il poeta laureato, il cantore della Roma repubblicana, abbandonata la Curia (dopo una vicenda tormentata che lo vide candidato come segretario apostolico), andava a ornare la corte di un arcivescovo energico e spregiudicato, che impiegava milizie, alleanze ed enormi somme di denaro per espandere in modo apparentemente inarrestabile i propri domini.

Nel racconto di Petrarca di *Fam.* XVI, 11 la scelta milanese si profila come inaspettata: arrivato a Milano, il poeta non sa e non può resistere alle insistenze del signore, che gli promette tranquillità per i suoi studi in cambio della sua prestigiosa presenza a corte. In realtà, come Enrico Fenzi ha persuasivamente argomentato anche sviluppando un suggerimento di Wilkins,⁸ non si trattò di una decisione improvvisa, ma lungamente, anche se discretamente, «meditata» e preparata da Petrarca negli anni precedenti, attraverso i contatti con Luchino Visconti e i suoi fiduciari – soprattutto i potenti Paganino da Besozzo e Gabrio Zamorei – che datano dalla fine degli anni Quaranta: negli anni 1351-'53 il poeta sembra aver temporeggiato in parte in attesa di una sistemazione avignonese che non giunse, in parte anche perché l'orizzonte italiano si schiarisse, con il ritiro della scomunica papale verso l'arcivescovo Giovanni e con la pace tra Milano e Firenze.⁹

Si trattò, dicevo, di un passaggio che mise fine al lungo, inquieto alternarsi di soggiorni tra Italia e Francia, inaugurando un periodo di operosa stabilità, pur intervallata dall'intensa attività diplomatica per i Visconti. Ma fu anche un momento assai critico per l'immagine di Petrarca, oggetto di diverse lettere sue e dei corrispondenti (anche polemicamente violente come quella scritta a caldo da

rimando per brevità a Berra 2003 e Antognini 2008; dal 2013, numerosi contributi sull'epistolario petrarchesco si leggono sulla rivista *Petrarchesca*; sulle *Familiares* come macrotesto si sofferma Russett 2011, in part. 120-121, pure con bibliografia. Di seguito, i *Rerum familiarium libri* si citano dall'edizione Rossi-Bosco, quando occorre nella traduzione italiana di Enrico Bianchi pubblicata in Petrarca 1975.

7. Sull'offerta fiorentina, il diniego petrarchesco e le sue ragioni, cf. da ultimo Fenzi 2005.

8. Wilkins 1958, 13-15 avanza dubbi sul carattere improvviso della decisione petrarchesca, e ricorda i contatti del poeta con Gabrio Zamorei, vicario dell'arcivescovo Visconti (cf. *infra*).

9. Cf. Fenzi 2005. Propende per la mancata sistemazione avignonese Martelli 1975, che dà una lettura molto diffidente di quanto Petrarca dichiara nelle *Familiares*: si tratta di un saggio dato (soprattutto per quanto riguarda l'«ipocrisia» e l'opportunismo petrarcheschi), ma per altri aspetti all'epoca decisamente innovativo e tuttora interessante per quanto riguarda le strategie narrative e le mistificazioni dell'opera.

Boccaccio dopo aver ricevuta la notizia)¹⁰ e, in seguito, di raffinate strategie narrative e testuali nei *Rerum familiarium libri*. Fenzi ha ripercorso i documenti inerenti la scelta milanese alla luce della bibliografia pregressa, fornendone una lettura lucida e convincente, ma soprattutto sceverando (con uno spunto metodologico da tenere sempre presente nella considerazione delle lettere petrarchesche), i «due ordini diversi di testimonianze»: da un lato le *Familiars*, rielaborate o costruite *ex novo* per seguire gli intenti narrativi autoriali, dall'altro le lettere reali, non confluite nella raccolta. La celebre XVI 11, la prima *Familiaris* da Milano, del 23 agosto, si è dunque rivelata un testo fittizio, che solo in parte replica le notizie conferite a fine giugno allo stesso destinatario, il Nelli, nella Dispersa 19 (condivido l'ipotesi di Fenzi che sia lui il destinatario, piuttosto che Zanobi da Strada tradizionalmente indicato),¹¹ ma realizza una costruzione sapiente, ponendo la notizia clamorosa in secondo piano rispetto all'esordio "morale" sul trascorrere del tempo e presentando il soggiorno milanese come «cosa già in corso e, per così dire, già verificata e quindi concretamente giudicabile»;¹² qualche altro elemento cercherò di aggiungere qui sotto. In un altro lavoro complementare al primo, Fenzi ha poi evidenziato come Petrarca nelle *Familiars* prepari sottilmente la scelta viscontea, soprattutto attraverso la VIII, 10 (la celebre critica ai fiorentini), le lettere a Paganino da Besozzo (III, 7, 16 e 17), a Luchino Visconti (VII, 15) ma anche attraverso altri accorti espedienti, tanto che «la polemica milanese, innescata dalla scelta del 1353 diventa qualcosa di pervasivo perché Petrarca l'ha dilatata e ne ha informato le *Familiars*, ed ha condotto a quella scelta come l'unica possibile e coerente».¹³

Si tratta di indicazioni suggestive e rilevanti, in particolare a proposito della raccolta di lettere come ricostruzione delle vicende biografiche secondo una linea interpretativa o, addirittura, una *factio* che si instaura dopo gli avvenimenti. Seguendole, mi propongo di rileggere per intero i libri dei *Familiarium rerum* che propriamente "raccontano" il trasferimento in Italia e l'approdo a Milano, il XV e il XVI. Ho impiegato le virgolette perché, vedremo, le *Familiars* quasi nulla dicono sia sul viaggio sia sulla meta. Invece, attraverso una strategia argomentativo-narrativa e dispositiva studiaticissima, delineano un percorso preciso, riconoscibilmente segnato dall'indirizzo provvidenziale e dalla maturazione personale del protagonista, che si conclude non tanto nella capitale dei Visconti, quanto nella città di Ambrogio e Agostino.

Privilegiando la dimensione macrotestuale, mi concentrerò sui temi, la narrazione e la disposizione delle lettere, facendo riferimento solo alle date presenti nel testo, e rimandando per il commento puntuale e le questioni cronologiche reali – spesso piuttosto complesse – alla recente edizione di Dotti e alla tratta-

10. Sulla lettera di Boccaccio, cf. Fenzi 2005, 237-242.

11. Cf. Dispersa 19 in Petrarca 1994b.

12. Fenzi 2005, 233.

13. Fenzi 2004 (la cit. a p. 72).

zione di Roberta Antognini, che tengono conto della bibliografia pregressa.¹⁴ In epoca post-strutturalistica non è necessario, credo, giustificare questa scelta. Tuttavia, vorrei ricordare che se per i *Rerum vulgarium fragmenta* la scissione delle due cronologie, interna e reale, è oggi fatto assodato, tanto che molti dei componimenti “giovanili” del Canzoniere sono stati postdatati e attribuiti al Petrarca maturo, non è ancora sempre e completamente così per i *Rerum familiarium libri*, per diverse ragioni sulle quali non posso ora soffermarmi (ma che meriterebbero una riflessione), nonostante, come dicevo, la dimensione letteraria della raccolta sia ben presente agli interpreti.¹⁵

Tornando al testo, colpisce, a prima vista, che i due libri abbiano la stessa estensione, 14 lettere, che li abbina idealmente in un dittico. Un caso analogo, e non meno significativo, si verifica per un'altra coppia di libri che narra un altro evento capitale della vita dell'autore, l'incoronazione capitolina: IV e V libro, legati da fitte corrispondenze, contano entrambi 19 lettere.¹⁶ È stato poi osservato che la XVI, 11, la prima lettera da Milano, si trova circa a due terzi della raccolta, sia tassonomicamente (è il numero 225 su 350) sia nella cronologia della storia, poiché è datata al 1353 in un arco di quarant'anni, che va dal 1326 al 1366.¹⁷

Ma vediamo, brevemente, come si articolano i due libri, tenendo presente che, alla fine del XIV, Francesco è pronto alla partenza verso l'Italia, già differita da incertezze e contrattempi.

3. Libro XV¹⁸

La lettera 1 è scritta da Avignone, dove il protagonista si trova in attesa del cardinale Gui de Boulogne; essa esorta il destinatario (Lelio, Lello Tosetti) a perseverare nell'impegno di riforma della repubblica romana. In realtà, però, la lettera si apre con un impegnativo prologo sulla brevità del tempo, che nel corso

14. Cf. Antognini 2008, 222-230 (lb. XV) e 230-236 (lb. XVI) e le note di Petrarca 2004-2009.

15. Prova ne sia che le introduzioni ai diversi libri nell'ultima edizione Dotti (Petrarca 2004-2009) e ancora il libro di Roberta Antognini (2008), innovativo e utile perché ripercorre tutto il macrotesto e tutta la storia, sovente sovrappongono le due cronologie, quella di Francesco e quella (quelle) della filologia. A proposito del libro XV che ci riguarda, Antognini 2008 conduce un complesso ragionamento (p. 223) sulla cronologia delle lettere 4-10, sostenendo che essa riproduce il disagio di Francesco e il viaggio mancato, ma la cronologia curiosa e tormentata è quella dei filologi, Wilkins per primo, non quella interna, che appare lineare nelle sottoscrizioni se si eccettua la *flash back* della lettera 2 (cf. qui sotto).

16. Cf. la tesi della mia allieva Martina Tettamanzi, *I libri IV e V delle Familiari petrarchesche*, tesi di laurea magistrale, Facoltà di Studi Umanistici, Università degli Studi di Milano, a.a. 2013/14, relatore prof. C. Berra; sono da studiare le coppie XI-XII (17 lettere) e XX-XXI (15 lettere). Segnala queste coppie, con riguardo alla IV-V, Comboni 2003, 520.

17. Antognini 2008, 230.

18. Un'introduzione generale al libro in Petrarca 2004-2009, III, 2027-2033.

della vita umana diviene tanto più prezioso quanto meno ne resta. Come è noto, si tratta di un nucleo tematico strettamente connesso in tutta l'opera petrarchesca a quello della conversione, mancata o differita o desiderata, come è ampiamente esemplificato dal *Secretum* o, su scala minore, dalla canzone CCLXIV dei *Fragmenta*: la vita è il tempo concesso all'uomo per salvarsi volgendo al bene la propria volontà; più il tempo corre, più la salvezza si allontana. È interessante osservare, a riprova dell'impegno compositivo del passo, che il tema viene qui declinato attraverso una serie di immagini che ricordano quelle della canzone L dei *Rerum vulgarium fragmenta*, *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, la canzone del tramonto:¹⁹ là, gli esempi dei *simpliciores* che a fine giornata trovano riposo, conformandosi alle leggi naturali secondo una sapienza innata e priva di intellettualismi (la vecchierella pellegrina, il contadino, il pastore, i naviganti, i buoi), sono contrapposti al protagonista che, invece, non ha requie nella sua sofferenza e vive secondo un modello innaturale e moralmente rovinoso.²⁰ Nella nostra lettera, il confronto è impostato diversamente, per analogia, e serve per evidenziare la nuova consapevolezza di Francesco. I *simpliciores* fanno buon uso di quel poco che resta loro: il padre di famiglia del denaro, il viandante della luce del giorno, il contadino del tempo prima che arrivi la pioggia, il marinaio del vento prima che cada, gli amici degli ultimi istanti insieme prima della separazione; egli, dolendosi della fugacità della vita (è questo il primo dei numerosi accenni alla morte presenti nel libro)²¹, si sforza, pur faticosamente, di fare altrettanto.²² Lo stesso tema, come ho accennato, ritornerà all'inizio della prima lettera da Milano, la XVI, 11 (e poi nella XVI, 12) nei termini di una conquista e di un cambiamento in positivo, con un richiamo strutturale certo voluto, e di nuovo, a chiudere il ciclo, nella XXI, 12 (cf. *infra*). Questo libro si apre dunque all'insegna del desiderio di mutamento, e prosegue, vedremo, fra inquietudine e precarietà, alle quali l'arrivo a Milano mette fine o comunque dà una lunga tregua.

La 2 (a Francesco Nelli) riprende la narrazione dal libro XIV, a conclusione del quale il protagonista si apprestava a partire per l'Italia. A posteriori (la data è 18 novembre) sappiamo che egli è partito qualche giorno prima (il 16), ma, colto da piogge torrenziali e dalla notizia di briganti lungo la strada, si è rifugiato a Cavaillon presso Philippe de Cabasole; poi, considerati gli accadimenti come segnali della Provvidenza, è rientrato a Valchiusa.²³ Nella 3 (A Zanobi

19. Lo notava Martelli 1975, XIII; va però sottolineata la differenza del confronto.

20. Sulla "canzone del tramonto" sono fondamentali le letture di Folena (2002, ma risalente al 1978), per il senso del tempo e di Albonico 2001, che si sofferma sulle figure dei *simpliciores* e sulle loro implicazioni etiche.

21. «Sentio me per singulas horas ad extremam ire» (§ 4) e cf. Antognini 2008, 224.

22. Rispetto ad altre trattazioni del tema dei *simpliciores* nell'opera petrarchesca (per le quali cf. Fenzi 1999, 395-397, Albonico 2001, 18-20 e soprattutto Bausi 2008, 119-129, che cita la nostra lettera), qui appaiono *ex novo* il padre e gli amici, ma il senso rimane il medesimo.

23. «res ad religionem, ut historicorum verbis utar, vertere ceperat; visum est non placere profectionem meam Deo [...] humano enim consilio parum fidens, ceu magister puppis estu vic-

da Strada, 22 febbraio) il racconto si completa, insistendo ripetutamente sull'origine divina degli inconvenienti occorsi:²⁴ dopo le piogge era tornato il sereno, ma le cattive notizie sulle cure che in Italia lo avrebbero atteso hanno convinto Francesco a rimanere alla fonte della Sorgue, che viene rappresentata come un porto sicuro rispetto alle procelle della vita, riproponendo estesamente l'*imagery* della navigazione già presente nella 2 e diffusa per tutto il libro.²⁵ La 4 (26 febbraio) è un testo celebre: indirizzata ad Andrea Dandolo, tratta della «malattia dei viaggi», del continuo mutamento di luogo come illusorio rimedio all'inquietudine.²⁶ Nel corso del testo il desiderio di viaggiare è presentato, alternativamente, come positivo anelito di conoscenza e come negativa disperazione, fuga dell'uomo da se stesso: una tecnica retorica che anche altrove – per non dire d'altro, nelle “canzoni degli occhi”, *Rvf* 71-73 – Petrarca sfrutta per rappresentare nel testo la fluttuazione degli stati d'animo, la precarietà esistenziale.²⁷ A fronte di questi sintomi patologici, nella lettera appare però anche la struggente aspirazione alla quiete, alla maturazione, a una sede tranquilla e alla pace ritrovata nell'interiorità.²⁸ La 5 (3 aprile) e la 6 (17 aprile), entrambe a Pierre d'Auvergne, si riferiscono alla mancata discesa in Italia dell'imperatore, alla

tus, rerum mearum navigium commisi non ventis ac fluctibus sed Deo, cuius sub ducatu naufragium fieri nequit» (*Fam.*, XV, 2, 9-10).

24. «Omnia mecum, ut ait ille, versanti, visum est manifestam quodammodo prohibentis Dei voluntatem esse ne tunc irem» (*Fam.*, XV, 3, 5) «Itaque quo magis cogito, magis in mentem venit Deo humanis periculis occurrente terrestribus atque celestibus impedimentis frenatum forte desiderium meum, quod in Italiam me trahebat; nobis nempe que cupimus grata tantum, Deo etiam nota sunt» (*Ivi.*, 6)

25. «itaque mecum volvens ac multa recogitans et ubi portum esse credideram, suis fluctibus undosum mare conspiciens, moderatus ex ipsa rerum tempestate navigium animi, legi rudentes, ieci anchoram, clavum pressi, fessamque vite turbinibus carinam, donec portus appareat, hos inter scopulos alligavi, non rediturus ad curiam, neque nisi aliud audiero, Ausoniam petiturus» (*Ivi.*, 9).

26. Da ultimo inclusa e commentata da Loredana Chines in Petrarca 2004, 143-149. Martelli (1975, XXVII-XXVIII) legge questa lettera come una palese proposta di impiegarsi a Venezia da parte dell'autore. Ma, sempre distinguendo tra verità e narrazione, nella storia narrata dalle *Familiars* – a parte il tema principale di natura morale – la lettera ha almeno in parte la stessa funzione di quella a Lelio su Roma (XV, 8, cf. *infra*) in relazione alla scelta milanese, cioè di escludere una meta prestigiosa come Venezia, alla quale Petrarca non si rivolse se non molti anni dopo.

27. Sostiene Dotti (Petrarca 2004-2009, III, 2030) che qui Petrarca nobilita questa «malattia»; al contrario, è da sottolineare la compresenza contraddittoria delle due concezioni; del resto, a chiusura della lettera, si parla ripetutamente di «egritudo» e «febris» (Antognini 2008, 226). Per l'alternanza fra concezione disforica ed euforica nelle canzoni degli occhi, testi dalle forti implicazioni filosofico-morali, mi permetto di rimandare alla mia *lectura* patavina, Berra 2011.

28. «Et profecto vel multarum usque ad satietatem peragratio circuitusque terrarum, vel iuvenilis ardor iam lentescens et tranquillum sensim in teporem vergens atque inde oriens quietis appetitus nature professionisque mee debitus, vagandi errandique discutiunt appetitum. Sed quid agam? [...] siquem ego sub celo locum bonum, imo non malum, ne dicam pessimum, reperirem, cupide perseverantemque subsisterem; nunc velut in preduro recubans grabatulo, huc illuc versor, nec votis omnibus quesitam requiem invenio» (*Fam.* XV, 4, 9-10). «Unum a me dictatum aliis remedium genus in meos usus vertere si potuerim, bene erit, ut pacem exterius non inventam intus queram» (*Ivi.*, 17).

polemica di Petrarca contro i medici e alle calunnie di cui egli è stato vittima.²⁹ Come spesso accade nei *Rerum familiarium libri*, epistole apparentemente eccentriche all'argomento principale in realtà hanno funzione tematicamente strategica: in questo caso, le nostre due legano il tema della malattia morale a quello della malattia fisica, evocando la fragilità e la falsa sapienza umane. Non sarà una coincidenza che proprio sul tema della malattia e della polemica contro i medici si chiuda il già citato libro V, con la famosa lettera a Clemente V, con un deciso contrasto rispetto alla gloria terrena dell'incoronazione narrata nel libro IV. Il motivo della calunnia, del giudizio del volgo, rispetto al quale occorre mantenere la propria integrità morale, anticipa quello che apparirà nel libro successivo a proposito delle polemiche sulla scelta milanese. La **7** (a Stefano Colonna), in certo modo complementare alla **4**,³⁰ tratta a lungo dell'inquietudine e della decadenza di tutto il mondo, soffermandosi sull'Italia in particolare; di fronte a tanto squallore, nell'ultima parte del testo, sotto forma di consiglio al destinatario, si delinea la nobile figura del saggio che si ritira nel proprio rifugio interiore nel quale «nascondersi, e godere e riposare e abitare con Cristo» (§ 20), resistendo alla fortuna e al giudizio del volgo e appellandosi alla virtù che sola rende liberi. Questo ideale autarchico rappresenta certo anche l'aspirazione del protagonista, che si riaffaccia continuamente. La **8** (24 aprile) costituisce un tritico con la **4** e la **7**, poiché Petrarca dichiara di mandarle insieme all'amico Lelio per chiedergli consiglio a proposito del luogo dove abitare. Nella lettera si accampano con urgenza il desiderio di risiedere in Italia e l'intensa aspirazione verso Roma; ma la risposta di Lelio, cui è richiesto un parere dirimente su Roma stessa, è in realtà scontata, per quello che Petrarca stesso ha detto nella lettera precedente: l'Urbe è un triste spettacolo «Ita illic oculis tuis aut animo nil iocundum» (*Fam.* XV, 7, 3). E proprio qui compare, in sordina, l'altra soluzione, che poi, sappiamo, sarà quella praticata nella realtà: se Lelio scongiurerà Roma, Francesco volgerà il timone verso la parte d'Italia tra le Alpi e l'Appennino, dove cercherà se la fortuna o la ragione possano dargli un po' di tranquillità (*Fam.* XV, 8, 15); se poi la navigazione si dimostrasse dubbiosa, il poeta potrebbe gettare l'ancora a Valchiusa³¹ ma al momento anela alla città santa più di ogni cosa. La **9** (pure a Lelio) costituisce una lunga appendice della precedente, nella quale Francesco giustifica il proprio incondizionato amore per Roma contro il parere di molti, il venerato Agostino fra gli altri, e conclude «magno Urbis desiderio teneo; eventus in manibus Dei est» (*Fam.* XV, 9, 27). I toni sono enfatici e ultimativi: eppure, si è detto, la soluzione romana è palesemente impraticabile, come del resto rivela l'evocazione del giudizio divino, che non di rado nelle *Fami-*

29. Per la polemica di Petrarca contro i medici, cf. la nota di Dotti (Petrarca 2004-2009, III, 2081) e Bausi 2008.

30. Antognini 2008, 227.

31. «Si penitus anceps navigatio videatur, hic ubi sum, non modo anchoram iaciam aut alligabo naviculam, sed subducam et quod solent quos naufragia terruerunt quosque pertesum maris est, sub tecto ponam seu fortassis exuram» (*Fam.* XV, 8, 15).

liares viene chiamato in causa a giustificare decisioni altrimenti prese. È chiaro, quindi, che le due lettere hanno anche la funzione di escludere Roma dalle opzioni di Petrarca, fornendo un alibi all'umanista che della città eterna aveva fatto, soprattutto nella giovinezza, il fulcro della propria vita intellettuale. D'altra parte, l'indicazione di Roma come prima scelta configura quella che sarà la soluzione reale come un ripiego, ne smorza preventivamente il significato e il valore, contribuendo a preparare gli avvenimenti successivi. La **10** è un biglietto a Ponzio Sansone, che chiude una corrispondenza delicata lasciata interrotta nel libro XIV: Ponzio, preposto di Cavaillon, era uomo del cardinale de Boulogne. Decidendosi a partire per l'Italia, Francesco gli aveva indirizzato un biglietto di scuse per non averlo salutato di persona; da questa letterina si deduce che il destinatario non solo aveva accolto le scuse, ma aveva ribadito proteste di incondizionata amicizia. La **11**, rivolta a Philippe de Cabassole, è di nuovo segnata da un profondo travaglio e, vedremo, è opposta in questo alla 11 del libro successivo: Francesco partendo da Avignone si è rifugiato a Valchiusa «fuggendo l'invidia», in realtà fuggendo da se stesso, dalla sua incertezza che si esprime angosciosamente in termini che ricordano le *Confessiones* agostiniane: «nondum quid velim firmare mecum valeo» «quod vellem nequeo, quod possem nolo; quod autem possim simul ac velim, quero nec invenio» (§§ 1-2). La **12** (14 dicembre) e la **13** (15 dicembre), pure al Cabassole, accompagnano i doni di due lettere: la prima è satirica (probabilmente la *Sine nomine x*),³² la seconda è una lode in morte del vescovo Ildebrandino Conti. L'elogio funebre, rivolto ai confratelli del vescovo, costituisce la lettera **14**, conclusiva del libro. Si tratta di un testo molto appassionato ed esteso, come sottolinea l'autore: «nescio ab illius viri commemoratione discedere; quo magis de illo cogito, magis ardeo; quo plus loquor, plura loqui cupio; quo longius eo, longiorem fandi materiam video et minus exitum invenio; sed epystola finem poscib» (§ 35). Poco sopra si è notato come la tecnica di accostare concezioni e valutazioni opposte dello stesso oggetto serva a rappresentare lo stato di patologica fluttuazione dell'animo, e ricorra tra l'altro nelle «canzoni degli occhi», come indizio appunto di instabilità. Si ritrova qui un altro sintomo del male di Francesco, che appare in altre *Familiars* e anche – alla lettera – in quelle canzoni: l'incapacità di concludere, perché l'animo si *infiamma* parlando (infatti, le canzoni degli occhi sono tre, e i congedi delle prime due rimandano alle successive).³³ Ora, qui non si tratta certo di

32. Cf. Antognini 2008, 229.

33. Si veda *Fam.* VII, 12, (a Giovanni dell'Incisa), lamento per un amico morto improvvisamente: «Quam multa enim non sentiens, impetu magis quam animi iudicio, dolenter effudi! nec loquendo satior sed accendor, nec desinere quidem scio: abrumpam igitur». Nelle *cantilene oculorum* cf. i tre congedi: «Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi / a dir di quel ch'a me stesso m'involà: / però sia certa de non esser sola» (*Rvf.* LXXI, 106-108); «Canzon, l'una sorella è poco inanzi, / et l'altra sento in quel medesimo albergo / apparecchiarsi, ond'io più carta vergo» (*Rvf.* LXXII, 76-78); «Canzone, i' sento già stancar la penna / del lungo et dolce ragionar co.llei, / ma non di parlar meco i penser' miei» (*Rvf.* LXXIII, 91-93). I *Rvf.* si citano dal testo Santagata (Petrarca 1994). Con la necessaria cautela, considererei queste coincidenze con *Familiars* degli anni Cin-

amore per Laura: tuttavia, l'effusione eccessiva delle proprie passioni, la lunghezza stessa delle lettere, vedremo, verrà indicata nel libro XVI come un segno di intemperanza ormai superata, e rientra quindi nella caratterizzazione della malattia morale del protagonista.

4. Libro XVI³⁴

È il libro del mutamento e della guarigione, almeno parziale, dall'irrequietezza precedente, della partenza per l'Italia e dell'arrivo a Milano. In realtà, sino alla lettera 11, nulla o quasi fa presagire questa scelta e l'imminente partenza di Francesco per l'Italia viene annunciata solo nella lettera 8. La lettera 1 (5 gennaio) chiede ai cardinali Elie de Talleyrand e Gui de Boulogne il permesso di allontanarsi da Avignone per tornare a Valchiusa, dove era morto il fattore. Petrarca, anche sulla falsariga dei suoi modelli classici, si sofferma affettuosamente sul ritratto dell'anziano servitore. La lettera, tuttavia, potrebbe svolgere anche un'altra funzione all'interno di questa prima parte del libro (1-3) che, vedremo, riflette in particolare sul tema della libertà. Si ricorderà che nella omotetica XV, 1, Francesco stava aspettando il cardinale Gui de Boulogne ad Avignone. Entrambi i libri, dunque, iniziano con un richiamo alla "servitù" babilonese del protagonista. Qui, poi, la dipendenza dai patroni appare stretta, al punto da precludere la libertà di movimento: viene allora da chiedersi perché Petrarca, che non perde occasione di affermare la propria indipendenza dai signori, si rappresenti vincolato. La risposta non può che risiedere in una strategia narrativa di lunga gittata, elaborata *a posteriori*, che vuole giustificare il desiderio di fuga dalla Provenza ma, più sottilmente, anche prevenire le obiezioni alla scelta milanese, una delle quali era proprio quella di avere rinunciato alla libertà per vivere presso un "tiranno". Ebbene, sembra dire questa lettera, non era forse schiavitù quella di Avignone? Ma l'atto di sottomissione ai cardinali è, in realtà, anche un commiato interno all'opera, poiché questa è l'ultima "familiare" rivolta a questi destinatari.³⁵ La 2 al fratello Gherardo, monaco certosino, ne loda l'eroico comportamento nella cura e sepoltura dei confratelli, tutti morti di peste; Francesco è venuto a conoscenza dei fatti da due certosini incontrati a casa del vescovo Ildebrandino Conti. Non può sfuggire l'effetto contrastivo con la lettera precedente: Gherardo, che nei *Rerum familiarium libri* è l'*alter ego* positivo del protagonista, appare qui come l'uomo non solo pio, ma autenticamente libero, sicuro e imperturbabile anche di fronte alle prove, alla malattia e persino

quanta come un ulteriore indizio per la datazione delle canzoni degli occhi a quel periodo (per la questione, cf. almeno Santagata, Petrarca 1994, 359 e Berra 2011).

34. Un'introduzione al libro in Petrarca 2004-2009, vol. IV, 2189-2202.

35. Antognini 2008, 231. A p. 232, per una svista, si attribuisce a questa lettera il ricordo di una cena a casa del vescovo Ildebrandino, che in realtà è l'espeditivo introduttivo della XVI, 2, a Gherardo.

alla morte. La **3** (a Socrate, 28 marzo), verte ancora sul tema della libertà. L'autore critica chi lo spinge a desiderare ad Avignone incarichi importanti e lucrosi, ribadendo la propria modesta indipendenza. L'autosufficienza del saggio contento di poco, lontano dalle passioni, fiero soprattutto della propria libertà, che abbiamo già incontrato nel libro precedente, appare qui declinata soprattutto sul versante materiale: anche in questo caso, il motivo sarà da leggere da un lato come rifiuto dell'ambiente avignonese, dall'altro certamente come difesa anticipata rispetto all'accusa, che verrà rivolta in seguito al poeta, di essersi avvicinato ai Visconti anche per motivi economici.³⁶ Seguono quattro lettere di contenuto morale, con la funzione di proiettare gli avvenimenti successivi su un orizzonte più vasto, fra la debolezza dell'uomo e i disegni provvidenziali. La **4**, indirizzata a un ignoto amico dubbioso sulla fede, è una celebrazione lunga e commossa della grazia e misericordia divine, che soccorrono e provvedono agli uomini anche più disperati e nelle circostanze più tragiche. Il testo, che risente in modo particolare del *De vera religione* agostiniano, è densissimo di contenuti morali e pare quasi un viatico rispetto alle scelte determinanti che il protagonista dovrà affrontare tra breve: è condivisibile dunque l'ipotesi di Francisco Rico che l'anonimo destinatario sia in realtà Francesco medesimo e che la lettera possa essere fittizia.³⁷ La **5**, la **6** e la **7** (1 aprile), di minor impegno ed estensione, continuano sul tema della fragilità umana: la prima è indirizzata a un destinatario anonimo ripresi da una malattia quasi mortale, la seconda, la più lunga, a Niccolò dei Vetuli, vescovo di Viterbo, che si trova ammalato;³⁸ la terza, a Socrate, racconta il breve episodio di un amico ospite di Petrarca a Valchiusa che, inquieto e desideroso di svagarsi con una gita, era uscito la mattina promettendo di tornare per l'ora di pranzo, ma non aveva più fatto ritorno. Forse, anche in questo anonimo si potrebbe vedere una controfigura dell'autore, pure afflitto dall'*acedia* e sempre in movimento (si veda la XV, 4), così come si potrebbe pensare che anche questa sia una lettera fittizia. Nella **8** (a Lelio, 24 aprile), in corrispondenza con l'omotetica del libro XV, protagonista è di nuovo la città di Roma: ora il poeta racconta di avere incontrato sulla strada un gruppo di nobili e virtuose matrone romane in pellegrinaggio per Santiago, con le quali si è intrattenuto, ricavandone notizie e illudendosi quasi di trovarsi nella loro città. E proprio come nella XV, 1, l'aspirazione "romana" devia l'attenzione dalle notizie principali e ben più importanti. Francesco rivela infatti che si sta recando dal fratello e, poiché nel libro precedente la visita a Gherardo precedeva nelle intenzioni la partenza per l'Italia, il lettore immagina che la circostanza si ripeta; inoltre, parlando alle dame, il poeta stesso dice di apprestarsi

36. Lo suggerisce anche Villani (Boccaccio 2004, 129) accostando *Fam.* XVI, 3, 6-7 a un passo della *Posteritati* in cui Petrarca proclama il proprio amore per la libertà. Per l'accusa rivolta a Petrarca di essersi venduto al Visconti per denaro, cf. Fenzi 2005, 239.

37. Rico 1974, 364. Dotti concorda nel ritenere probabilmente fittizie la 4 e la 5 (Petrarca 2004-2009, 2191).

38. Cf. Patella 2013.

a un «longiusculum iter duce Deo in Italiam» (§ 8). La **9** raccomanda a Zanobi da Strada la certosa di Montrieux, vessata dai tirannelli locali; là l'autore ha appena incontrato il fratello, che dubita di rivedere ancora *se* ritornerà in Italia («si in Italiam rediero», § 7): nonostante la forma dubitativa, il viaggio appare ormai deciso. È da notare – ne riparleremo tra poco – che celebrando la conversione di Gherardo, che era stata improvvisa e tempestiva,³⁹ l'autore la definisce con una citazione dai Salmi «mutatio dextere Excelsi». La **10**, ancora a Zanobi (28 aprile), è breve, ma fornisce diverse notizie rilevanti: Petrarca, partito da Montrieux, è passato da Valchiusa e ora è ad Avignone, da dove si accinge a partire senza ritorno. I messi mandati in Italia gli hanno riportato notizie positive⁴⁰ e, dopo una nuova breve sosta a Valchiusa, muoverà verso l'Italia, «velut is qui carcerem fugit»; la liberazione da Babilonia sarà già da considerarsi una meta e la parte più difficile del cammino (§ 4): con questa solenne dichiarazione si chiude, nel racconto, la permanenza in Francia.

Le lettere conclusive del libro, tutte indirizzate al Nelli, di fatto danno la notizia del trasferimento a Milano. Esse tuttavia, con una articolazione tematica assai scaltrita e fittamente connessa alla compagine di questo libro e del XV che lo precede, riescono a stemperare l'impatto della novità e a controbattere implicitamente alle obiezioni e alle critiche, insistendo piuttosto, come si è anticipato, sull'evoluzione del protagonista.

In questa prospettiva, l'epistola dell'arrivo a Milano, la **11** (a Nelli, 23 agosto), appare come un discrimine importante dal punto di vista morale, quasi un secondo inizio, che ripropone, con un mutamento notevole, il tema già trattato con impegno nella XV, 1. Il titolo annuncia «quam cara res sit tempus»; il corpo della lettera delinea nella vita del protagonista un "prima", segnato dalla giovanile ignoranza e negligenza del tempo, e un presente avviato alla consapevolezza, al cambiamento positivo guidato da Dio: «Quid ergo dicam? nunc cepi – haec mutatio dextere Excelsi; opto id quidem, sed non audeo dicere –; incipio certe tempus agnoscere non aliam ob causam nisi quia ipsum me deserere incipit» (§ 5). Nella XV, 1 avevamo incontrato l'inquietudine, la percezione angosciata del trascorrere del tempo, il tentativo di sfruttarlo meglio: qui, la «mutatio dextere Excelsi» si sta finalmente compiendo e viene designata con una citazione biblica (*Psalms.*, 76, 11) densa di allusioni. Si ricorderà che poco sopra nel libro, nella lettera 9, la stessa formula definiva l'esemplare conversione di Gherardo, quella che per anni (nella *fabula* almeno sin dalla ascensione al Ventoso) ha rappresentato per il protagonista un esempio, certo, ma anche un implicito rimprovero. Ora, la consonanza testuale sottolinea che anche Francesco, finalmente, sta ricevendo dalla mano divina la grazia del cambiamento. La contrapposizione tra passato e presente, per altro, ricorda il sonetto proemiale dei *Fragmenta*: buona parte della vita è già dietro le spalle, le passioni dell'animo si

39. Monti 2005, 266 nota come in questa lettera la conversione di Gherardo sia raccontata secondo modelli paolini e agostiniani.

40. Martelli 1975 sensatamente contesta questo particolare, ritenendolo una finzione.

fanno più fiacche, e il mutamento riguarda anche lo stile: «più brevi d'ora in poi saranno le mie lettere, e più dimesso lo stile, e più semplici le sentenze» (§ 6). Non che da qui in avanti manchino lettere lunghe: ma si attenua, certo volutamente, l'espressione retorica dell'effusione, del *pathos* eccessivo, come appare nel già citato compianto per la morte di un amico rivolto a Giovanni dell'Incisa (VII, 12) o nella lettera a Socrate che deplora la devastazione della peste (VIII, 7) o lamento per la morte di Ildebrandino del libro precedente.

Rispetto a questa novità morale ed esistenziale, la decisione di fermarsi a Milano è posta in subordine e raccontata per sommi capi. Nulla si dice del viaggio, nulla dell'arrivo a Milano, pochissimo dei colloqui con l'arcivescovo Giovanni (qualcosa in più si saprà dalla lettera successiva). Il «riassunto» dell'accaduto – *epythoma*, così lo definisce il testo – evidenzia strategicamente solo due elementi essenziali del nuovo soggiorno. Il primo consiste nella solitudine e nella quiete, che l'arcivescovo ha promesso al poeta prevenendo le sue obiezioni, e che effettivamente caratterizzano questa prima descrizione della casa milanese. Essa è salubre, tranquilla, vicina a campi fronzuti, con ampia vista sulle Alpi già innevate a fine estate: tratti riconoscibilmente “valchiusani”, come acutamente ha rilevato Fenzi. Ma l'elemento che riceve il maggior rilievo e conclude la lettera è il secondo, la valenza ambrosiana, e implicitamente agostiniana, della nuova dimora:⁴¹ la casa è vicino alla basilica dedicata a Sant'Ambrogio e all'arca che ne custodisce le spoglie. Non solo: il poeta contempla con venerazione un'immagine del santo, posta in alto su una parete, che si dice sia somigliantissima.⁴² L'effigie sembra quasi animarsi («pene vivam spirantemque», § 12) allo sguardo dell'osservatore, che ne descrive l'espressione di serena maestà («dici enim non potest quanta frontis autoritas, quanta maiestas supercillii, quanta tranquillitas oculorum», § 13). In sostanza, visto che manca qualsiasi presentazione fisico-morale di Giovanni Visconti (al di là del politicamente pregnante ma laconico «maximus iste italus», § 9), la nobile e protettiva figura di Ambrogio si impone come unico e vero tutore e signore del luogo: all'opposto, evidentemente, dei protettori avignonesi, consiglieri di incarichi lucrosi, soffocanti e perniciosi per lo spirito. Non solo: poiché Francesco sta cambiando, Ambrogio è anche e soprattutto protettore di questa *mutatio* sulle orme della *mutatio* di Agostino; al lettore coevo era ovviamente notissimo il ruolo di Ambrogio nella conversione del vescovo di Ippona, che si era compiuta appunto a Milano. Era famoso, tra gli altri, l'episodio del battesimo di Agostino ad opera dello stesso Ambrogio, della composizione e canto comune del *Te Deum* (raffigurato per esempio nei bassorilievi dell'arca sepolcrale del santo, in San Pietro in Ciel d'oro a Pavia, della fine del Trecento), che Petrarca ricorderà più avanti, nella *Fam.* XVII, 10. Milano, dunque, in questa prima presentazione è una sorta di nuova Valchiusa, ma (in implicita opposizione con le valenze laurane e passionali di

41. La mette giustamente in rilievo Monti 2005, 266-267, ricordando anche le *Fam.* XVII, 10 e XXI, 14.

42. Per l'identificazione dell'immagine, Frasso 1974, 21 e Monti 2005, 266 nota 1.

Valchiusa) si caratterizza per le suggestioni morali e religiose. Il che la configura come la perfetta antagonista di Avignone; come, del resto, anche se su un terreno politico del tutto diverso, appare anche nelle *Sine nomine*, pure coinvolte nella giustificazione *a posteriori* della scelta milanese.⁴³ E queste connotazioni si attagliano perfettamente alla condizione e alle esigenze del protagonista come finora sono state tratteggiate nella narrazione (insofferenza per Avignone, desiderio di solitudine, libertà e indipendenza, inquietudine, scontentezza di sé, debolezza della volontà, anelito al cambiamento, amore per l'Italia, impossibilità di risiedere a Roma ma anche in altre importanti città, possibilità di volgersi alla pianura Padana), cosicché la decisione di risiedere a Milano non può che prospettarsi come l'unica sensata e possibile. Ma a termine della lettera, Francesco aggiunge che non sa quanto potrà durare il suo soggiorno: forse poco, considerati carattere e abitudini propri e dell'Arcivescovo. In questo modo, riconsegna la sua decisione e i suoi compromessi «al mobile e vario flusso della vita»,⁴⁴ forse, ancora una volta, cautelandosi per il futuro.

Nella lettera **12** (27 agosto) l'autore riprende e sviluppa i medesimi argomenti. Prima, ribadisce la propria intenzione di «allungare il tempo» usandone meglio, annunciando una futura lettera dedicata al tema («laxare illud [*scil.*: tempus] est animus, de quo fortassis dabitur ut alicubi pluribus ad te scribam»): sarà la XXI, 12, con un evidente richiamo numerico e testuale («Angustum vite spatium laxare proposui: id quibus artibus fieri possit interrogas», § 1); è un'epistola lunga e complessa, in cui si intrecciano temi seneciani e cristiani, che insiste sul motivo già enunciato nella XV, 1: la scarsità del tempo lo rende più prezioso e soprattutto impone all'uomo avanti negli anni di ravvedersi («periculosissimus error extremus est», § 18); per questo Francesco cerca di sfruttare ogni momento, vincendo la pigrizia e persino i bisogni naturali, accettando con gioia la vecchiaia e l'avvicinarsi della morte, dedicandosi appassionatamente agli studi; è un'epistola che, con ogni evidenza, chiude il piccolo ciclo che si era aperto con l'esordio del XV libro. Tornando alla XVI, 12, l'autore chiede al destinatario il segreto sulla scelta milanese, anticipando il giudizio malevolo del volgo, e aggiungendo, infine, alcune giustificazioni, che sembrano aver trovato luogo in questa lettera (forse fittizia?), direi, anche per non turbare l'evocazione ambrosiano-agostiniana della precedente: l'arcivescovo è uomo potentissimo, al quale una tarda obbedienza poteva sembrar ribellione; e a Francesco ha chiesto solo la presenza «qua se suumque dominium crederet honestari» (§ 9). La **13** infine reca l'apologo dell'asinello, sull'incontentabilità del volgo: secondo Fenzi, Petrarca lo ha separato per sottolineare il suo valore universale e per stemperare la polemica con tono lieve.⁴⁵ La presa di distanza dal proprio caso personale prosegue nella lettera **14** (16 settembre). Una svista grammaticale aveva imbarazza-

43. Per il problema redazionale delle *Sine nomine* cf. Baldassari 2005 (in particolare, sulla scelta milanese, 115-120).

44. Fenzi 2005, 226.

45. Fenzi 2004, 76.

to Nelli: Petrarca ne ha sorriso, ma ne trae spunto per una lunga e seria riflessione. Egli osserva, citando Agostino, che gli uomini si preoccupano più dello stile che della vita, più delle occupazioni che della salvezza. Non sfuggirà che la citazione dalle *Confessiones* al § 8 («Vide, Domine Deus meus quomodo diligenter observent filii hominum pacta literarum et sillabarum accepta a prioribus locutoribus, et a te accepta eterna pacta perpetue salutis negligent») ricorda quella della famosa lettera al Ventoso, con una marcata contrapposizione fra valori transeunti e verità: «Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsos fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos» (*Fam.* IV, 1, 27-28). Di seguito, il rimprovero è esteso dai grammatici a tutti i sapienti (storici, retorici, dialettici, matematici, musicisti, astrologi, filosofi, teologi), cosicché l'intera scienza umana è messa in discussione; la lettera prepara il terreno alla prima del libro successivo, una impegnativa e programmatica dissertazione sulla vera filosofia, rivolta a Gherardo e fitta di lunghe citazioni agostiniane. In questo modo, con un movimento circolare interno al gruppo di lettere al Nelli, si ritorna al piano universale: dalla lettera 11, che si apre con lo scorrere del tempo, alle vicende personali della 12 e della 13, si arriva in questa ultima del libro al patto di salvezza con Dio, rispetto al quale l'importanza dei casi personali e del sapere terreno risulta ridimensionata. Proprio su questo sfondo, ostentando un certo distacco, Francesco comunica infine che la quiete nella quale sperava è già messa a repentaglio da nuove occupazioni: si osservi però che il modo in cui viene presentata l'amata e perduta solitudine cambia completamente di segno.⁴⁶ Dapprima si insinua che la fine della tranquillità sia voluta dal cielo, poi si afferma che solitudine e libertà assoluta sono utili solo a chi possieda perfetta virtù e animo saldo, mentre in chi è schiavo delle passioni l'ozio favorisce la lussuria e l'amore. «Quibus ego me laqueis absolutum rebar, sed fortasse fallebar». Dunque, conclude la lettera, «non mi ribellerò alla sorte mutata, sebbene non ne conosca né le cause né gli effetti» (§ 16). Ancora una volta, il cambiamento di condizione è attribuito alla provvidenza e al bene, pur per ora ignoto, del protagonista.

Se ora guardiamo al dittico nel suo insieme, constatiamo che i due libri hanno alcune evidenti analogie strutturali. Il libro XV si articola in quattro sezioni: 1-3 (esordio e *flashback* narrativo), 4-7 (lettere a sfondo morale, sull'inquietudine e sulla malattia), 8-10 (lettere su Roma, cui si aggiunge il biglietto a Ponzio Sansone), 11-14, tre lettere al Cabassole cui viene inviata anche l'ultima, un *planctus* per Ildebrandino Conti. Una ripartizione simile si scorge anche nel libro XVI: 1-3 (esordio, trittico sulla libertà), 4-7 (lettere a sfondo morale, sulla fragilità umana), 8-10 (un trittico che si apre con il ricordo di Roma, ma parla poi dell'imminente viaggio), 11-14 quattro lettere al Nelli, da Milano, delle quali la 14 tratta un argomento di interesse generale.

46. Nelle *Familiares* la concezione della solitudine è ancipite, da quella positiva di quiete operosa e virtuosa (quella, per intenderci, del *De vita solitaria*), a quella negativa di separazione dagli uomini, di nascondimento che suscita fantasmi e accidia.

A fronte di questa analogia strutturale, tuttavia, i libri hanno uno svolgimento narrativo assai diverso: il XV non solo riproduce con il *flashback* iniziale la “falsa” partenza,⁴⁷ ma con la quasi assoluta mancanza di azione e le molte lettere effusive, dubbiose o addirittura lamentose, rappresenta efficacemente la situazione di stasi in cui si dibatte il protagonista. Lo svolgimento narrativo del libro XVI è più lineare e più rapido: nelle lettere 1-7 di fatto non accade nulla, ma Francesco vi appare più determinato sin dall’inizio; il blocco centrale delle lettere “moralì” non si volge alla deplorazione (del proprio stato o di quello del mondo intero) come nel libro XV, ma esprime fiducia nella provvidenza e virile considerazione delle debolezze umane; nelle lettere 8-10, poi, l’azione riprende con una vistosa accelerazione: tanto che i testi registrano a posteriori i movimenti del protagonista, con un effetto di sorpresa nel lettore. Più che alla ricerca di una moderna *suspence* questo cambiamento di passo sembra mirare alla rappresentazione di una volontà finalmente più decisa, che consegue i mutamenti tanto agognati. Nessun dubbio, nessun preambolo per la scelta milanese, che con un notevole colpo di scena viene presentata *ex post*: certo, richiamando le parole di Fenzi citate sopra, per poter già dire qualcosa di positivo sulla nuova sede ambrosiana, ma anche perché, in questo modo, il lettore percepisce con forza lo scarto narrativo e lo collega subito a quel mutamento nell’animo di Francesco che è preparato dalla XV, 1 e annunciato nell’omotetica XVI,1: una volontà sana, o comunque più sana, non perde tempo. D’ora in poi, l’autore dichiara proprio nella lettera cruciale del trasferimento (e lo ripete nella XVI, 12, che a sua volta rimanda alla XXI, 12), «saprò utilizzare meglio il tempo, saprò sfruttarlo al meglio e quindi allungarlo».

Il rapporto fra i due libri è poi sottolineato nel parallelismo oppositivo di tre lettere omotetiche: le due iniziali, che portano un riferimento alla dipendenza dai cardinali avignonesi; la XV, 8 e XVI, 8, con l’evocazione di Roma: nella prima solo agognata fra i dubbi, nella seconda sottofondo suggestivo e nostalgico per la nuova risolutezza del protagonista, che appare ormai in cammino verso l’Italia; infine, le due lettere al numero 11: la prima segnata dal conflitto in termini agostiniani, dall’incapacità di decidere, dal desiderio di solitudine per sfuggire a se stesso, la seconda, la lettera del cambiamento in positivo e, solo in subordine, dell’approdo alla nuova dimora milanese.

A conclusione di questa rilettura, credo di poter proporre due rapide riflessioni. La prima, più specifica, è che le corrispondenze strutturali fra libri e i richiami fra lettere con la stessa posizione in libri diversi siano da considerare come tipologie di connessioni intertestuali, che andranno aggiunte a quelle individuate da Andrea Comboni sulla scia del noto lavoro di Santagata dedicato alle stesse connessioni nel Canzoniere.⁴⁸

La seconda, più generale e forse più ovvia, è che i *Rerum familiarium libri* attendono una lettura macrotestuale: il riferimento è a quelle del Canzoniere, la

47. Wilkins 1958.

48. Cf. il già cit. Comboni 2003, con riferimento a Santagata 1975.

«Turicense» in primo luogo, che per prima si è fregiata programmaticamente dell'aggettivo,⁴⁹ ma anche alle molte che vengono continuamente condotte secondo quella che ormai è la prassi critica sui *Fragmenta*. Passi avanti in questa direzione sono certamente stati fatti con diversi studi specifici e con le edizioni commentate complete rese disponibili negli ultimi anni, ma molto resta da fare: non solo sui singoli libri, ma anche sulle corrispondenze fra lettere contigue o distanziate, sulle riprese a distanza, sui “cicli” che scandiscono il vasto corpo della silloge.⁵⁰ Si tratta di elementi già molto spesso individuati e messi in rilievo, ma che attendono ancora di essere rintracciati sistematicamente e possibilmente collocati in una pur elastica griglia teorica che faciliti il lavoro futuro.

49. Cf. Picone 2007.

50. Un esempio negli studi sulle consolatorie (in part. Stroppa 2013) e sulle suasorie apparsi sui numeri del 2013 e 2016 della rivista «Petrarchesca».

Riferimenti bibliografici

Albonico 2001 = S. Albonico, *Per un commento a RVF 50. Parte prima*, «Stilistica e metrica italiana» 1 (2001), 3-30.

Antognini 2008 = R. Antognini, *Il progetto autobiografico delle Familiars di Francesco Petrarca*, Milano, LED, 2008.

Bausi 2008 = F. Bausi, *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, Cesati, 2008.

Berra 2003 = C. Berra (a cura di), *Motivi e forme delle 'Familiari' di Francesco Petrarca* (Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002), Milano, Cisalpino, 2003.

Berra 2011 = C. Berra, *Le canzoni degli occhi (RVF 71, 72, 73)*, «Atti e memorie dell'Accademia galileiana di scienze, lettere ed arti» Parte III. Memorie della classe di scienze morali, lettere ed arti, 122 (a.a. 2009-2010), 2011, 1592-1751.

Billanovich 1947 = G. Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947 (rist. anast. 1995).

Billanovich 1979 = G. Billanovich, *Nuovi autografi (autentici) e vecchi autografi (falsi) del Petrarca*, «Italia Medioevale e Umanistica» 22 (1979), 227-238.

Boccaccio 2004 = G. Boccaccio, *Vita di Petrarca*, a c. di G. Villani, Roma, Salerno, 2004.

Cantoni Alzati 1984 = G. Cantoni Alzati, *La presunta biblioteca del Petrarca a Linterno: codici e falsificazioni*, in R. Avesani et alii (a c. di), *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 131-158.

Cerri 1992 = A. Cerri, *Francesco Petrarca a Pavia*, in *Storia di Pavia*, vol. III/1, Milano, Banca del Monte di Lombardia, 1992, 451-515.

Comboni 2003 = A. Comboni, *Connessioni intertestuali all'interno delle Familiars: primi appunti*, in Berra 2003, 507-526.

Donghi 2006 = S. Donghi, *Un nuovo codice della presunta libreria di Petrarca a Linterno*, «Italia Medioevale e Umanistica» 47 (2006), 293-298.

Dotti 1972 = U. Dotti, *Petrarca a Milano. Documenti milanesi 1353-1354*, Milano, Ceschina.

Dotti 1987 = U. Dotti, *Vita del Petrarca*, Bari, Laterza, 1987.

Fenzi 2004 = E. Fenzi, *Ancora sulla scelta filo-viscontea di Petrarca e su alcune sue strategie testuali nelle 'Familiars'*, «Studi petrarcheschi» 17 (2004), 61-80.

Fenzi 2005 = E. Fenzi, *Petrarca a Milano: tempi e modi di una scelta meditata*, in Frasso-Velli-Vitale 2005, 221-263.

Feo 1994 = M. Feo, *L'epistola come mezzo di propaganda politica in Francesco Petrarca*, in P. Cammarosano (a c. di), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Roma, École française de Rome, 1994, 203-226.

Ferrari 1991 = M. Ferrari, *Tre falsi dalla presunta biblioteca raccolta a Milano dal Petrarca, nella sua casa detta di Linterno*, in M. Feo (a c. di), *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, Firenze, Le Lettere, 1991.

Folena 2002 = G. Folena, *La canzone del tramonto* (1978), in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2002.

Frasso 1974 = *Itinerari con Francesco Petrarca*, testo di G. Frasso con una premessa di G. Billanovich, Padova, Antenore, 1974.

Frasso-Velli-Vitale 2005 = G. Frasso-G. Velli-M. Vitale (a c. di), *Petrarca e la Lombardia*. Atti del Convegno di Studi. Milano 22-22 maggio 2003, Padova, Antenore, 2005.

Gaeta 1982 = F. Gaeta, *Dal Comune alla corte rinascimentale*. III. *Petrarca, un apolide disponibile e fortunato*, in *Letteratura Italiana*. I. *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, 149-255.

Lokaj 1999 = R. Lokaj, *Narrative technique in Petrarca's Familiars*, «Linguistica e letteratura» 24 (1999), 63-94.

Martelli 1975 = M. Martelli, *Petrarca: psicologia e stile*, introduzione a Petrarca 1975.

Monti 2005 = C. M. Monti, *Le epistole milanesi di Petrarca al priore della Certosa Jean Birel*, in Frasso-Velli-Vitale 2005, 265-295.

Novati 1904 = F. Novati, *Petrarca e i Visconti. Nuove ricerche su documenti inediti*, in *F. Petrarca e la Lombardia*, Milano, Hoepli, 1909, 11-84.

Patella 2013 = F. Patella, *Una consolazione sulla malattia: la Fam. XVI 6 a Nicola vescovo di Viterbo*, «Petrarchesca» 1, 141-153.

Petrarca 1939-1942 = F. Petrarca, *Le Familiari*. Edizione critica per cura di V. Rossi, (IV vol. a c. di U. Bosco), Firenze, Sansoni, 1939-1942, 4 voll.

Petrarca 1975 = F. Petrarca, *Opere*, a c. di M. Martelli, Firenze, Sansoni.

Petrarca 1994 = F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1994.

Petrarca 1994b = F. Petrarca, *Lettere disperse*, a c. di A. Pancheri, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1994.

Petrarca 2004 = F. Petrarca, *Lettere dell'inquietudine*, a c. di L. Chines, Roma, Carocci, 2004.

Petrarca 2004-2009 = F. Petrarca, *Le Familiari*, traduzione e c. di U. Dotti, Torino, Aragno, 2004-2009, 5 voll.

Picone 2007 = *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a c. di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007.

Rico 1974 = F. Rico, *Petrarca y el De vera religione*, «Italia Medioevale e Umanistica» 17 (1974), 316-364.

Santagata 1975 = M. Santagata, *Connessioni intertestuali nel "Canzoniere" del Petrarca*, in Id., *Dal Sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1979.

Russel 2011 = A. R. Russel, *A Local Habitation and a Name. Imagining Histories in the Italian Renaissance*, New York, Fordham University Press.

Stroppa 2013 = S. Stroppa, *La consolatoria nelle "Familiari": per la definizione di un corpus*, «Petrarchesca» 1 (2013), 121-133.

Wilkins 1958 = E. H. Wilkin, *Petrarch's Eight Years in Milan*, Cambridge Mass., The Mediaeval Academy of America, 1958.

Wilkins 1959 = E. H. Wilkins, *Petrarch's Later Years*, Cambridge Mass., The Mediaeval Academy of America, 1959.

Wilkins 2003 = E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca* (1961), nuova edizione a c. di L. C. Rossi, traduzione di R. Ceserani, Milano, Feltrinelli, 2003.

Ortografia e lessicografia del latino nella Milano sforzesca: note preliminari al *De ratione scribendi* di Giorgio Valla

Laura Biondi

Entro l'orizzonte della ricchissima tradizione descrittivo-normativa dedicata al latino dal Medioevo fino all'Umanesimo l'ambiente lombardo è notoriamente assai fecondo, e a un'intensa attività di ricerca erudita vede affiancarsi – più spesso intrecciarsi nell'attività di singole figure intellettuali – la stesura di testi segnatamente destinati alla didattica, che hanno nell'educazione scolastica e nell'insegnamento che la sostiene il loro obiettivo primario. Peraltro, questo stesso ambiente si distingue anche per un'attenzione più diffusa e per una ricettività notevole nei confronti di questi stessi strumenti tecnici, che trovano posto in biblioteche finanche private, dove in moltissimi casi non sono mero corollario alle raccolte di testi, letterari o scientifici, dell'Antichità greca e latina, bensì parte integrante di un repertorio di opere dedicate alla formazione linguistica individuale e di livello non elementare. Lo si apprezza, in particolare, per Milano. La sua vivacità culturale, già ben evidente durante il dominio visconteo, conosce sotto gli Sforza un ragguardevole incremento, che contribuisce a caratterizzare la città e il suo territorio come un'area dalla forte vocazione al plurilinguismo e in cui l'interesse per lo studio e per la didattica del latino si alimenta di e fruttuosamente interagisce con lo studio del greco e giunge a dialogare con il volgare (che sarà valorizzato anche in ottica contrastiva e traduttiva nei confronti di entrambe queste lingue antiche).¹

Questo contributo è lungi dal poter offrire elementi di novità entro un orizzonte ampiamente e autorevolmente indagato nella peculiarità e nella varietà delle sue complesse dinamiche.² Si limita a suggerire alcuni, preliminari, spunti di indagine concernenti il *De orthographia (seu De ratione scribendi)* di Giorgio Valla, opera che è frutto e testimone non irrilevante né marginale del clima culturale e degli interessi nei confronti dell'eredità linguistica e letteraria dell'Antichità sostenuti da Francesco Sforza negli anni del suo governo e dai suoi successori fino all'ascesa di Ludovico il Moro.

1. Ne ha dato ampia illustrazione nelle sue ricerche proprio Morgana 1995; 2012.

2. Fondamentali ancora Garin 1956; Rabil 1988; Fera 1991; ora anche Pedralli 2002, 155-184; Rosso 2015; di grande interesse è stata la mostra di Palazzo Reale (12 marzo-28 giugno 2015) con il relativo catalogo (Natale-Romano 2015).

Il suo stesso autore, del resto,³ si era formato e aveva operato in tale ambiente, che non aveva mancato di riconoscere la precocità e l'eccellenza della sua dottrina: a Milano il Valla aveva studiato per tre anni greco con Costantino Lascaris⁴ e, quando nel 1465 il dotto bizantino lasciò la città, egli poté continuare ad approfondire le proprie competenze linguistico-letterarie a Pavia, sotto la guida di Matteo Camariota e di Andronico Callisto.⁵ Proprio nella sede pavese il Valla esercitò il magistero di retorica greca e latina dal 1466, tranne brevi interruzioni e presenze nella stessa Milano e a Genova (dove insegnò grammatica e retorica dal 1477⁶ al 1479), fino a quando nel 1485 lasciò definitivamente Pavia per Venezia, succedendo nella cattedra della Scuola di San Marco all'alessandrino Giorgio Merula.

Al rapporto con il *milieu* intellettuale milanese e pavese corrispose quello, non meno intenso, con la corte sforzesca (anche ben oltre il 1466, quando morì il duca Francesco) e in specie con alcuni dei suoi esponenti più illustri; fra questi, il potente cancelliere Cicco Simonetta,⁷ a cui il Valla risulta legato ancora negli anni che precedono l'avvento di Ludovico il Moro, nel 1479, e dei cui figli

3. Poche le notizie che qui è necessario ricordare e che ai nostri fini si limitano agli anni che precedono il 1485. Sulla vita dell'umanista nato a Vigoleno nel 1447 e morto a Venezia il 23 gennaio 1500, fondamentale resta Heiberg 1896, che si avvale della biografia composta dal figlio adottivo del Valla, Giovan Pietro Cademosto, e conservata, insieme a una silloge epistolare, nel ms. Città del Vaticano, BAV, Vat.lat. 3537. Vd. inoltre almeno Sabbadini 1897, 65; Branca 1980, 162-166; Gardenal 1981b; King 1986, pp. 439-440; Maillard *et alii* 1998, 416; Wilson 2000, 159-162 e *passim*; Guerrieri 2012.

4. Su Costantino Lascaris (1433-1501), in particolare sulla sua presenza a Milano tra il 1458 e il 1465, dove ebbe la cattedra pubblica di greco dal 1462 al 1464 grazie all'appoggio di Pier Candido Decembrio, vd. almeno Sabbadini 1897, 67-68; Garin 1956, 570-573; Fernández Pomar 1966; Grafton-Jardine 1986, 104 ss.; Martínez Manzano 1994; 1998 (in specie 261-262); Pedralli 2002, 165; *DBI* LXIII (2004), 781-785, *s.v.* Lascaris, Costantino (M. Ceresa); Ciccolella 2008, 122-124; Botley 2010, 26-33.

5. Commentando altre ipotesi di datazione, Avezù (1990, 87 e n. 34) fissa il discepolato valliano agli anni 1474-1475. Su Andronico Callisto, già maestro a Bologna del Lascaris, e sul suo rapporto con il Valla, ricavabile dalla testimonianza di Ludovico Pontico Virunio, vd. Heiberg 1896, 10 (che non esclude sia da collocarsi a Milano, dove nel 1475 Callisto, per pagarsi il viaggio a Parigi, è costretto a vendere i propri libri anche a Bonaccorso Pisano in società con Gian Francesco Della Torre, vd. Pedralli 2002, 27); Sabbadini 1897, 60; Garin 1956, 573; *DBI* III (1961), 162-163, *s.v.* Andronico, Callisto (E. Bigi); Wilson 2000, 87, 125, 146-147, 149 e *passim*; Botley 2010, 64-65 e *passim*. Per considerazioni recenti su Callisto e su codici da questi copiati e in possesso del Valla vd. Martinelli Tempesta 2012, 532-534 con bibliografia di riferimento.

6. Nel 1476 il Valla è ancora a Pavia, vd. Gabotto 1891, 4-5; Heiberg 1896, 14.

7. Per gli inventari dei codici e dei volumi del Simonetta, uomo di profonda cultura latina e greca (il Lascaris gli dedicò la stampa degli *Erotemata* nel 1476) e possessore anche di testi grammaticali (tardo)latini e umanistici, tra cui l'*Orthographia* del Tortelli, le *Regulae* guariniane e quelle gaspariniane, il *Doctrinale*, Donato, Servio, Prisciano, "Una operetta da declinatione composta da magistro Gabrielle Fontana" (l'editore e allievo di Filelfo Gabriel Paveri Fontana), nonché "III quinterni in griego di Crotimani secondo Chrisorla" (cioè gli *Erotemata* del Crisolora), vd. Magenta 1883, II, 343-348 doc. n. 355; Pedralli 2002, 505-510 docc. nn. LXXXIII A-LXXXIII H e 505-506 n. 477. Cicco aveva anche, "ligate in papiro" e "non ligate, in carta", le *Elegantiae* di Lorenzo Valla, citato come *Valla Mazziore* (per distinguerlo da Giorgio?).

fu *praeceptor* a Pavia.⁸ Proprio a uno di loro, Antonio, è dedicato il *De orthographia*.

Quando precisamente il Valla abbia portato a termine il trattato non è certo, ma alcuni dati convergono nel suggerirne la composizione entro il periodo che ha come *terminus post quem* il 1465, anno del trasferimento del Valla a Pavia, e come *terminus ante quem* la cronologia dei più antichi testimoni attualmente conosciuti del *De orthographia* (un codice e un incunabolo), confermata da quella di un altro testo valliano, il *Quibus rebus humana perfecta sit foelicitas*.

Il *De orthographia* è noto da un unico codice cartaceo, il ms. 163 (ff. 1r-19v) conservato a Lonato presso la Fondazione Ugo Da Como, redatto in scrittura umanistica corsiva con elementi cancellereschi e datato alla fine del secolo XV.⁹ Il trattato, però, ha avuto numerose stampe in tempi diversi. «L'incunabolo più antico, senza note tipografiche, è un piccolo volumetto in 8° di 34 carte, con area stampata di mm 133 × 85, è considerato lombardo, probabilmente realizzato a Milano per Bonino Mombrizio, ed è assegnato dagli studiosi moderni agli anni 1476-1477. Come il manoscritto esso tramanda sia la lettera di dedica sia le regole vere e proprie e ha caratteristiche tali che fanno pensare a uno strettissimo legame con il nostro codice, per esempio per l'uso tradizionale di *michi* per *mihis*».¹⁰

Che la datazione al 1476-1477 proposta per l'incunabolo sia da considerarsi *terminus ante quem* per la composizione del *De orthographia* trova conferma nelle parole che lo stesso Valla usa nel *Quibus rebus humana perfecta sit foelicitas*, ritenuto una prima redazione del ben più corposo *De expetendis et fugiendis rebus* (pubblicato postumo da Aldo Manuzio nel 1501 in quarantanove libri). Il trattatello, dedicato a Bernardino Selvatico, *adulescens Genuae primarius* che per un triennio aveva frequentato la scuola del Valla, fu redatto con ogni probabilità durante il soggiorno e l'insegnamento genovesi, il che riporta agli anni immediatamente

8. Per testimonianze epistolari vd. Gabotto 1891, doc. n. II; Heiberg 1896, 95-96 n. 45; Resta 1964, 19-20; Pedralli 2002, 507. Per una lettera del 1474 di Lodovico Simonetta al padre, in cui si ricorda il *praeceptor* Valla, vd. Gabotto 1891, doc. n. III; Heiberg 1896, 7; Guerrieri 2012, *ad* n. 11⁶. Rapporti epistolari con Guidantonio sono databili fino agli inizi degli anni Novanta.

9. Barbero 2008, 14-16 fig. 1; vd. anche Kristeller 1963, I, 152 n. 163; *Manus online* (manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=49823); Guerrieri 2012, *ad* n. 10. In precedenza il codice era appartenuto al convento domenicano di S. Maria Madre della Misericordia di Taggia.

10. Barbero 2008, 22. Per l'incunabolo vd. *IGI* 10078, 271 (Milano? s.t. 1477-1480); *ISTC* iv00047000; Hain 15798 (non in Copinger); Agno 1954, 399-400 n. 632¹²; Sheppard 4915 (Milano); Proctor 7397 (?); Goff V 47 (Pavia?); Madsen 4071; Guerrieri 2012, *ad* n. 10 (attr. allo stampatore del Mombrizio). Per l'esemplare α.D 2.2.(3) della Biblioteca Estense di Modena (da cui cito salvo correzioni indispensabili per il senso in casi di palese corruzione) vd. Fava 1928, 242 n. 1321; Luppi 1997, 378 (Milano? Antonio Carcano a Pavia?). Sulle edizioni successive alla *princeps*, stampate a Milano (1507, 1508), Venezia (1493, 1495, 1501, 1504) e Basilea (1520), vd. Guerrieri 2012, *ad* n. 10.

successivi al 1476,¹¹ verosimilmente tra il 1477 e il 1479¹² o poco oltre. Nell'unico codice che lo conserva, il ms. membranaceo Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 18 sup. (ff. 1r-80r),¹³ laddove offre una definizione di *scriptura*, il Valla dice di aver trattato lo stesso argomento in un testo specifico, di cui descrive anche l'organizzazione tematica e in cui è da identificare proprio il *De orthographia* dedicato ad Antonio Simonetta (f. 12r.14-22):

Scriptura est litterarum ac syllabarum ordo et recta dispositio quam greca appellatione idest orthographian nominamus. de qua peculiari volumine abunde tractavimus divisimusque in aspirationis, diphthongi, hypsilon suo loco dispositionis cognitionem, et tam vocalium suo loco ponendarum quam consonantium tum disponendarum tum etiam geminandarum aut minime peritiam sollertem ac eruditam rationem.

La finestra cronologica entro cui collocare la stesura del *De orthographia* appare pertanto abbastanza ridotta – un decennio circa – e va dagli anni immediatamente seguenti il 1465 a quelli che si chiudono proprio con la stampa del 1476-1477 e l'inizio del magistero genovese,¹⁴ anni in cui il Valla ha ormai da tempo acquisito conoscenze linguistiche e filologico-letterarie di elevato profilo in entrambi gli idiomi classici ed è in grado di riversarle e metterle a frutto, con riconosciuta autorevolezza, tanto nell'insegnamento pubblico di retorica greca e latina a Pavia quanto anche nella vocazione per la pedagogia privata che lo lega ad Antonio Simonetta.¹⁵ Con questa fase della biografia umana e intellettuale valliana appare coerente anche l'attribuzione dell'incunabolo del *De orthographia* ai tipi dello stampatore del Mombrizio,¹⁶ che ricondurrebbe a Milano e ad anni cruciali per la città e per Cicco (prima del tragico epilogo nell'ottobre 1480 per

11. Gabotto 1891, 5-6; Heiberg 1896, 8, 14-15.

12. Gabotto (1891, 5-6) estende la presenza valliana a Genova fino al trasferimento a Venezia nel 1482; Heiberg 1896, 14. Per Sabbadini (1907, 50) «[il libro è del 1479 circa, perché dalla dedica risulta che il Selvatico era stato scolaro del Valla a Genova tre anni, e la condotta genovese principia col 1476».

13. Kristeller 1963, I, 331a. Vd. inoltre Argelati 1745, II, c. 2183 n. XVIII (... *elegantissimus in pergamenno, cui praefixa est Epistula ad eundem Silvaticum Acilii filium, qui jam triennio Vallam audiebat, ad quem etiam in fine codicis perorationem dirigit*); Poggiali 1789, 163; Heiberg 1896, 15; Sabbadini 1907, 50: «il codice è scritto con accuratezza ed eleganza e porta varie correzioni che giudichiamo autografe del Valla». Diversamente Gardenal 1981a, 18-20 e n. 24: «Il codice (...), in elegante grafia umanistica, che non reca né correzioni né aggiunte, se non qualche postilla di mano diversa e posteriore è probabilmente l'esemplare di dedica, appunto trascritto in bella grafia per Bernardino Selvatico dall'originale del Valla»; Guerrieri 2012, *ad n.* 13.

14. Precisare ulteriormente questa formulazione è obiettivo possibile e auspicabile, che però non pertiene alla finalità di questo contributo. Negli inventari delle opere possedute dal Simonetta stilati nel 1472, 1473 e 1476 (vd. *supra* nota 7) non se ne fa menzione. Ritengo probabile, però, collocare il trattato agli inizi degli anni Settanta più che alla seconda metà degli anni Sessanta.

15. In una lettera al Simonetta, forse del giugno 1474, il Valla descrive in dettaglio finalità e modi del proprio insegnamento.

16. Il Mombrizio, che frequentava il circolo di Galeazzo Sforza, tradusse in versi l'epitome grammaticale del Lascaris (conservata nel ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, N 264 sup.); vd. Raschieri 2011.

volontà del Moro): nel 1476 Galeazzo Sforza viene ucciso, ma il Simonetta è ancora saldamente al vertice del governo, tanto da garantirsi nel 1477 la nomina a segretario ducale. In questi anni, in ogni caso, i rapporti tra il Valla e il Simonetta sono ancora in essere, con il piacentino precettore dei figli di quello (lo documentano testimonianze epistolari databili al 1474), e in ultima istanza compatibili con l'età del figlio di Cicco a cui il *praeceptor* indirizza la dedica del *De orthographia*, quell'Antonio Simonetta nato nel 1457 e che il Valla dice *adolescens*.

La lettera di dedica ad Antonio (*Magnifico adolescenti domino Antonio Simonetae Georgius Valla salutem dicit plurimam*),¹⁷ presente nell'incunabolo e nel codice, allude alla *brevitas* dell'opera (*concisum genus orationis*), secondo un *topos* che vanta precedenti illustri nella manualistica grammaticale non solo antica, ma anche del primo Umanesimo. Il *De orthographia* è concepito dal Valla come *collectio*, raccolta (*simul contexerem*) normativa di *praecepta universalis quae mihi succurrerent* che illustrino le numerose (*multa*) regole *de ratione scribendi*, dall'umanista affermate quale frutto di esperienza, riflessione critica e scelte personali, come ripetutamente questi ricorda in rapporto a singole unità lessicali o a precetti fonografici più generali (*quantum meminim, ut ego sentio...*), e come in modo coerente ribadisce anche a conclusione del testo, insieme alla non meno tipica professione di inadeguatezza del compilatore di fronte all'*acre ingenium* del dedicatario:

Haec fuerunt quae mihi de scribendi peritia memoriae praecepta succurrerunt¹⁸ quae si minus compta descripta sunt imbecillius elaborata et castigata infirmius quam tuum acre Antoni simoneta exigebat ingenium multis mihi curis inuoluto ignosce et eo magis quo et tu concisum hoc genus orationis me aggredi voluisti ...

In forma non meno esplicita e articolata, la rivendicazione di una ponderata autonomia di giudizio sulla materia *de orthographia* e sulle *partes* ritenute più rilevanti come anche sull'organizzazione stessa di quella a fini didattici torna significativamente anche nella lettera di dedica che segue la presentazione dei temi in esame, con *mea quidem sententia* che richiama il precedente *quae mihi succurrerent praescriberem*:¹⁹

Omnis scribendi ratio, quam graeca appellatione orthographiam nominamus, tribus apud Latinos partibus mea quidem sententia maxime constat: aspiratione, diphthongo et consonantium distributione ac omni diligenti ratione perpensa. At quoniam peregrinis plerumque verbis utimur et eorum multa hysilon habent ubi de aspiratione diphthongoque scripsimus quando de omnibus orthographiae partibus propositum scribendi nobis est, ea a me annotabuntur que ypsilon habent.

17. Barbero 2008, 21.

18. Anche questo è motivo ricorrente nei testi grammaticali; Guarino introduce così il *De diphthongis*: *Verum enim uero ne laborem potius fugisse me arguas decreui quantum una tumultuaria lucubratione potuero ad me diphthongos colligere quae Latinae lectionis memoria suppeditarit ...*

19. Barbero 2008, 21-22.

Certo è che l'appropriatezza e l'efficacia della selezione valliana dovevano apparire evidenti almeno a chi, a pochi anni di distanza, annoverava lo scritto dell'umanista piacentino fra le proprie, recenti, *auctoritates*. È il caso del trevigiano Girolamo Bologni che nella sua *Orthographia*, con Giovanni Tortelli e Giovanni Gioviano Pontano, ricorda anche il Valla e che in alcuni suoi versi memoriali ne scrive: *sint ubi diphthongi, geminetur consona quaenam, / quaeque aspiretur, Vallae nova cura Georgi est.*²⁰ La medesima terna tematica, del resto, troverà spazio anche nel *magnum opus* valliano, quel *De expetendis et fugiendis rebus* curato dal figlio Giovan Pietro Cademosto e stampato postumo nel dicembre 1501 per i tipi veneziani di Aldo Manuzio (libro XXXIII.3, capp. VI-XXXII),²¹ dove non si manca di ricordare (XXXIII.3.6): *haec autem omnis addubitatio ut mea fert opinio apud Latinos tribus de locis manat aspirationis, diphthongi et consonantium.*

Tre sono, appunto, le *partes* che costituiscono il *De orthographia* e che corrispondono alle questioni prese in esame e proposte dal Valla come caratterizzanti in modo precipuo la *peritia scribendi: aspiratio, diphthongi et consonantium distributio*.

La prima *pars* tratta della resa grafica dell'aspirazione vocalica e consonantica e include, in successione, *De vocalibus aspirandis*, *De vocalibus in medio et fine aspirandis* e *De consonantibus aspirandis*. Dapprima, dunque, vengono considerate le forme che richiedono o meno notazione antevocalica dell'aspirata, rispettivamente in posizione iniziale assoluta, interna (*in medio*) e finale (*in fine*) di parola, con precedenza data ai lessemi latini rispetto a quelli alloglotti (*peregrina* o *extera verba*, nomi greci per lo più o riconducibili alla tradizione biblica), e alle parole semplici rispetto a quelle complesse.²² Gli *exempla* sono qui ordinati secondo lo schema "vowel-system" che, noto alla tradizione grammaticale mediolati-

20. Pellegrini 2010, 304-305. Ancora, il Bologni ricorda gli autori *qui de orthographia scripserunt* e pone tra i *recentiores grammatici* anche l'*eruditissimus vir* Giorgio Valla (Pellegrini 2010, 288-289): *... libellus est de orthographia per ordinem alphabeti, ubi de diphthongis, de aspiratione, de duplicatis consonantibus non minus breviter quam fideliter tractat*. Il Bologni consultò una delle stampe veneziane (1493 o 1495), anche se l'uso di *libellus* farebbe pensare alla *princeps* milanese del 1476-1477, vd. Pellegrini 2010, 289 n. 1.

21. Qui la materia del *De orthographia* confluisce rimodellata e rielaborata per esigenze testuali ed editoriali che ne mantengono l'impianto complessivo ma decurtano esempi e citazioni di *auctoritates*, soprattutto greche (oltre alla lettera di dedica al Simonetta e alla conclusione). La definizione di *orthographia* che apre la trattazione dice (XXXIII.3.6): *Orthographian uocant graeci, quam latini scribendi regulam solent appellare, hanc igitur post loquendi perceptiones memorandam existimamus cuius officium esse arbitramur ad omnem scribendi amouendam ambiguitatem rudibus grammatices huius partis succurrendo. haec autem omnis addubitatio ut mea fert opinio apud Latinos tribus de locis manat: aspirationis, diphthongi et consonantium. uerum quoniam non raro peregrinis utimur uerbis et eorum multa bypsilon admittunt committendum nobis non censemus, quoniam aliqua huius collocandae litterae tradatur initio. primum igitur de aspiratione loquemur quae uocalibus praepositur. inde quibusnam consonantibus subiiciatur quae igitur uocales antecedit. ea aut dictionis sibi primum nendicat locum aut medium occupat aut ultimae ascitur uocali in ipsius itaque uerbi fronte quomodo locanda ita disquiritur.*

22. Così, ad esempio (si cita dall'incunabolo): *A ante b aspiratur ut habeo habes et quae ex eo deriuantur ut habito habilis habena. in peregrinis ut habraham habraha mons. ... A ante c ut hac articulus sine pronomen et ab eo composita ut bactus. A ante l ut halo halas et ab hoc deriuata ut halitus hallucinator idest aberro hallec. de peregrinis ut halicarnassus urbs halizones gens halys fluius.*

na - in specie nei testi (o in loro parti) di argomento ortografico, metrico e nelle *artes lectoriae* -, dispone le forme lessicali in base alla vocale (*a, e, i, o, u*)²³ e, per ciascuna di queste, alfabeticamente in base alla lettera che le segue (*a ante b, a ante c ...*).²⁴ Vengono poi considerate le parole in cui l'*aspiratio* antevocalica si trova in posizione interna (*in media ... dictione*), circostanza che per il Valla si verifica *duabus maxime de causis ... aut propter hiatum aut quia verbum in compositione simplicis tenuit aspirationem ...*, e infine quelle in cui l'*aspirata* è postvocalica e a fine parola, che si limitano alle sole interiezioni e sono esito di apocope (*in fine autem dictionis e diverso vocalibus postponitur sed in solis interiectionibus quae per apocopam ita proferuntur ut prob vah et his similia*). Chiude questa *prima pars* la disamina della resa grafica dell'*aspirazione quae consonantibus iungitur* - tradizionalmente ammessa per *c, p, r, t* -, nella quale i lessemi sono elencati in base alla posizione iniziale, interna o finale di tale combinazione (*Quum quattuor sint omnino consonantes c p r t quae aspirationem admittunt de his per ordinem dicere aggrediemur et quibus in dictionibus primum aut medium ultimumve teneant locum ...*).²⁵ La parte relativa al *locus medius* segue invece lo schema "consonant system", che per ogni sequenza consonante + *h* (*ch, th ...*) organizza le parole secondo l'ordine alfabetico della lettera che precede tale combinazione.²⁶ Chiudono questa parte i *barbara nomina* come *Ioth, Ioseph* e *Helisabeth*, in cui *h* è in fine parola.

La seconda *pars* è dedicata ai dittonghi *ae* e *oe*, quelli per cui la notazione grafica si presta ai dubbi maggiori (come la riflessione mediolatina e quella umanistica avevano recepito e come l'autore stesso afferma: *cum ... apud latinos duae sint de quibus in scribendo maxime dubitari solet ae et oe*), anche a motivo delle incertezze correlate al trattamento dei grecismi, in quanto *diphthongus idest quae in graecis saepe scribitur nominibus paucis postea a nobis notabitur sed institutum iam nostrum prosequamur*. Il Valla si occupa dapprima di *ae* nei lessemi che lo richiedono in posizione iniziale assoluta, seguendo il criterio "vowel-system";²⁷ elenca poi i lessemi in cui *ae ... in media dictione invenitur*, che propone *per alphabetum* in base alla lettera che precede *ae*,²⁸ per concludere con quelli in cui *ae ... in ultimo dictionum loco invenitur*, cioè con le parole latine e greche della prima declinazione nelle forme casuali in *-ae*, nonché il pronome relativo, l'interiezione *vae*, la preposi-

23. Le parole con *y*, in quanto alloglotte, sono elencate nella parte sui dittonghi: *y quod in exteris nominibus tantummodo scribitur prae se fert aspirationem semper sed de hac littera ubi de diphthongo scripsimus longius tractabimus*. Per gli schemi "vowel-" e "consonant-system" dal Medioevo fino al pieno Rinascimento, vd. Leonhardt 1989; Biondi 2011 con bibliografia di riferimento.

24. Pertanto, le parole in cui *h* può trovarsi in posizione iniziale si susseguono così: *A ante b, c, l, m, n, r, s, alterum a, ae diphthongus, au diphthongus; E ante b, c, d, l, m, n, o, p, r, s, t, u, x; I ante a, b, e, l, m, n, o, p, r, s, u, per se; O ante d, l, m, n, r, s; U ante b, c, d, i, l, m, r*.

25. *Ch ante ae, e, i, l, r, o; Ph ante a, ae, e, i, l, o, oe, r, u, y; Rh* nei prestiti greci; *Th ante a, au, e, i, o, r, s, u, y*.

26. *A, C, E, I, L, N, O, R, S, U, Y ante ch; A, Ch, E, Ae diphthongus, Eu diphthongus, I, L, N, O, Ph, R, S, T excilis, U, Y ante th; A, C, E, Ae diphthongus, Eu, I, L, M, O, P excilis, R, S, Y ante ph*.

27. *Ae ante a, alteram a, d, g, l, n, o, p, q, r, s, t, u*.

28. *Ae post alteram diphthongon ae, b, c, d, e, f, g, i, l, m, u, p, p aspiratum, q, r, s, t, u, y*.

zione *prae* e l'interiezione *papae*.²⁹ Segue la trattazione dei dittonghi *oe* e *oi*. Per *oe* il Valla adotta la stessa sequenza posizionale e gli stessi criteri di ordinamento usati per *ae* (*Nunc oe diphthongi sequitur tractandi locus et primum eius quae primum in verbis tenet locum ... Diphthongus quae medium tenet in verbis locum ...*).³⁰ Quanto a *oi*, la brevità dell'esposizione è motivata dalla circostanza per cui il dittongo *apud Latinos scribi non solet et ne quidem in dictionibus Graecis. dividitur enim diphthongus ut manthoi didoi inoi panthoi latoi unde patronymica panthoides et latoides*. Chiude la seconda *pars* la disamina di *y*, organizzata in base alla posizione iniziale antevocalica e poi interna alla parola, secondo il "vowel-system".

La terza *pars*, intitolata *de antiqua scribendi ratione*, considera alcuni casi di mutamento fonetico ma, soprattutto, prende in esame parole in cui si ha geminazione consonantica e le elenca in base alla vocale precedente, secondo il "vowel-system":³¹

Ultimus a principio nobis propositus de scribendi scientia restat locus qui de consonantium suo loco positione erudita tractandus fuit. sed cum in his multa considerari soleant de geminatione consonantium dumtaxat perscribemus quia et hic etiam locus late magis patet et hic mihi non tam veterum rationes referendae quam de orthographia eminentiora decurrenda. Nam ...

La riflessione grammaticale della Latinità aveva già individuato in *aspiratio*, *diphthongi* e *consonantium distributio* (peraltro estesa al consonantismo tutto e alle sue *mutationes*) - cioè le tre *quaestiones* selezionate e affrontate dal Valla - possibili fonti di *ambiguitas* e per questo punti cruciali entro il repertorio di *regulae* fonografiche concernenti il latino. Questa stessa terna di argomenti continuava ad apparire fondamentale ai *grammatici* medioevali i quali, con intensità inevitabilmente maggiore rispetto ai loro predecessori antichi e tardoantichi, sperimentavano un esteso polimorfismo nell'*usus scribendi* dell'Occidente europeo e si rifacevano alle *auctoritates* latine - in specie Prisciano e il primo libro della sua *Ars* ancor più di Donato - per restituire una norma di riferimento anche per l'*orthographia*. Così, *aspiratio*, *diphthongi* e *mutationes* avevano trovato spazio ed espressione normativa³² tanto in opere grammaticali imponenti quali la *Summa seu Catholicon* compiuta da Giovanni Balbi nel 1286, che nella sua *prima pars* sull'*orthographia* tratta distintamente e in modo diffuso di quei tre argomenti, quanto anche in testi di impianto certo meno ambizioso ma non per questo

29. *Ae vero in ultimo dictionum loco invenitur in prima declinatione per omnes casus in ae terminatos sive ea graeca sive latina nomina sint ut scribae aeneae anchisae helenaee. sed haec sola terminatio in nominativo tantum diphthongon non habet et relativum quae et interiectio vae et praepositio prae et peregrina interiectio papae.*

30. Si ha per la posizione iniziale: *Oe ante a, b, c, d, n, s, t*; per quella interna: *Oe post b, c, ch aspiratum, f, g, l, m, n, o, p, r*.

31. È tratto comune a molti testi ortografici settentrionali, vd. Barbero 2008, 22.

32. Si ricordano qui opere mediolatine in cui la disamina di questi temi precipui appare sistematica o, per lo meno, fortemente delineata entro la compagine testuale. Dunque, ad esempio, non ci si riferisce ai *De orthographia* di Beda e di Alcuino. Per un inquadramento generale di questi testi mi si permetta il rinvio a Biondi 2011, 141-159, 327-362, con bibliografia di riferimento.

meno tecnicamente configurato (ché in essi la *scientia de orthographia* si proponeva nella sua specificità e autonomia epistemica e tematica rispetto ad altre componenti dell'analisi linguistica) quali, ad esempio, l'ortografia conservata nel ms. Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai", MA 144, oppure il *De nota aspirationis* e il *De diphthongis* attribuiti al grammatico Apuleius, il *De aspiratione* dello Ps.Foca, o ancora le *Regulae orthographiae* di Parisio di Altedo, il *De orthographia* di Bartolomeo di San Concordio, senza dimenticare le *artes lectoriae*, in cui i precetti della *recta scriptura* erano chiamati a farsi garanti dell'ortografia.

Anche nel primo Umanesimo, nell'intento di (ri)fondare il latino come *lingua regulata*, i grammatici avevano mantenuto viva l'attenzione alla *correctio* fonografica riconoscendovi uno degli àmbiti posti a fondamento della *proprietas* linguistica, e la circostanza aveva contribuito a guadagnare all'*orthographia* un posto tutt'altro che marginale nella loro riflessione sulla lingua. Lo testimoniano, nella fase che dalla fine del Trecento si estende appunto fino al primo Umanesimo, opere quali il trattato attribuito a Vittorino da Feltre, l'*Orthographia* di Folchino dei Borfoni, le ortografie del ms. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashburnam 1893 app. e quelle con i versi memoriali, l'ortografia di Gasparino Barzizza, il *De diphthongis* di Guarino Veronese, l'ortografia di Cristoforo Scarpa.

In tutti questi manuali pertanto, fra i quali è dato pensare che Giorgio Valla potesse trovare modelli tanto cronologicamente recenti quanto anche autorevoli sul piano contenutistico e su quello compositivo, *aspiratio*, *diphthongi* e fatti del consonantismo ricevono spazio e rilievo non trascurabili, che ne ribadiscono la centralità per la tradizione descrittivo-normativa inerente alla *scriptura* del latino e, di conseguenza, per la prassi didattica del Medioevo e dell'Umanesimo. Però, non in quanto nuclei tematici tutti necessariamente associati e non tutti compresenti a formare un testo concepito come unitario pur nella sua complessità e articolazione interna, o non tutti descritti in misura equivalente a quanto il *De orthographia* valliano lasci effettivamente apprezzare.

Ad esempio, l'ortografia tripartita del ms. Padova, Biblioteca Universitaria 1291, un tempo attribuita a Vittorino, è fortemente distante dall'architettura del manuale del Valla, in quanto accoglie una prima parte dedicata alle *mutationes* che coinvolgono le preposizioni in composizione e descrive il tema dell'*aspiratio* nella seconda parte, peraltro non in modo autonomo bensì inserendolo nella disamina *per alphabetum* delle *litterae* geminate e delle semplici (in cui appunto rientra *h*). L'illustrazione dei dittonghi, che qui manca, è invece oggetto precipuo del *De diphthongis* (limitatamente ad *ae* e *oe*, secondo l'ordine alfabetico, ... *quum nulla de au et eu extet ambiguitas* ...) ³³ composto tra il 1416 e il 1417 da Guarino Veronese. D'altra parte, nella breve sezione ortografica delle *Regulae grammaticales* come anche nei *carmina differentialia*, lo stesso Guarino non aveva mancato di trattare la *geminatio litterarum* e i fenomeni assimilatori, in rapporto ad esempio (ancora) alle preposizioni nella composizione verbale. Tuttavia, nella

33. Cito dall'incunabolo veneziano del 1474 (GW 11638). Per questi testi vd. almeno Black 2001, 161 ss.

loro reciproca indipendenza, tali contributi non possono dirsi comparabili con l'impianto macrotestuale costruito dal Valla. Del resto, lo è poco anche l'*Orthographia* quadripartita del Barzizza, che nel *primus locus* espone precetti ortografici includendo *geminatio*, casi di assimilazione delle preposizioni in composizione, aspirazione delle *dictiones* latine e resa dell'aspirazione consonantica greca (più diffusamente, dice) e di *hypsilon*, e che riserva la sintetica terza parte all'*ars de diphthongis* e a un elenco di parole.

Sebbene dunque la rivendicazione valliana di indipendenza nella concezione tripartita del *De orthographia*, motivata in funzione di *quaestiones – aspiratio, diphthongi* e *consonantium distributio* – giudicate più centrali fra quelle correntemente oggetto della precettistica ortografica, vada intesa come ineludibile *topos* autoriale, tuttavia essa non è priva di legittimità. Parziale in ogni caso, poiché entro l'estesa produzione medioevale e umanistica dedicata alla *recta scriptura*, quale possibile termine di confronto strutturale e contenutistico al momento più cogente, a quanto mi consta, un'opera sola si segnala, l'*Orthographia* compiuta verosimilmente verso il 1432 dal parmense Cristoforo Scarpa. Qui l'umanista, amico del Barzizza e suo successore nello Studio padovano, individua appunto nei fenomeni del consonantismo (*geminatio* e *mutationes*) e nelle norme concernenti l'aspirazione e i dittonghi le componenti essenziali della *recte scribendi scientia*; al contempo, però, le delinea in modo netto entro un'architettura quadripartita, poiché ne fa argomento precipuo rispettivamente della seconda, della terza e della quarta parte del proprio manuale, dopo essersi occupato nella prima *de litteris et ipsarum potestate*.

Alla convergenza nelle scelte tematiche si aggiunge poi quella relativa agli specifici contenuti trattati e alla loro organizzazione formale. Se infatti tra le parti dei *De orthographia* scarpiano e valliano relative al consonantismo non emergono affinità sostanziali e probanti tali da far supporre un rapporto di dipendenza reciproca, richiedono una verifica attenta – da destinare ad altra sede – le analogie compositive e strutturali che fra i due testi emergono proprio nelle *regulae* sulla *nota aspirationis* e sui dittonghi. Tale verifica, però, deve coinvolgere anche la fonte di queste due sezioni nel *De orthographia* dello Scarpa. Ciò perché, senza mai dichiararlo, l'umanista attinge in misura massiccia ai contenuti e ai relativi criteri di ordinamento adottati da un *magister* a cui sono attribuiti due tra i pochissimi testi “*regulae-type*” che il Medioevo occidentale dedica in modo specifico a quei temi ortografici, quell'Apuleius in cui, almeno a partire dal Balbi, si riconosceva l'autore del *De nota aspirationis* e (sia pure non espressamente) del *De diphthongis*.³⁴ In effetti, proprio in virtù della loro fonte mediolatina, le due sezioni del *De orthographia* scarpiano, nel panorama dei testi del primo Umanesimo sulla *recta scriptura*, sono l'esempio ad oggi più antico di adozione degli schemi cosiddetti “*vowel-*” e “*consonant-system*” che già i grammatici la-

34. Lo Scarpa è il primo a disporre dei due testi attingendo a un ramo della tradizione manoscritta che ancora conosceva il *De diphthongis* integro della sua parte finale; vd. Biondi 2011, 341-342.

tini (e greci, come vedremo) avevano in uso per organizzare su base logico-formale – alfabetica e sillabica – un repertorio quantomai esteso ed eterogeneo di *exempla* lessicali non altrimenti ordinabili.

Rispetto alla composizione del manuale dello Scarpa, il *De orthographia* valiano è successivo di alcuni decenni, ed è anche posteriore di pochi anni alla sua stampa mantovana, datata al 1472. Meriterà pertanto indagare se gli schemi di ordinamento non derivino a Giorgio Valla dallo Scarpa o non piuttosto direttamente da Apuleius, i cui testi godevano di una circolazione ragguardevole tra gli Umanisti italiani ed erano fonte (ri)conosciuta di materiale lessicografico e modello autorevole in tema di *recta scriptura* – nonché di speculazioni etimologiche – per personalità quali Niccolò Perotti, Giovanni Tortelli, Giovanni Gioviano Pontano (che userà ampiamente il *De nota aspirationis* apuleiano per il suo *De aspiratione*), il minorita novarese Nestore Dionigi Avogadro.

Va detto peraltro che, anche nella prospettiva di un utilizzo di fonti medio-latine e/o umanistiche, il *De orthographia* di Giorgio Valla si lascia apprezzare per caratteri che, sia sul piano dell'architettura macrostrutturale, sia sul piano dei contenuti descrittivo-normativi e degli *exempla*, manifestano comunque la ricerca di (o quantomeno l'adesione a) soluzioni innovanti e che non appaiono esito di mere riprese imitative di quanto *reçu* riformulate in una sintesi pur efficace di natura didattica.

Sul piano delle scelte formali, infatti, è indubbio che gli schemi di ordinamento lessicale “vowel-” e “consonant-system” siano giunti al Valla non solo dai propri modelli latini (medioevali e/o umanistici), ma anche dalla manualistica pneumatologica dedicata al greco che l'umanista piacentino doveva ben dominare negli anni della composizione del *De orthographia*.

Tra queste opere, che i maestri bizantini avevano contribuito a rendere disponibili per i dotti occidentali e in cui lo stesso *milieu* culturale milanese riconosceva testimoni autorevolissimi di un tema giudicato centrale per la didattica del greco, va annoverato in primo luogo il trattato composto da Manuele Crisolora³⁵ e noto alla tradizione manoscritta ora come *κάνονες περί φιλομένων και δασυνομένων λέξεων*, ora come *περί πνευμάτων*, e in cui, dopo una prima sezione erodemica e dopo regole cosiddette generali (i *κάνονες καθόλου*), i *κάνονες κατὰ μέρος* si presentano strutturati proprio secondo il “vowel system”.³⁶ Lo stesso schema ricorreva inoltre nella redazione approntata da Guarino Veronese e intitolata *περί δασείας και ψιλῆς*,³⁷ nonché nel trattato circolante come

35. Sul testo, scritto dal Crisolora su sollecitazione di Coluccio Salutati che chiedeva regole certe *de spiritibus*, e sui codici che lo tramandano da solo o preceduto dalla grammatica, vd. Rollo 2003; 2012, Appendice.

36. Rollo 2003, 142 (2012, 345-346): «[...] le regole particolari, in cui viene considerato lo spirito di ogni vocale e dittongo dinanzi ad ognuna delle lettere dell'alfabeto (α dinanzi ad α, α dinanzi a β, α dinanzi a γ ecc., e dinanzi ad α, e dinanzi a β, e dinanzi a γ ecc.), con, in calce alla trattazione di ogni vocale e dei dittonghi, due sezioncine riassuntive, introdotte rispettivamente dalla formula *συνάγεται ὅτι* e *ὥστε*».

37. Rollo 2003, 144-147; 2012, 346-350.

περὶ (τῶν) πνευμάτων (che «[c]on la redazione guariniana del trattato sugli spiriti viene quasi del tutto a coincidere»),³⁸ recentemente attribuito a Costantino Lascaris.³⁹

Però, fonte sicuramente utilizzata da Giorgio Valla è un'altra compilazione a carattere didattico, dovuta al diacono Giovanni di Bitinia e nota come Περὶ πνευμάτων (nonché come *Mischlexicon*),⁴⁰ in cui confluiscono materiali riconducibili a Giorgio Cherobosco, Trifone e Teodoreto. Significativamente infatti, tra i suoi numerosi testimoni,⁴¹ il manoscritto 318 della Biblioteca Nazionale di Madrid (ff. 128-137v)⁴² e il Mutinensis Estensis 21 della Biblioteca Estense di Modena (IIIA 7; α.R.7.22, ff. 44-55v)⁴³, sono fra loro legati e rimandano al Valla e ai suoi interessi in ambito ortografico e lessicografico nel triennio del discepolato milanese sotto la guida del Lascaris, e non solo in virtù del *Mischlexicon*, che fra l'altro attestano in una versione in parte diversa da quella edita dal Valckenaer. Del primo, l'ampia scelta di testi grammaticali copiati a Milano dallo stesso Lascaris intorno al 1463 include una *recensio* del compendio sui dialetti greci dello Ps.Moscopulo (123r-127v)⁴⁴ prodotta dal dotto bizantino dal medesimo

38. Rollo 2003, 151.

39. Rollo 2012, 350. Già nell'articolo del 2003 (151) lo studioso suggerisce «la possibilità che i leggeri ritocchi alla versione di Guarino risalgano a Costantino Lascaris, che potrebbe aver giudicato l'opuscolo come un efficace *pendant* della propria epitome». Di questo opuscolo, «che si allontana dal modello solo per minimi ritocchi, a livello di resa espressiva e per innovazioni nell'esemplificazione lessicale», si conosce una *princeps* milanese nel 1476 insieme agli *Erotemata*, ma anche una redazione autonoma, in codici fra cui Milano, Biblioteca Ambrosiana, mss. Ambr. A 58 sup. (gr. 6) e Ambr. H 22 sup. (gr. 426). Per il ms. Ambr. A 58 sup., che con il *De spiritibus* lascariano (ff. 83v-86v) contiene fra l'altro una grammatica e un *De orthographia*, vd. Martini-Bassi 1906, 8-9 n. 6; Pasini 2007, *ad indicem*. Per il ms. Ambr. H 22 sup., in cui ricorre con altre opere del Lascaris, vd. Martini-Bassi 1906, XXVI, XLVI, 505-515 n. 426; Pasini 2007, *ad indicem*; Rollo 2012, 350.

40. Così per Egenolff 1887, 17-26; 1888, 32; n. *ad* 20; vd. anche Canart 1970, 27-28 *ad* ms. BAV, Vat.gr. 1751 (5); Cortesi 1979, 461-464; Lilla 1985, 377 ss.

41. Ad esempio Milano, ms. Ambr. G 27 sup. (Martini-Bassi 1906, 462-464 n. 389; Pasini 2007, 259-260, *ad indicem*) in una versione abbreviata; Paris, BN, mss. Par.gr. 2603; Par.Gr. 1270 (ff. 236r-244v, dove si legge l'attribuzione a Giovanni, vd. Omont 1886, I, 283; Uhlig 1880, 791 n. 3); Suppl.gr. 202; Copenhagen, Kongelige Bibliothek, ms. 1965 (Uhlig 1880, 789 ss.); BAV, ms. Vat.gr. 1822 (Canart 1970, 217 ss.); Glasgow, ms. Hunter 15 (S 2.5, appartenuto forse a Gianfrancesco Boccardo Pilade di Brescia).

42. *Olim* N-95; 7.211; vd. de Iriarte 1769, 369-382; Egenolff 1887, 20 n. 8 (che vi riconosce nella versione abbreviata rispetto all'edizione Valckenaer, vd. *infra* nota 49); Fernández Pomar 1966, 287; de Andrés 1986, 493-496 n. 7211.

43. Samberger 1965, 309-310 n. 21.

44. Sono databili verso il 1463 i ff. 5-34, 92-111, 118-127, 138-147, 162-191 (vd. ad es. la sottoscrizione al f. 111v con la menzione di Milano alla fine del *De tropis et figuris poeticis* del Lascaris); resta in dubbio se i fogli del *Mischlexicon* appartengano alla stessa fase, ma lo sono quelli precedenti con la *recensio* del compendio dello Ps.Moscopulo. Fra l'altro, questa è stata vergata nello stesso *scriptorium* in cui il Lascaris ha prodotto anche il ms. Ambr. N 87 sup. che reca una seconda *recensio* (Cengarle 1971, 229, 236; Martínez Manzano 1998, 22). L'interesse pneumatologico del Valla è confermato anche dalle *regulae* del ms. Ambr. 51 sup. (ff. 256v-259) di proprietà del Valla e

esemplare perduto (g) usato anche dal Valla per la sua trascrizione nel ms. mutinense (ff. 29r-34r); proprio questo secondo codice (individuato tra quelli registrati nell'inventario dei suoi beni librari: «Epitome di Constantino Lascar et Cherobosco de aspirabilibus in 4^o in memb. con car. sig^{to} XI»)45 fu trascritto dal Valla a Milano verosimilmente fra il 1463, anno della stampa milanese del *De nomine* lascariano di cui una parte occupa i ff. 112r-183r del codice,46 e il 1465, anno della partenza del dotto bizantino dalla città.

Passiamo così dal piano delle scelte macrostrutturali a quello delle scelte contenutistiche di cui il *De orthographia* si sostanzia. Che infatti negli anni in cui attendeva a quest'opera il Valla ricordasse i contenuti di una versione del *Mischlexicon*, dove vedeva applicati ad illustrare i precetti relativi a *dasia* e *psile* gli stessi criteri di ordinamento alla base anche dei trattati sull'ortografia del latino, è circostanza comprovata dal fatto che alcuni grecismi di cui nel *De orthographia* riferisce trovano corrispondenza sicura o (in alcuni casi) probabile in *exempla* citati proprio in questa compilazione, ma non negli altri testi pneumatologici in uso nella seconda metà del Quattrocento quali quelli del Crisolora, di Guarino e dello stesso Lascaris.

In particolare, alla dottrina pneumatologica di Giorgio Cherobosco quale è confluita e rappresentata nel *Mischlexicon*, è dato ricondurre sei menzioni del grammatico, a cui il Valla si appella per stabilire la legittimità o meno della *nota aspirationis* associata a vocali o a dittonghi nella traslitterazione latina di alcuni grecismi. E del resto, l'autorevolezza riconosciuta dal Lascaris e dal Valla a Cherobosco47 riguardo al tema dell'aspirazione appare coerente con quanto dichiara anche un commentatore anonimo degli *Erotemata* crisolorini tradotti da Guarino, laddove afferma che le regole sugli spiriti sono da trovare *in vocabulista de spiritibus Chirobosco vel in libro περί δασείας καὶ ψιλῆς quem Guarinus a Manuele Chrysolora habuit et ad Franciscum Barbarum Venetum misit*.48

Due sono le citazioni attribuite a Giorgio Cherobosco (*teste Choerobosco*) che trovano riscontro nella tradizione del *Mischlexikon*:49

I. *nam ebenus teste choerobosco non aspiratur*, che presuppone il passo sulla aspirazione di E (214 Valckenaer): Τὸ Ε πρὸ τοῦ Β ψιλοῦται, εἰ μὴ ἐπάγοιτο τὸ Β τὸ Δ ἢ τὸ Ρ. οἶον Ἔβενος, ζύλον,

che identifico in Heiberg 1896, 120 n. [41]. Sul codice vd. Martini-Bassi 1906, 620-622 n. 516; Pasini 2007, 282, *ad indicem*; Villani 2012 con ulteriore bibliografia.

45. Heiberg 1896, pp. 118-119, che annota: «[C S. 7, A nr. 21, aber chartac.]».

46. Cengarle 1971, 229 e *supra* nota 44 per ulteriori argomenti.

47. Su Cherobosco, il cui magistero oggi è posto nei secoli VIII-IX d.C., vd. almeno Theodoridis 1980; Wilson 1983, 70; *PAWAG*, s.v. Choeroboscos; *Der neue Pauly* II (1997), coll. 1139-1140, s.v. Chiroboskos Georgios (F. Montanari); Dickey 2007, 80-81. Sul Περί ὀρθογραφίας vd. Schneider 1999.

48. Rollo 2003, 152.

49. Si cita dall'edizione di Lodewyk Kaspar Valckenaer in base al Leidensis Vossianus 20.

II. *I ante m ut himber sed choeroboscus existimat aspirationem non admittere ombros unde imber a nostris derivatum. o enim inquit ante m si vocalis sequatur habet aspirationem si consona sequantur ea carebit ut ombros*, che nel *Mischlexicon* è (233 Valckenaer): Τὸ Ο πρὸ τοῦ Μ ... φιλοῦται. οἶον ... ὄμβρος.

Altre quattro sono di probabile, sebbene non immediata, identificazione:

III. *Ae ante m ut aemulus aemulor quae aspiranda ducit choeroboscus aemus mons aemylus aemilia familia romae*. A proposito dell'aspirazione del dittongo αι nel *Mischlexicon* si legge (239-240 Valckenaer): Ἡ αἰ διφθόγγος ἐν ταῖς ὑπέρ μίαν σολλαβὴν λέξεσι φιλοῦται, tranne nel caso in cui il αι non sia seguito da μ: εἰ μὴ τὸ Μ ἐπάγοιτο. οἶον αἶμα, Αἰμύλος, ὁ πανοῦργος, καὶ δόλιος. Αἶμος, ὄρος. πλὴν τοῦ Αἶμων, ὁ ἐπιστήμων.

Questo passo può essere all'origine delle prescrizioni valliane relative a (*h*)*aemulus* (-or) ed (*h*)*aemus*, nonché a *hamon* (vd. *ad V*). Vi ritroviamo infatti il riferimento ai modelli greci di (*h*)*aemulus* e dell'oronimo (*H*)*aemus*,⁵⁰ rispettivamente Αἰμύλος ed Αἶμος (ὄρος), nei quali Cherobosco indica la presenza dell'aspirata, che non troviamo espressa in questa notizia ma che, per il solo *haemulus*, il Valla segnala quando, successivamente, torna per il grecismo ad appellarsi a Cherobosco a proposito di:

IV. *de exteris haemulus teste Choerobosco haemylus haemonia quoque ut videtur nonnullis*,

V. *hamon autem graeci non aspirant teste Choerobosco licet latini quidam velint aspirari Hamilcar*.

il medesimo passo del *Mischlexicon* (240 Valckenaer) ricorda che Αἶμων, ὁ ἐπιστήμων è l'unico lessema in cui αἰ seguito da μ è privo di aspirazione, ed è verosimile che proprio in Αἶμων sia da identificare il termine greco a cui si riferisce il Valla quando ricorda che, *teste Choerobosco*, *hamon* non è aspirato.

VI. *Peregrina ut harmonia ... harmarium harmil<I>e teste ch<O>erobosco quicquid dicat Priscianus*;

a proposito di *harmarium* e *harmillae*, che *teste choerobosco* richiederebbero l'aspirazione negata da Prisciano (*quicquid dicat Priscianus*), si ha evidenza di un fraintendimento rispetto alla fonte greca. La posizione prisciana trova espressione nelle *Partitiones in XII versuum Aeneidos*, dove quali *derivativa* da *arma* il grammatico ricorda *armarium*, *armamentarium* e *armillae*⁵¹ (*Part.* 50.24 Passalacqua

50. Significativa è la discordanza con il Tortelli (*Orthographia*, s.v. *Aemus*): *Aemus cum a diphthongo et absque aliqua aspiratione a graecis scribitur mons est thraciae*.

51. Prisciano ricorda *armilla* anche in *Inst.* GL II, 151.9, e *armamentarium* in GL II, 75.12-13. Il Valla parla di *armilla* nel *De expetendis et fugiendis rebus* (XXXI, 1.17): *Armille Linius additur fabulae*,

[GL III, 4621.31-33]): *Fac derivativa ab eo, Armarium armamentarium armillae, quae nunc brachialia vocant.* Solo che, in realtà, il testo del *Mischlexicon* riguarda ἄμιλλα, di cui si dice (210 Valckenaer): Τὸ Α πρὸ τοῦ Μ, ἢ ἐνὸς ἢ δισσοῦ, φιλοῦται. ... πλὴν τοῦ ἄμα, καὶ τῶν ἐξ αὐτοῦ. οἷον ... ἄμιλλα. ἀμιλλῶμαι. ...,⁵² e che specularmente il Valla associa con una paretimologia alle due forme latine di reminiscenza prisciana.

Pur costituendo, entro l'ampio repertorio dei grecismi del *De orthographia*, una porzione quantitativamente esigua, gli esempi tratti dalla dottrina pneumatologica di Cherobosco confluiti nella tradizione del *Mischlexicon* offrono uno spaccato significativo del livello di competenza linguistica e metalinguistica che il Valla poteva vantare anche in merito a temi fonografici e ortoepici. Testimoniano inoltre del valore paradigmatico che per l'umanista il greco assumeva quale strumento privilegiato e ineludibile per la conoscenza, la descrizione e la formalizzazione dello stesso latino. In ciò egli si rivela esponente consapevole e promotore non pedissequo dell'apertura dell'Umanesimo al greco in prospettiva non solo endo- e idiolinguistica, ma anche e soprattutto interlinguistica.⁵³

Nel *De orthographia* infatti, i contenuti della plurisecolare tradizione descrittivo-normativa antica e medioevale vengono fusi, reinterpretati e integrati in una visione totalmente rinnovata del latino come *grammatica* che, come ben noto, caratterizza il sentire umanistico e alla quale contribuisce in modo significativo anche la personale, precoce e profonda familiarità valliana con le strutture del greco. Così, se da un lato il greco si offre quale tramite descrittivo ed ermeneutico essenziale e fondativo nei confronti del latino, a entrambi i codici risulta attribuito uno statuto equivalente, evidenza innegabile di quell'idea di reciproca affinità che era stata precedentemente formulata da Guarino Veronese. Non lo si apprezza semplicemente nella ricchezza e nella varietà dei riferimenti alla componente lessicale greca, che l'umanista trae da fonti sia letterarie sia ortografiche e lessicografiche, ma proprio nella funzione e nel valore che a quella sono attribuiti anche in rapporto alle prescrizioni relative alla *recta scriptura* del latino. Al significante dei prestiti greci e alle norme che sottostanno alla loro traslitterazione il Valla dedica un'attenzione sistematica, che coniuga con un più generale approccio contrastivo alle strutture fonografiche di entrambi gli idiomi. Entro l'impianto normativo "regulae-type", infatti, ai *peregrina verba* è riservata

quod uulgo sabini aureas armillas magni ponderis brachio laeuo gemmatosque magna specie anulos habuerint. inde Armillatus apud Propertium.

52. Si noti che ἄμιλλα è nel testo sugli spiriti del Crisolora (Rollo 2012, 357: Τὸ α ... καὶ πρὸ τοῦ μ φιλοῦται, πλὴν τοῦ ἄμα, ἀμαρτάνω, ἄμιλλα, ἄμμα τὸ σχοινίον ... Ὡστε δασυνόμενα τοῦ α ἐν τοῖς μετὰ τὸ λ τὸ μ ἐπάγεται, ἔτι ... ἄμα, ἀμαρτάνω, ἄμιλλα, ἄμμα τὸ σχοινίον ..., nella sua traduzione interlineare anonima nel ms. Par. gr. 425, dove è reso con *certamen* (Rollo 2012, 365), nella versione guariniana del testo crisolorino (Rollo 2012, 374: Τὸ α πρὸ τοῦ μ φιλοῦται πλὴν ἄμα ... ἄμιλλα ...) e nel *De spiritibus* lascariano (*hamilla*).

53. Sulla conoscenza del greco nell'Occidente medioevale e nel Rinascimento, con Pertusi 1962, fra contributi recenti alla cui bibliografia si rinvia bastino Rollo 2003; 2012; Ciccolella 2005; 2008, 75-149; Ciccolella-Silvano 2017; Botley 2010; Martorelli 2014.

sempre una collocazione specifica dopo la disamina delle parole (ritenute) di origine latina, e si dà spazio ai primi laddove il lessico latino non contempra certe combinazioni sintagmatiche di *litterae*; d'altra parte, il *De orthographia* consta anche di sezioni interamente e inevitabilmente dedicate ai grecismi del latino, come quella relativa a *y*, posta dopo la trattazione dei dittonghi. E, soprattutto, le *dictiones* di origine ellenica si offrono quali esempi di regole fonografiche che hanno proprio nella comparazione interlinguistica e nella prospettiva contrastiva un mezzo e un fondamento autorevoli e dirimenti sia per i grecismi *per se*, sia per la stessa componente nativa del lessico latino.

In questo personale, profondo interesse per il greco il Valla esprime altresì la ricchezza e la pervasività che alla trasmissione dei contenuti linguistici inerenti al greco era riservata dalla politica culturale sforzesa negli anni Sessanta-Settanta del Quattrocento. Terreno eccezionalmente fecondo agli effetti del (re)impianto crisolorino del greco in Occidente, negli anni in cui l'umanista piacentino si era formato e poi aveva esercitato il proprio magistero la corte milanese aveva avuto un ruolo catalizzatore e promotore della conoscenza, diffusione e traduzione del patrimonio testuale – letterario e scientifico – ellenico, ma aveva anche contribuito a sostenere la didattica del greco, riconoscendovi una tappa imprescindibile di una competenza grammaticale integrata con quella del latino e un contributo fondamentale per la formazione culturale umanistica. In questa prospettiva ideologica, parte non marginale aveva proprio la dimensione del confronto interlinguistico e del riconoscimento al greco e alle sue strutture di un valore modellizzante nei confronti del latino. È la prospettiva in cui opera Giorgio Valla ed è anche quella che, nella seconda metà del secolo, produrrà a Milano la stampa di testi autorevolissimi quali gli *Erotemata* di Costantino Lascaris (1476),⁵⁴ le opere di Andronico Callisto, nonché lessici bilingui come quello del francescano Giovanni Crastone, che tradurrà gli *Erotemata* del Lascaris (pubblicati con il testo greco ancora a Milano nel 1480 per i tipi di Bono Accorsi), fino agli ultimi testi, quali gli *Erotemata* di Gabriele Moscopulo e Demetrio Calcondila, stampati a Milano nel 1495.

54. Il Περί πνευμάτων/*De spiritibus* era stato stampato in chiusura del testo greco degli *Erotemata* del Lascaris nella *princeps* del 30 gennaio 1476, curata da Demetrio Damilas e *Mediolani impressum per magistrum Dionysium Parauisinum*.

Sigle e abbreviazioni

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1925-.

Hain = *Repertorium Bibliographicum*, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur. Opera Ludovici Hain, II, 2, Milano, Gorlich, 1966 (rist. ed. Stuttgartiae 1826/1838).

IGI = *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia. Indici e cataloghi*, n.s., V, Roma, Libreria dello Stato, 1972.

PAWAG = F. Montanari (ed.), *Poorly attested words in ancient Greek*.

Riferimenti bibliografici

Agno 1954 = *Fridericus Agno, Librorum saec. XV impressorum qui in publica Ticinensi Bibliotheca adservantur catalogus* cura et studio Tulliae Gasparini Leporace absolutus atque tabulis locupletatus, Firenze, Olschki, 1954.

Allen 1890 = T. W. Allen, *Notes upon Greek Manuscripts in Italian Libraries*, London, Nutt, 1890.

de Andrés 1986 = G. de Andrés, *Catalogo de los codices griegos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

Argelati 1745 = F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, I-II, Mediolani, in aedibus Palatinis, 1745.

Avezzù 1989-1990 = G. Avezzù, *ANΔPONIKIA ΓΡΑΜΜΑΤΑ: per l'identificazione di Andronico Callisto copista. Con alcune notizie su Giano Lascaris e la biblioteca di Giorgio Valla*, «AAPab» 102.3 (1989-1990), 75-93.

Barbero 2008 = G. Barbero, *Dalla Fondazione Ugo Da Como di Lonato al convento di Santa Maria Madre della Misericordia di Taggia: manoscritti 163, 168 e 169*, in V. Grohovaz (a c. di), *Il libro fra autore e lettore. Atti della terza giornata di studi 'Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna'*. Brescia, Università Cattolica, 21 novembre 2006, Roccafranca 2008, 7-24.

Bernardi Perini 2004 = G. Bernardi Perini (a c. di), *Il latino nell'età dell'Umanesimo*. Atti del Convegno, Mantova, 26-27 ottobre 2001, Firenze, Olschki, 2004.

Biondi 2011 = L. Biondi, *'Recta scriptura'. Ortografia ed etimologia nei trattati mediolatini del grammatico Apuleio*, Milano, LED, 2011.

Black 2001 = R. Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Botley 2010 = P. Botley, *Learning Greek in Western Europe, 1396-1529. Grammars, Lexica, and Classroom Texts*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2010.

Branca 1981 = V. Branca (a c. di), *Giorgio Valla tra scienza e sapienza*. Studi di Gianna Gardenal, Patrizia Landucci Ruffo, Cesare Vasoli, Firenze, Le Lettere, 1981.

Canart 1970 = P. Canart, *Codices Vaticani Graeci, Codices 1745-1962*. Tomus I. *Codicum enarrationes*, Città del Vaticano, in Bibliotheca Vaticana, 1970.

Cengarle 1971 = S. A. Cengarle, *Ps. Moschopuli compendium de dialectis linguae Graecae*, «Acme» 24.2 (1971), 213-292.

Ciccolella 2005 = F. Ciccolella, *The Greek 'Donatus' and the Study of Greek in the Renaissance*, «International Journal of the Classical Tradition» 12.2 (2005), 1-24.

Ciccolella 2008 = F. Ciccolella, *'Donati Graeci'. Learning Greek in the Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2008.

Ciccolella-Silvano 2011/7 = F. Ciccolella-L. Silvano (edd.), *Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2017.

Cortesi 1979 = M. Cortesi, *Il Vocabularium greco di Giovanni Tortelli*, «IMU» 22 (1979), 449-483.

Dickey 2007 = E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship: A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Egenolff 1887 = P. Egenolff, *Die orthoepischen Stücke der byzantinischen Literatur*. Wissenschaftliche Beilage zu dem Programm des Gr. Gymnasiums Mannheim für das Schuljahr 1886/87, Leipzig, Teubner, 1887.

Egenolff 1888 = P. Egenolff, *Die orthographischen Stücke der byzantinischen Literatur*. Wissenschaftliche Beilage zu dem Programm des G. Gymnasiums Heidelberg für das Schuljahr 1887/88, Leipzig, Teubner, 1888.

Fava 1928 = D. Fava, *Catalogo degli incunabuli della R. Biblioteca Estense di Modena*, Firenze, Olschki, 1928.

Fera 1991 = V. Fera, *Tra Poliziano e Beroaldo: l'ultimo scritto filologico di Giorgio Merula*, «Studi Umanistici» 2 (1991), 7-88.

Fernández Pomar 1966 = J. M. Fernández Pomar, *La colección de Uceda y los manuscritos griegos de Constantino Láscaris*, «Emerita» 34 (1966), 211-288.

Gabotto 1891 = F. Gabotto, *Giorgio Valla e il suo processo in Venezia nel 1496*, «Nuovo Archivio Veneto» 1, I (1891).

Gardenal 1981a = G. Gardenal, *Giorgio Valla e le scienze esatte*, in Branca 1981, 9-54.

Gardenal 1981b = G. Gardenal, *Appendice: cronologia della vita e delle opere di Giorgio Valla*, in Branca 1981, 93-97.

Garin 1956 = E. Garin, *L'età sforzesca dal 1450 al 1500*, in *Storia di Milano*, VII, Roma, Treccani-Istituto dell'Enciclopedia, 1956, 539-597.

Grafton-Jardine 1986 = A. Grafton-L. Jardine, *From Humanism to the Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth Europe*, London, Duckworth, 1986.

Guerrieri 2012 = E. Guerrieri, (s.v.) *Georgius Valla*, in *C.A.L.M.A.* IV, 2, Firenze, SISMEL, 2012, 213-226, (<http://www.mirabileweb.it/pros.lib.unimi.it/calma/georgius-valla-n-1447-m-23-1-1500/2927>).

Heiberg 1896 = J. L. Heiberg, *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek*, Leipzig, Harrassowitz, 1896 (rist. Klaus Reprint 1968).

Heiberg 1898 = J. L. Heiberg, *Nachträgliches über Georg Valla*, Leipzig, Harrassowitz, 1898, 189-197.

de Iriarte 1769 = J. de Iriarte, *Regiae Bibliothecae Matritensis codices graeci manuscripti*, I, Matriti, e Typographia Antonii Perez de Soto, 1769.

King 1986 = M. L. King, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Kristeller 1963 = P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, I, London-Leiden, Brill, 1963.

Leonhardt 1989 = J. Leonhardt, *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie- und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1989.

Lilla 1985 = S. C.R. Lilla, *Codices Vaticani Graeci Codices 2162-2254 (Codices Columnenses)*, Città del Vaticano, in Bibliotheca Vaticana, 1985.

Luppi 1997 = M. Luppi (a c. di), *Biblioteca Estense Universitaria. Catalogo degli incunaboli*, Modena, Biblioteca Estense, 1997.

Magenta 1883 = C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia e le loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, I-II, Napoli-Milano-Pisa, Hoepli, 1883.

Maillard *et alii* 1998 = J. F. Maillard *et alii* (edd.), *L'Europe des Humanistes (XIV^e-XVII^e siècles)*, Leuven, Brepols, 1998² (1995).

Martinelli Tempesta 2012 = S. Martinelli Tempesta, *Nuovi codici copiati da Giovanni Scutariota (con alcune novità sul Teocrito Ambr. P 84 sup. e Andronico Callisto)*, in F. Bognini (a c. di), *Meminisse iuvat*. Studi in memoria di Violetta de Angelis, Pisa, ETS, 2012, 519-548.

Martínez Manzano 1994 = T. Martínez Manzano, *Konstantinos Laskaris. Humanist, Philologe, Lehrer, Kopist*, Hamburg, Byzantinistik und Neugriechische Philologie des Instituts für Griechische und Lateinische Philologie der Universität Hamburg, 1994.

Martínez Manzano 1995 = T. Martínez Manzano, *Las retraducciones al griego clásico de Constantino Láscaris, «Hieronymus Complutensis» 2* (1995), 9-26.

Martínez Manzano 1998 = T. Martínez Manzano, *Constantino Láscaris semblanza de un humanista bizantino*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1998.

Martorelli 2014 = L. Martorelli (a c. di), *Greco antico nell'Occidente carolingio. Frammenti di testi attici nell'Ars Prisciani*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2014 (= «Spoudasmata» 159).

Morgana 1995 = S. Morgana, *Lingua e varietà di lingua nella Milano sforzesca*, in *Politica, cultura e lingua nell'età sforzesca*. Incontro di Studio n. 4 (20 gennaio 1994), Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1995, 7-17.

Morgana 2012 = S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.

Natale-Romano 2015 = M. Natale-S. Romano (a c. di), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, Milano, Skira, 2015.

Omont 1886 = H. Omont (ed.), *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque National. Première partie, ancien fonds grec, théologie*, I, Paris, Alphonse Picard Libraire, 1886.

Pedralli 2002 = M. Pedralli, *Novo, grande, coperto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano, Vita&Pensiero, 2002.

Pellegrini 2010 = P. Pellegrini (a c. di), *Girolamo Bologni Orthographia*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2010.

Pertusi 1962 = A. Pertusi, *ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ. Per la storia e le fonti delle prime grammatiche greche a stampa*, «IMU» 5 (1962), 321-351.

Rabil 1988 = A. Rabil junior, *Humanism in Milan*, in Id. (ed.), *Renaissance humanism: foundations, forms and legacy*, I, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1988, 235-263.

Raschieri 2011 = A. Raschieri, *Bonino Mombrizio traduttore dell'Epitome grammaticale di Costantino Lascaris*, in A. Balbo-F. Bessone-E. Malaspina (a c. di), *Tanti affetti in tal momento. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria, dell'Orso, 2011, 741-753.

Resta 1964 = G. Resta, *Giorgio Valagussa umanista del Quattrocento*, Padova, Antenore, 1964.

Rollo 2003 = A. Rollo, *Tra Salutati e Crisolora: il trattato sugli spiriti. Con nuove testimonianze sul greco alla scuola di Guarino*, «Studi Medievali e Umanistici» 1 (2003), 137-152.

Rollo 2012 = A. Rollo, *Gli 'Erotemata' tra Crisolora e Guarino*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2012.

Rosso 2015 = P. Rosso, *La scuola nelle corti tardomedievali dell'Italia nord-occidentale: circolazione di maestri e di modelli*, «MEFR» 127, 1 (2015), 2-46.

Sabbadini 1897 = R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV* (1897), Firenze, Sansoni, 1905.

Sabbadini 1907 = R. Sabbadini, *Briciole umanistiche*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 25, 1 (1907), 34-71 (50-53: *LII Giorgio Valla*).

Samberger 1965 = Ch. Samberger (ed.), *Catalogus Codicum Graecorum qui in minoribus Bibliothecis asservantur*, I, Lipsiae, Zentral-Antiquariat der deutschen demokratischen Republik, 1965.

Schneider 1999 = J. Schneider, *Les traités orthographiques grecs antiques et byzantins*, Turnholti, Brepols, 1999 (CCLP III).

Theodoridis 1980 = C. Theodoridis, *Der Hymnograph Klemens terminus post quem für Choïroboskos*, «Byzantinische Zeitschrift» 73 (1980), 341-345.

Uhlig 1880 = G. Uhlig, *Noch einmal ειν und zum ersten Male Θεοδορητου περι πνευμάτων*, «Jahrbücher für Classische Philologie» 26 (= «Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik» 50. Jahrgang, 121), 1880, 789-798.

Valckenaer 1739 = L. K. Valkenaer (ed.), Ἀμμωνίου Περὶ Ὁμοίων καὶ Διαφόρων λέξεων. *Ammonius De adfinium vocabulorum Differentia. Accedunt opuscula nondum edita, Eranius Philo de Differentia Significationis. Lesbonax de Figuris Grammaticis. Incerti scriptores de Soloecismo et Barbarismo. Lexicon de Spiritibus Dictionum, ex operibus Tryphonis, Choerobosci, Theodoriti, etc. selectum.* Ammonium, ope MS. Primae Editionis Aldinae, et aliunde, emaculavit et notis illustravit, Reliqua ex Codd. MSS. Bibliothecae Luguduno-Batavae nunc primum vulgavit Ludovicus Casparus Valckenaer, Luguduni Batavorum, Apud Johannem Luzac, 1739.

Valckenaer 1822² = L. K. Valckenaer (ed.), *Ammonius De differentia adfinium uocabulorum. Accedunt opuscula nondum edita, Eranius Philo De differentia significationis, Lesbonax De figuris grammaticis, incerti scriptores de soloecismo et barbarismo, Lexicon de spiritibus dictionum ex operibus Thryphonis, Choerobosci, Theodoriti etc. selectum ...* ex codd. bibliothecae Lugduno-Batauae nunc primum uulgavit Ludouicus Casparus Valckenaer. Noua editio correctior, Lipsiae 1822².

Villani 2012 = E. Villani, *Le sezioni Lambda e Rho dell'Egloga vocum Atticarum aucta di Tommaso Magistro nel codice Ambrosiano M 51 sup.*, «Acme» 86 (2012), 713-758.

Wilson 1983 = N. G. Wilson, *Scholars of Byzantium*, London, Duckworth, 1983 (sec. ed. 1996).

Wilson 2003 = N. G. Wilson, *Da Bisanzio all'Italia. Gli studi greci nell'Umanesimo italiano.* Alessandria, dell'Orso, 2003 (ed. or. Id., *From Byzantium to Italy. Greek Studies in the Italian Renaissance*, London, Duckworth, 1992).

Un cinquecentesco lamento “milanese” per l’Italia

Guglielmo Barucci

La poesia politica di matrice popolare conosce, tra XIV e XVI secolo, una fortunata declinazione nel “lamento storico”, la prosopopea di un’entità politica che si “lamenta” della propria decadenza.¹ Nell’ampio spettro tipologico del genere un particolare interesse presenta un singolare *Lamento de Italia* in sette capitoli, non privo di suggestione per la sua idea di identità italiana, per la specola milanese da cui la osserva, per la strutturazione, per l’ambiguità tra matrice popolare e forme colte, e per il modo in cui ricombina le costanti di un genere dalla convenzionalità molto alta, producendo un testo non facilmente inquadrabile.

Del lamento esistono tre rarissime edizioni proto-cinquecentesche, una delle quali, conservata presso la Biblioteca Columbina di Siviglia e da cui si cita,² ne indica l’autore in Jacobo Rossetto da Tortona, la cui biografia è purtroppo quantomeno nebulosa.³ Le tre edizioni sono non datate, ma chiaramente riconducibili al pontificato di Giulio II; sempre l’edizione della Columbina indica anzi esplicitamente come dedicatario lo stesso Della Rovere (e già l’esistenza di una dedica, per non parlare dell’indicazione dell’autore, è un elemento piuttosto anomalo per testi popolari quali i lamenti). Un’indiscutibile data *ante quem* è l’ottobre 1512, come indica una notazione di acquisto vergata sull’edizione con-

1. Una forma alternativa è costituita dalle parole di un grande personaggio storico che depreca il proprio tracollo o il proprio assassinio. L’unico studio organico sul genere si deve a una tesi di laurea discussa da Marina Chini a Pavia nel 1980-81, relatrice Maria Corti. Debbo alla cortesia dell’autrice, oggi Professore ordinario di Linguistica presso lo stesso Ateneo, se ho potuto attingere al suo fondamentale inquadramento di cui mi sono ampiamente avvalso.

2. *Lamento de Italia diviso in capitoli septe: composito per Jacobo Rossetto Darthoneso: al Beato Papa Julio Secondo*, s.l., s.d. [Biblioteca Columbina di Siviglia 6-3-24 (8); cf. Sander 3795]. Le altre edizioni sono *Lamento de Italia diuiso in capitoli septe: morale et sententioso tractando di tucte le guerre state dalla edificatione di Roma sino al di presente*, In Firenze: ad petitione di Simone da Milano, s.d. [15.] [Trivulziana Rari H 314/4; Sander 3797] e *Lamento de Italia diviso in Capitoli septe: morale et sententioso tractando di tucte le guerre state dalla edificatione sino al di presente*, s.l., s.d. [Firenze, XVI, Sander 3796, che rispetto però coincidere col precedente per la descrizione della xilografia]. Altra cosa, pur sempre rivolto a Giulio II, è Sander 3794 (Rothschild 1042, che cita un *incipit* completamente diverso). Il *Lamento* non è antologizzato in *Lamenti storici* 1890-94, ma è citato nella cronologia in appendice – con una descrizione sorprendentemente errata su cui si tornerà – in cui è ascritto al 1536, per i torchi di Bindoni e Pasini e senza indicazione dell’autore.

3. «cronista tortonese, il quale vivea ancora nel 1513; incominciano le di lui memorie da Matteo o Maffeo Visconti» sono le uniche vere notizie fornite da Carnevale 1838, 318.

servata a Siviglia da parte di Hernando Colón (Fernando Colombo);⁴ alcuni elementi interni permettono però una maggiore precisione: tra i molti eventi menzionati nel lamento, il silenzio su episodi traumatici come Agnadello e l'indicazione di Pisa come ancora indipendente ed Enrico VII Tudor come re spingono infatti ad anticipare tale termine al 1509, mentre un sicuro limite *post quem* è costituito dalla morte di Ascanio Sforza, il 28 maggio 1505, ultima data certa del lamento. Altri elementi, che saranno analizzati più avanti, suggeriscono comunque di circoscrivere la composizione al 1506-1507.

La dedica a Giulio II non è però meramente encomiastica; se la dimensione politica dei lamenti è in genere emotiva e quasi velleitaria, come negli appelli alla crociata, in questo caso il cuore concettuale del lamento è proprio nel riconoscimento del pontefice – per qualità personali, progetto divino, ma anche per la concezione di identità italiana sottesa al testo – come l'unico che possa riscattare la degenerazione italiana. Anche la conclusiva chiamata del Della Rovere a soccorso è l'esito naturale di un montaggio e una struttura piuttosto anomali rispetto al modello tipico di lamento. Il primo elemento in merito che salta agli occhi è la considerevole lunghezza, 886 versi in terzine dantesche, ben oltre quasi ogni altro lamento, specie considerando che quelli in terzine raramente superano il centinaio di versi. Questa lunghezza, poi, implica una ancora più evidente anomalia, ossia l'articolazione in sette capitoli indipendenti, tanto peculiare da essere registrata nei titoli. A inizio Cinquecento, come ricordava Dionisotti, le terzine sono un'opzione dantesca,⁵ ma l'impressione è quella di un poemetto strutturalmente costruito sul modello dei *Trionfi* petrarcheschi, il cui influsso sui lamenti – dalla rassegna alla funzione archetipale dell'*ubi sunt* del *Trionfo della morte* – è peraltro generalmente riconosciuto; derivata dai *Trionfi* sembra essere soprattutto la disposizione lineare della ricostruzione della storia italiana che, alternando cataloghi e momenti riflessivi, culmina nell'appello a Giulio II e poi in una preghiera a Dio.⁶

Il lamento si apre delineando l'immagine della locutrice, l'Italia; già al verso 10 del primo capitolo si trova il sintagma «Italia son», formula tipica dei lamenti che però qui – in otto terzine con chiari riecheggiamenti danteschi – introduce una lunga descrizione climatica e oro-idrografica dell'Italia. Le due anafore che ne costituiscono la struttura portante, e che pure sono un tratto di per sé caratteristico dei lamenti, ne rimarcano invece l'eccezionalità grazie anche all'insolito timbro lirico-petrarchesco: la prima, «Qual dolce fonte... qual aura suave... quei piatosi venti»⁷ – destinata al *topos* epico, inusuale in apertura, dell'inesprimibilità

4. «Costò en Roma 2 quatrines, año 1512 por octubre».

5. Evidente tassello dantesco è già la famiglia rimica *exausto : fausto : holocausto* (I, [vv. 5-9, c. 1]; il numero romano indica il capitolo), ma il ricorso centonistico alla *Commedia* è frequente nel genere; quanto a questo lamento basti pensare a «Brutto cum Casso ch'a l'Inferno latra» (I [v. 110, c. 2]).

6. Qualche influenza dantesca è probabilmente riconoscibile anche nel volo dell'aquila di *Paradiso* VI, soprattutto per il primo capitolo dedicato alla storia romana.

7. I [vv. 1, 4, c. 1].

del dolore – identifica le lacrime della locutrice con gli stessi fiumi della penisola, e le parole con i suoi venti; la seconda, «Audite... Audite...»,⁸ individua il destinatario del lamento non in un pubblico con cui interloquire, come tipico, ma proprio nelle *sylve, rivere, monti* e in ogni altro elemento naturale dell’Italia, la cui prosopopea assume così una dimensione immanente, pre-storica, secondo un disegno divino che ne ha fatto la terra più bella.⁹ Questa esplicita indicazione del destinatario del lamento, e dunque degli appelli che vi sono contenuti, non in un pubblico indefinito facilmente sovrapponibile a quello dei cantimpanca, ma negli elementi naturali dell’Italia a cui essa si rivolge, conferma come ci sia stato un allontanamento da una forma marcatamente popolare, con fruizione collettiva, in direzione di un testo semicolto e per la sola lettura (come sarà poi confermato dai continui slittamenti di destinatario, prima Giulio II e poi Dio stesso).

Ma l’Italia è superiore anche in antichità: una terra su cui la storia si è stratificata più che altrove, al punto che la stessa antichità dell’Italia fa sì che questa «per longa vetustà gravata / troppo consompta, a indebilir comince».¹⁰ L’Italia è dunque segnata da una degenerazione che attende colui che, in una concezione ciclica del tempo, porterà a una *renovatio*, quella stessa *renovatio* – lo anticipiamo – che è parte integrante della propaganda di Giulio II. Il racconto della degenerazione, così, è l’occasione per una storia dell’Italia che costituisce la parte maggiore del lamento poiché abbraccia i primi cinque capitoli. Una storia che comincia già dai *Saturnia regna* arcadici per poi affrontare la Roma repubblicana fino alla battaglia di Azio con cui si chiude il primo capitolo. Il racconto delle antiche pagine gloriose è un elemento retorico tipico dei lamenti; si tratta però sempre di storie locali, comunali, temporalmente circoscritte; qui invece siamo di fronte al primo episodio di una continua storia pan-italiana. La cronistoria prosegue infatti tra il terzo e il quinto capitolo, con un progressivo rallentamento della scansione temporale: il terzo capitolo, dalla morte di Teodosio a Federico II in un Medioevo piagato dalle invasioni barbariche; il quarto, dalla discesa di Arrigo VII a quella di Carlo VIII; il quinto, si diceva, fino al 1505.

Una storia “italiana” letta però in un’ottica particolare, e che alcuni elementi basteranno a chiarire: aprire il fosco terzo capitolo con la morte di Teodosio sovrappone – non del tutto legittimamente – parcellizzazione dell’Italia contemporanea e divisione dell’impero, fonte di tutti i mali; ma Teodosio è anche colui che rende il cristianesimo religione di stato, e quindi il declino comincia con la morte di un «Imperator fidele»¹¹ alla Chiesa. Nel quarto capitolo abbiamo un’Italia «rinovata d’un’età novella»,¹² con una rinascita che inizia con la

8. I [vv. 22, 25, c. 1].

9. «Quella man santa riverita poco / qual fe’ del mondo tutte le provincie / me die’ bel sito e delevol loco», I [vv. 31-33, c. 1].

10. I [vv. 34-35, c. 1].

11. IV [v. 6, c. 6].

12. II [v. 11, c. 3].

morte di Arrigo VII; colui che, per Dante, era stato vittima della corruzione papale viene retrocesso a barbaro oppressore pari ai due “Federichi tedeschi” che avevano chiuso il capitolo precedente. L’Italia, nuovamente libera dall’oppressione straniera, conosce ora un felice rinascimento degli stati, e non è irrilevante che in primo luogo – con discutibile nesso causa-effetto ma fedeltà a una lunga tradizione polemico-letteraria – venga citato come ragione di tale rinascita il ritorno del Papa in quella Roma riconosciuta come centro storico e religioso della nazione italiana.

Peraltro, questa età dell’oro dell’umanesimo italiano – ed è qui una delle ragioni d’interesse di questo lamento – è identificata in primo luogo con l’egemonia visconteo-sforzesca, ed è osservata da un punto di vista milanese;¹³ nel quarto capitolo infatti predomina la storia del ducato di Milano, dettagliatamente seguita dall’ascesa al potere di Giangaleazzo Visconti nel 1378, e il cui apogeo è riconoscibile in Francesco Sforza (alle cui vittorie interne e esterne sono dedicati quindici entusiasti versi, che vanno ad aggiungersi ai nove dedicati a Filippo Visconti).¹⁴ Non solo: l’evento che avvia la decadenza italiana non è – come nella prospettiva “fiorentina” poi passata a paradigma storiografico – la morte del Magnifico (che anzi non è mai citato, così come pochissimo spazio è concesso a Firenze), ma l’assassinio di Galeazzo Maria Sforza nel 1476. Al contempo, la grandezza italiana è legata a Milano nel bene e nel male: resta la responsabilità di Ludovico il Moro all’origine del declino; anzi, viene accentuata rispetto, per dire, alle posizioni di un Guicciardini. Le colpe del Moro, infatti, trascendono la discesa di Carlo VIII; il Moro è piuttosto un detonatore di dissidi, prima in ambito milanese e familiare (l’invasione del genovese nel 1479, la decapitazione del Simonetta, l’esilio del fratello Ascanio a Ferrara nel 1480 e quello di Roberto Sanseverino), poi sul palcoscenico nazionale, innescando un clima di tensione e odi in cui si inseriscono altri episodi violenti, dall’assassinio di Girolamo Riario (parente e caposaldo sforzesco in Romagna)¹⁵ alla guerra di Ferrara del 1482. Non solo, il capitolo si chiude tornando su Ludovico, con l’asserzione che proprio quando la sua politica matrimoniale con Este e Aragona avrebbe dovuto portare alla pace, «cominciò dubio e gelosia nottrirsi».¹⁶ Da qui, i sospetti tra il Moro e Alfonso e la discesa di Carlo VIII. Centralità milanese, e approccio interpretativo e non solo narrativo, acquisiscono peraltro nuova luce ricordando che Jacopo Rossetto è autore di una cronaca locale che prendeva avvio da Matteo Visconti, primo signore di Milano, e quindi si inserisce nella vivace, e partigiana, produzione storiografica umanistico-sforzesca,¹⁷ dal Merula

13. Significativo non è solo che l’ultima data esplicita riguardi la morte di uno Sforza, ma anche che l’unica edizione proto-cinquecentesca con esplicitazione di una responsabilità editoriale menzioni un Simone da Milano; sulla possibile rilevanza storica di questa edizione si vedrà *infra*.

14. Contro un verso a testa per Roma, Venezia, Firenze, Bologna, Napoli.

15. Ma anche parente e acerrimo nemico del Della Rovere, a indicare come il Rossetto si confronti con orizzonti politici per lui troppo vasti.

16. IV [v. 87, c. 7].

17. Si rimanda quantomeno a Ianziti 1988, anche se non esteso al Corio.

a Tristano Calco, da Giovanni Simonetta al Corio, così organica alla cancelleria e alla corte.¹⁸ E facilmente il resoconto del Rossetto è in molti aspetti sovrapponibile alla *Historia patria* del Corio, dalla citazione della frase di Sisto IV «Ogi è morta la pace de Italia» alla notizia dell’assassinio di Galeazzo Maria¹⁹ al giudizio che, pur nel riconoscimento delle qualità del Moro, vede in lui la causa del collasso italiano.²⁰ La matrice sforzesca, d’altronde, sembra affiorare anche da un’invettiva antighibellina²¹ che, pur relativa agli eventi del Duecento, ha notevole rilevanza considerando che andava a colpire di rimbalzo la fronda politica interna al ducato coagulata attorno a Pusterla e Borromeo (e, per certi versi, Ascanio stesso).²²

La dimensione cronachistica del Rossetto trova però la forma più evidente nel capitolo successivo, il quinto, dedicato ai pochissimi anni che da Carlo VIII portano alla contemporaneità, con particolare attenzione per la guerra franco-spagnola e il Valentino – per il quale i toni sono violentissimi, comprensibilmente visto il dedicatario. L’andamento serrato, quasi annalistico, di questa sezione, e la stessa ricostruzione di un quadro storico complesso, marcano una netta distanza da tutti i lamenti più affini al romanzo o alle guerre in ottava rima. Il testo che viene immediatamente alla memoria sono piuttosto i *Decennali* di Machiavelli, il primo dei quali viene pubblicato nel febbraio di quel 1506 a cui è ascrivibile il lamento, e che copre il decennio 1494-1504, sostanzialmente lo stesso spettro del quinto capitolo. D’altronde si può ricordare che già Inglese, sia pure di passaggio, accennava a contatti tra i *Decennali* e i lamenti coevi. Né credo che sia solo una coincidenza che Rossetto circoscriva gli eventi recenti sostenendo che la Lombardia sia «extenuata in dui passati lustri»²³ (richiamando l’incipit del primo Decennale «Io canterò l’italice fatiche / seguite già ne’ duo passati lustri», e non è l’unico contatto), ponendo così le parole dell’Italia a dieci anni dalla calata di Carlo VIII. Insomma, il quinto capitolo come “decennale sforzesco” inglobato in un poemetto.

18. Sulla lingua, fortemente fiorentinizzante, della cancelleria e della corte restano fondamentali gli studi nati nella scuola di Maurizio Vitale; si vedano quantomeno Vitale 1953 e Vitale 1988, Morgana 1995 e Morgana 2012, a cui si aggiunga Bongrani 1986. Forse – a conferma dei legami linguistico-culturali tra Firenze e Milano di età sforzesca – non è un caso che l’edizione a petizione di Simone da Milano sia stata stampata proprio a Firenze.

19. Corio, *Storia di Milano* (Morisi Guerra), II, 1410.

20. «Veramente era Ludovico Sforza existimato l’arbitro de Italia et il conservatore, quantunque male excogitasse uno sì reo e pessimo consiglio [...]. Questo principe non solamente se dimostrava essere cupido de gloria e nome eterno, ma sitibundo, onde solo gli dovea bastare essere chiamato padre de la patria [...]. Ma io penso per nostri peccati che Ludovico a questo tanto male fusse destinato», *ivi*, p. 1493.

21. «Che fu [Federico II] principio a la semente ria, / ch’è stata causa de la mia ruina, / de la faction che mai spenta non fia», III [vv. 118-120, c. 6].

22. Anche il verso «E Ludovico in su la terra un deo» (IV, [v. 100, c. 7]) riecheggia chiaramente il celebre motto sforzesco “Dio in cielo, el Moro in terra”.

23. VI [v. 76, c. 10].

Ciò che è rilevante, però, è che il percorso storico dalla Roma arcaica alla stretta contemporaneità è comunque pan-italiano, e ciò già per la storia romana che non è storia cittadina, ma storia di una comunità italica in cui Roma è polo e punto di riferimento. Si è finora omesso il secondo capitolo; questo infatti esula dalla lunga ricostruzione storica estesa fino al quinto capitolo e si apre invece come un *excursus* diatopico tra le grandi città italiane, che poi, a parte la prima, Brindisi – la cui preminenza è dovuta alla convergenza biografica dei due poeti simbolo della cultura latina («de Horatio e de Vergilio sede»)²⁴ – sono tutte grandi città del Rinascimento settentrionale, da Milano – ovviamente in prima posizione²⁵ – a Venezia, Ferrara, Mantova... Inoltre quasi tutte queste città sono associate a un autore, moderno come Dante e Petrarca per Firenze, o più spesso antico come i già visti Orazio e Virgilio per Brindisi, Livio per Padova, Plinio e Catullo per Verona. Questa dimensione letteraria è di assoluto rilievo: la grandezza delle città, la loro stessa identità, è espressa con le loro glorie letterarie con la conseguenza che la stessa letteratura latina è vista come il risultato di contributi municipali da tutta Italia. Questa rilevanza della letteratura nell'identità nazionale è ribadita poco dopo, quando – incastrata tra una rassegna degli eroi repubblicani e una delle virtuose romane – si apre una piccola sezione di quattro terzine dedicata ai letterati, i latini Cesare, Cicerone, Ovidio, ai quali seguono Ermolao Barbaro, Pico, Poliziano, Merula. Quest'ultimi, significativamente, filologi-restauratori e artefici di un “rinascimento” che allaccia l'Italia moderna a quella antica. I quattro moderni, però, sono riconducibili tutti ad aree diverse, e non è un caso che l'ultimo, l'alessandrino Merula, quasi concittadino del Rossetto e, con il suo *De antiquitate Vicecomitum*, storico ufficiale della dinastia visconteo-sforzesca, fosse stato una delle figure culturali preminenti della corte milanese. Anche nella cultura, quindi, un'identità italiana molteplice e diatopica in cui Milano ha un indiscusso rilievo.

La degenerazione italiana raccontata nei primi cinque capitoli conduce al brusco mutamento – anche stilistico – del sesto, in cui il linguaggio dantesco delle sezioni cronachistiche cede a una descrizione apocalittica, in una sorta di corruzione cosmico-astrologica di una qualche potenza lirica. È prassi che i lamenti si chiudano con l'esortazione a compiangere, o a soccorrere, la “figura lamentata”; ciò però in genere avviene con una rassegna generale, impostata sull'anafora stereotipica “Pianga... Pianga...”. In questo caso, invece, l'invito è esclusivo. Solo Giulio II – per le sue virtù politiche e morali, e per il suo ruolo di intermediario tra umano e divino («Intra Dio e me sei costituito in medio [...] In te è virtù, saper, forza e peculio»)²⁶ – potrà soccorrere l'Italia. Qui, retorica e

24. II [v. 9, c. 3].

25. È credo utile segnalare che nell'edizione veneziana Bindoni del 1536 si ha una manipolazione del testo; la terzina dedicata a Genova, che segue immediatamente quella su Milano, viene trasformata e inglobata nel successivo elogio di Venezia con la conseguenza che la città ligure, strettamente legata agli Sforza, scompare, mentre Venezia, ora con due terzine, assume un rilievo eccezionale rispetto a tutte le altre città e a detrimento della stessa Milano.

26. VI [v. 106 e 121, c. 10].

immaginario assumono una dimensione strettamente politica, riconducibile alla pubblicista fiorita attorno a Giulio II.²⁷ In lui convergono due diversi orizzonti culturali: uno umanistico di *renovatio mundi*, di ritorno dell’“età dell’oro”, come conferma il fitto apparato mitologico, e uno di matrice medioevale, palingenetico, di riforma della Chiesa; per il primo basta pensare anche solo al mecenatismo roveresco²⁸ o alla sovrapposizione con Giulio Cesare,²⁹ depositata in questo stesso capitolo, e per il secondo alla promessa, fin dal capitolaro dell’elezione, di indire entro due anni quel concilio di riforma “caldeggiato” dal Rossetto.³⁰ E già nel 1507 la palingenesi cristiano-umanistica vive l’espressione più alta nel discorso *De aurea aetate*³¹ tenuto da Egidio da Viterbo in onore delle conquiste di quell’Emanuele I di Portogallo che il lamento cita come alleato per una crociata che Giulio, in conclusione di capitolo, è invitato a bandire forte anche del sostegno economico di Enrico VII;³² quella stessa crociata che – secondo la propaganda giuliana – sarebbe la causa finale della repressione, in quel 1506 che è il probabile anno di composizione, di tiranni sediziosi come Baglioni e Bentivoglio e della pacificazione “forzosa” dei contrasti interni lamentati dall’Italia.

L’esortazione alla crociata, apice dell’appello a Giulio II, è introdotta da un’anomala lunga serie continua di 56 versi sdruciolati che, con la loro eccezionalità, indicano il completamento del percorso ascensionale e il passaggio, nell’ultimo capitolo, a un piano metafisico, innalzando una preghiera direttamente a Dio che – se non è assente nei lamenti – rievoca direi la preghiera conclusiva sia della *Commedia* sia, soprattutto, del *Canzoniere*. La preghiera dell’Italia è giustificata in primo luogo dalla condizione di sede, stabilita da Dio stesso, della Chiesa, e dal ricordo dei santi che vi vissero e la proteggono. Ed è rilevante sottolineare, peraltro, come esplicitamente citati siano Gregorio Magno, romano, e Agostino, sepolto a Pavia, il santo di casa per il tortonese Rossetto. In quest’ultimo capitolo la dimensione politica cede a un *mea culpa* morale e spirituale, nel riconoscimento del valore espiativo-educativo dei travagli, sicché le sofferenze italiane – conseguenza di vizi e peccati – sono quelle che già colpiscono i nemici della fede; ma è anche una punizione finalizzata a che l’intera comunità cristiana tragga giovamento dall’*exemplum* di una conciliazione tra i potenti italiani. Una conciliazione, ricordiamo, sotto il pastorale di Giulio II.

L’immagine complessiva dell’Italia è dunque insieme umanistica e cristiana; un’identità data da una continuità storica che risale fino al regno di Saturno, e solo “sospesa” dalle invasioni barbariche, poi replicate dagli imperatori tedeschi e i re francesi. Una continuità attestata anche dai monumenti antichi sparsi in

27. Fondamentale Rospocher 2015, in cui confluisce lo specifico Rospocher 2007.

28. Si veda Frapiccini 2010.

29. Legata alla presa di Bologna del 1506 è la celebre medaglia con iscrizione «Iulius Caesar Pont. II».

30. VI [v. 103, c. 10].

31. Il testo in O’Malley 1969.

32. Il che riporta al 1506, cf. Sotton 1984, III, 47-49.

tutta la penisola che continuano a parlare della grandezza antica e che, nel contesto umanistico, assumono una funzione tanto culturale quanto identitaria;³³ una continuità riallacciata, si diceva, dagli umanisti, e qui forse opera la suggestione dell'*Italia illustrata* di Biondo Flavio, riedita nel 1503, con tutto il suo orgoglio che sia stata l'Italia l'artefice della rinascita umanistica, e impostata su una mappatura policentrica in cui particolare rilievo hanno gli uomini illustri locali. Un'Italia che, nel testo di Rossetto, sta costruendo faticosamente la propria identità; per i navigatori ci si stava attrezzando proprio in quegli anni, ma l'Italia, nei fatti, è già terra di santi e di poeti.

Il *Lamento de Italia* del Rossetto presenta una lunga e, per certi versi, affascinante storia, un *addendum* estremamente significativo con la re-immissione sul mercato – in maniera in realtà non inusuale per i lamenti – anche a decenni di distanza. Oltre alle tre edizioni ascrivibili al papato di Giulio II, si conoscono quella del 1536 registrata da Medin Frati e una non datata dello stesso torno di anni, oltre a due per Matteo Pagano nel 1557 e 1559. Di particolare interesse sono le strategie, a volte persino inconsapevoli, applicate per mantenere attuale un testo di per sé dalla forte connotazione temporale e politica, una sorta di *instant book* rinascimentale. Già lo stesso silenzio su autore e dedicatario contribuisce a decontestualizzare il lamento, rendendolo pertinente a ogni epoca: e allora vale la pena di ricordare che le due edizioni del 1536 e dintorni coincidono con gli inizi del pontificato di Paolo III, in una situazione caratterizzata dal trionfo spagnolo e dall'attesa della convocazione del concilio; l'edizione del 1536, infatti, sostituisce il riferimento a Giulio II con la specificazione «nuovamente venuta in luce e presentata al summo pontefice», una “novità” che fa supporre una sorta di “riuso” politico, in una nuova situazione, per nuovi personaggi. Questa impressione pare confermata osservando che Medin e Frati avevano fornito, in appendice, una descrizione assolutamente erronea di questa edizione, asserendo: «Nell'ultimo Capitolo si raccomanda [l'autore] all'Imperatore Carlo V, che lasci l'Italia in pace»; un errore evidente, che nulla giustifica, desunto da un repertorio settecentesco.³⁴ Quale sia la prima origine di questo errore, non saprei dire, ma sembra significativo che, come che sia, qualche lettore, tradito dall'anno di edizione, abbia provveduto a un'affrettata lettura “ricontestualizzante”, per cui quel Dio che nel 1506 avrebbe dovuto avere compassione dell'Italia, nel 1536 sia meccanicamente diventato il trionfante Carlo V. Le due edizioni del 1557 e del 1559, invece, cadono sotto il pontificato di Paolo IV, quindi nel pieno del clima tridentino e del pontificato più rigoroso del Cinquecento; anche qui po-

33. Forero-Mendoza 2002, 71: «En convertissant les vestiges antiques en monuments, les humanistes archéologues italiens des XIVe et XVe siècles obéissent manifestement à une version restrictive de l'histoire, déterminée par une idéologie mêlant aspirations patriotiques, culturelles et politiques».

34. *Capponi* 1747, 216. È peraltro da osservare che la copia conservata alla Trivulziana contiene un foglietto in cui è scritto «Lamento copiato nel giugno 1893 dal prof. Medin», ed è effettivamente menzionata nella stessa voce della cronologia.

trebbe parere consonante un lamento che si chiude con una sorte di remissione ultima a Dio, in cui l’attenzione non cade più sui progetti politici ma sull’afflato spirituale ed espiativo.³⁵ Non trascurerei però di notare che nel 1550 esce la *princeps* della *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti, con ben tre edizioni (1551, 1553, 1557) nello stesso decennio, seguita nel 1558 dalla traduzione dell’*Italia illustrata* del Biondo Flavio; insomma, le due ultime edizioni del lamento potrebbero vedere la sovrapposizione di dimensione editoriale-religiosa e abile strategia commerciale.

A ciò potrebbero aggiungersi due osservazioni meramente paratestuali, e un sospetto: la xilografia della copia della Trivulziana – uno scontro tra due squadre di cavalieri di gusto canterino³⁶ – è sostituita in quella della Columbina da una vignetta politico-allegorica con una fanciulla, virginalmente abbracciata a un capricorno e segnata dalla rubrica “Italia”, vilipesa dalla soldataglia (un chiaro caso di *visual propaganda*); un’immagine che più che con l’unico vero progetto esplicitato nel lamento alla fine del sesto capitolo, ossia l’unione dell’Europa in una nuova crociata, pare coerente con la successiva, e ben diversa, epoca della Lega Santa contro i “barbari” oltramontani. La stessa nota di acquisto dell’ottobre 1512 permette di immaginare una pubblicazione assai prossima a tale data, facendo allora presupporre che l’edizione Columbina costituisca in realtà il primo caso di “ricontestualizzazione” funzionale: una riedizione che, a distanza di soli sei anni, assume valenze e implicazioni nuove all’interno di un differente progetto politico di Giulio II.³⁷ Per fare un esempio ben diverso, poi, nel 1557 scompaiono le xilografie e la disposizione su due colonne in caratteri semigotici o tondi è sostituita da una in corsivo su una colonna; insomma, una composizione della pagina da testo letterario alto. Lo stesso slittamento verso il letterario è rilevato dai titoli: all’origine il lamento è definito, nelle due edizioni altre da quella della Columbina, *morale et sententioso tractando di tucte le guerre state dalla edification di Roma sino al di presente*, con un titolo che ricalca quelli di certi cantari bellici, come *Li successi bellici* di Niccolò degli Agostini, e in cui prevale la dimensione storica e cronachistica; nel 1536 il lamento viene invece già definito «opera nella quale si commemora li honorandi fatti e le memorande vittorie», in cui si rimuove l’attualità per tratteggiare un testo storico-morale di chiara connotazione celebrativa; nel 1557 viene assunta come sottotitolo la specificazione «commemorando gli huomini illustri in arme, et in lettere in quella [l’Italia] creati». L’attenzione si è spostata decisamente sugli uomini illustri, e – persino più di quanto consentirebbe il testo – letterati; insomma, qualsiasi valenza politica o

35. A conferma della forza “attualizzante” delle riedizioni, si segnala che in Bazzano 2011, 75-6 il lamento viene attribuito al 1559 e ricontestualizzato alla luce della pace di Cateau-Cambrésis.

36. Si pensi anche solo alla xilografia che apre *El fatto d’arme del duca de Milano contra del re de Franza* [Milano 1515?].

37. Persino l’invocazione alla convocazione del concilio verrebbe ad esempio risemantizzata nel segno del Concilio Lateranense V.

storica è rimossa, disinnescata, poiché ormai, nel 1557, è solo nelle memorie, e nella letteratura, che si può riconoscere l'identità italiana.

Riferimenti bibliografici

Capponi 1747 = *Catalogo della libreria Capponi o sia de’ libri italiani* [...], Roma, appresso il Bernabò, 1747.

Corio, *Storia di Milano* (Morisi Guerra) = B. Corio, *Storia di Milano*, a c. di A. Morisi Guerra, Torino, UTET, 1978.

Lamenti storici 1890-94 = *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI*, a c. di A. Medin, Luigi Frati, Bologna, Romagnoli, 1890-94 [rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969].

Bazzano 2011 = N. Bazzano, *Donna Italia. Storia di un’allegoria dall’antichità ai giorni nostri*, Vicenza, Angelo Colla, 2011.

Bongrani 1986 = P. Bongrani, *Il volgare a Milano tra Quattro e Cinquecento*, in Id., *Lingua e letteratura a Milano nell’età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma, Università degli Studi, 1986, 1-36.

Carnevale 1838 = G. Carnevale, *Notizie per servire alla biografia degli uomini illustri Tortonesi*, Vigevano, Pietro Vitali, 1838.

Forero-Mendoza 2002 = S. Forero-Mendoza, *Les temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

Frapiccini 2010 = D. Frapiccini, *Renovatio imperii e nuova età aurea nel segno di Giulio II della Rovere: taluni riflessi sulle arti*, «Humanistica» 5 (2010), 1, 63-87.

Ianziti 1988 = G. Ianziti, *Humanistic Historiography under the Sforzas. Politics and Propaganda in Fifteenth-century Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Morgana 1995 = S. Morgana, *Lingua e varietà di lingua nella Milano sforzesca*, in *Politica, cultura e lingua nell’età sforzesca. Incontro di studio n. 4*, Milano, Istituto lombardo di scienze e lettere, 1995, 7-17.

Morgana 2012 = S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.

O’Malley 1969 = J. W. O’Malley, *Fulfillment of the Christian Golden Age under Julius II: Text of a Discourse of Giles of Viterbo (1507)*, «Traditio» 25 (1969), 265-338.

Rospoche 2007 = M. Rospoche, *Propaganda e opinione pubblica: Giulio II nella comunicazione europea*, «Annali dell’istituto storico italo-germanico in Trento» 33 (2007), 59-99.

Rospoche 2015 = M. Rospoche, *Il papa guerriero. Giulio II nello spazio pubblico europeo*, Bologna, il Mulino, 2015.

Sotton 1984 = K. M. Sotton, *The Papacy and the Levant, 1204-1571*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1984.

Vitale 1953 = M. Vitale, *La lingua volgare della cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento*, Milano, Cisalpino, 1953.

Vitale 1988 = M. Vitale, *La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell’età di Ludovico il Moro*, in Id., *La veneranda favella. Studi storia della lingua italiana*, Napoli, Morano, 1988, 169-239.

Due novelle comiche di Matteo Bandello

Francesco Spera

All'interno del grande novelliere di Matteo Bandello si incontra un numeroso gruppo di testi di carattere comico. Dal *Decameron* in poi era usuale trovare nelle raccolte di narrazioni brevi una fortissima presenza del comico, declinato in vari modi: dalla comicità di situazione a quella di parola, dalla beffa alla satira. Del resto, per una letteratura che nei confronti del lettore poneva il diletto come obiettivo prioritario, l'autore doveva necessariamente inserire una cospicua se non maggioritaria sezione di novelle comiche. Bandello, che pure si distacca dal modello archetipico boccacciano per rilevanti aspetti, non può certo derogare dalla legge fondamentale del genere novellistico e quindi ben volentieri accumula nelle quattro parti della sua opera una notevole quantità di racconti comici di vario genere secondo il principio dominante della sua scrittura, cioè di rappresentare la molteplicità e multiformità del mondo sia nel genere tragico sia nel genere comico.

E nel genere comico Bandello lascia la sua impronta originale, come è possibile verificare anche soltanto da qualche breve sondaggio, ad esempio dall'analisi comparativa di due novelle: l'undicesima della seconda parte e la ventiseiesima della quarta parte, scelte volutamente anche per la differenza di ambiente sociale rappresentato: nel primo caso personaggi di basso ceto e nel secondo invece personaggi di una corte, e per di più di una corte prestigiosa come quella di Ferrara. La lettera dedicatoria della prima novella ha come destinatario Emilio degli Emilii, cioè un letterato bresciano di un certo valore. E la scelta del letterato si spiega sì per l'ambiente bresciano della novella ma anche per le questioni che l'autore affronta nel testo iniziale. Al destinatario viene raccontata la triste esperienza dell'autore derubato dei suoi libri e dei suoi scritti, cioè di quanto più prezioso potesse egli avere. Ci si imbatte nell'importante citazione di Aldo Manuzio, celebrato per le sue preziose opere a stampa e compianto per la sua morte, proprio per ribadire l'importanza della civiltà letteraria di fronte a tanta degradazione dei tempi. L'episodio personale rimanda al tormentato quadro contemporaneo tra guerre, saccheggi, fughe, ma permette ancora all'autore di giustificare il flusso non strutturato delle novelle: «Ora avendo io recuperati alcuni fragmenti [...] de le

novelle, mi son messo a trascrivere esse novelle ed anco – secondo che di nuovo alcuna n'intendo – scriver e come le mani mi vengono a metterle insieme, non mi curando dar loro ordine alcuno». Bandello insomma, come è stato più volte sottolineato dai critici, non mira a costruire una raccolta ben strutturata, con tanto di cornice, ma raccoglie le narrazioni all'insegna della varietà.¹

Non si devono trascurare altre due dichiarazioni di poetica contenute in questo testo, che si rivela dunque una delle dedicatorie più significative. Lo scrittore riporta infatti due obiezioni che gli sono state rivolte: la prima di non avere «stile», la seconda verte sulla morale, sul fatto cioè che le sue novelle non sono «oneste». Non è mia intenzione soffermarmi su tali pur essenziali affermazioni, che rimandano da un lato alla rivendicazione da parte di Bandello di un suo stile autonomo, di scrittore lombardo che si distacca dalla classica regola toscana, dall'altro alla sua difesa di fronte all'oggettiva oscenità di certe narrazioni (e questo succedeva anche al *Decameron* di Boccaccio, indotto anch'egli a intervenire in prima persona nel testo per difendersi). Sono questioni più volte studiate, ma secondo la prospettiva qui adottata stanno a confermare il valore della novella che sta per iniziare. Piuttosto va rilevato che mentre al problema linguistico vengono dedicate poche righe, ben più estesa è la riflessione sulle azioni disoneste rappresentate. Bandello ripete un concetto frequente, cioè che le novelle «non sono favole ma vere istorie»: la critica va rivolta quindi a coloro che compiono le azioni disoneste non a coloro che le riportano: «Biasimar si deveno e mostrar col dito infame coloro che fanno questi errori, non chi gli scrive».

In effetti la novella seconda della seconda parte contiene una comicità abbastanza «disonesta», imperniata sul comportamento molto lussurioso di una donna che si prende piacere con una gran quantità di uomini ingannando un marito sciocco, come di solito accade in queste situazioni. Appare quindi vistoso il salto dalle questioni letterarie della dedicatoria a questo ambiente e a queste azioni così vili. La novella inizia proprio con la descrizione del marito che viene introdotto con una definizione destinata a marcarlo subito negativamente: «un bresciano, di poca levatura». Si comprende insomma che il personaggio dovrà subire una serie di dure batoste e ridicoli tradimenti, in primo luogo sul piano economico, visto che s'imbarca nell'acquisto di un gran possedimento di terra senza riuscire a ricavarne guadagno, anzi arrivando a perdere tutto. Ma l'autore con una veloce virata punta sull'obiettivo principale che è la moglie: «Egli aveva a Vinegia presa questa sua moglie fuor del chiazzo, essendosi di quella innamorato, la quale per un marchetto la volta dava da beccar a chi ne voleva. Ella era assai appariscente, con un viso

1. Si cita da Bandello, *Novelle 2011*. Per il quadro critico complessivo si rimanda all'introduzione della curatrice E. Menetti, in particolare al capitolo *La sovversione del comico*. Si ricordi anche la sua esauriente monografia: Menetti 2005.

molto lieto e proprio da donna allevata tra meretrici». Se il marito era stato caratterizzato così duramente, con una presentazione che lo condanna per sempre come il tipico marito sciocco, fatalmente costretto a subire ogni beffa, alla donna viene concessa qualche riga in più di descrizione, di grande efficacia. Dapprima la si raffigura per quello che è e sempre sarà, cioè una prostituta di basso conio che il matrimonio non può aver mutato; poi si aggiunge la nota essenziale di un fisico appariscente, con in più, con molto realismo, un viso particolarmente sorridente, tipico appunto delle «meretrici» che lanciano sguardi allusivi e invitanti.

La donna non resiste alla tentazione di sedurre gli uomini: comincia con un servitore e prosegue con il suo padrone. Del servitore non si racconta nulla perché evidentemente risulta un personaggio di livello troppo basso, ma pure si mostra tipo abbastanza sveglio da capire subito: «conobbe la volontà sua e [...] cominciò a scoterle stranamente il pelliccione». Superfluo rilevare come l'espressione metaforica che rimanda al rapporto sessuale sia di chiara derivazione boccacciana. E si deve anche constatare che, ritornando molte analoghe occasioni, l'autore si sforza di variare le sue scelte, pescando dal ricco patrimonio del lessico metaforico riguardante il mondo erotico. Alla fine della novella si potrà verificare, come in altre novelle di questo tipo, una non trascurabile somma di soluzioni molto espressive che arricchisce considerevolmente la qualità linguistica della narrazione. Invece la scena col padrone di questo servo viene succintamente narrata: «Il giovine non diede indugio al fatto, ma trovatala tutta sola dentro a l'orto che raccoglieva erbe per cena, se l'accostò e dopo averla salutata e dettòle dieci parole amoroze, la richiese apertamente d'amore. La donna anzi cattiva femina che a tutti che la ricercavano diceva di sì, non volse al padrone dire di no, ma tutta ridente se gli si offerse sempre pronta a fargli piacere ogni volta che la comodità ci fosse [...] e più e più volte a quello si sottomise, e si riputava un gran favore che uno dei padroni seco si giacesse». Si noti come l'autore si limiti a poche essenziali notizie, come tutto si riduca a un esiguo rituale di seduzione (bastano infatti soltanto «dieci parole»). La donna si concede subito, anzi si sente onorata di avere destato l'attenzione di un personaggio di rango sociale superiore. E qui scatta la presa di distanza dell'autore che si sente obbligato a esprimere una valutazione morale negativa, anche senza spendere molte parole («la donna anzi cattiva femina»).

Bandello sta portando avanti la prima operazione del racconto che consiste nell'amplificazione del desiderio sessuale della donna, dipinta come un'incarnazione del coito facile. Si precisa, come spesso accade nella novellistica, che anche il marito ha le sue colpe, essendo un «dormiglione» che non corrisponde alle esigenze fisiche della moglie. Si può quindi concordare con i critici che hanno visto un legame tra questa novella e una del *Decameron*, la sesta della settima giornata, ma il fine maggiore dello scrittore appare una raffigurazione iperbolica di questo singolare

soggetto, segnato da una libidine infinita. Tant'è che durante un'assenza del suo amante signore, riprende a «trescar» di nuovo con i servi. Di questi vari personaggi, che sono come automi sessuali, nulla ci viene detto, neppure il nome, bensì soltanto l'origine (bresciano, lodigiano, milanese). Conta di più la loro caratteristica sostanziale, cioè essere giovani e spesso anche «gagliardi», requisito molto apprezzato per il piacere della donna. Il fatto di avere definito la protagonista «cattiva femina» lascia libero il narratore di eccedere nel descrivere la fame di questa «lupa insaziabile», un po' come quella dantesca che «e dopo 'l pasto ha più fame che pria» (anche se nel poema l'oggetto della fame era diverso) e un po' anticipatrice della *Lupa* verghiana (e per questa invece la fame è la stessa).

A suggellare ed esaltare la serie degli amanti il narratore include anche un prete: «di pel rosso, giovine e nei servigi de le femine gagliardo». È probabile che il tratto fisico dei capelli rossi rimandi alla fama che uomini e donne di tal genere fossero particolarmente portati per il sesso (e infatti è anch'egli «gagliardo»). Inoltre l'anonimo prete appartiene come il precedente padrone a un rango superiore e quindi anche per questo viene preferito dalla protagonista. Infatti, secondo una classica situazione drammatica, quando il marito si allontana di sera per andare per affari a Milano, la donna fa avvertire proprio il prete. E anche qui seguendo una trama canonica, la donna offre i resti abbondanti di un banchetto che il marito aveva organizzato in precedenza (a conferma del forte legame che si riscontra in questa novellistica tra cibo e sesso) e ci fa aggiungere di nuovo anche una «buona torta». Ma quando il prete, ancor prima di mangiare, vuole soddisfare le sue pulsioni, ecco che, non avendo ancora terminato il rapporto, arriva l'amante milanese. E allora secondo una soluzione prevedibile, la donna nasconde il prete in cantina dietro una botte e comincia disinvoltamente a divertirsi col nuovo arrivato. La tecnica narrativa della novella prevede appunto la dilatazione del racconto grazie al ripetersi di queste situazioni. Quindi arriva il lodigiano e si rinnova la scena precedente: il milanese viene nascosto nel gabinetto (è meno importante del prete, portato nella cantina) e la donna si dà a godere con l'ultimo arrivato.

Quando ormai nella casa sono presenti ben tre amanti e la «femina» ha potuto provarli tutti, ecco arrivare il marito, altro colpo di scena ampiamente prevedibile in queste narrazioni. La differenza dalle altre novelle è dunque l'amplificazione della situazione drammatica. In genere tutto si svolge all'interno di un terzetto: il marito, la moglie e l'amante nascosto, mentre qui gli amanti sono tre (l'ultimo, il lodigiano, nascosto addirittura soltanto sotto il tavolo, coperto da un largo tappeto). Se gli attori da tre diventano cinque, si possono moltiplicare le scene in un crescendo di comicità, dove la donna è sempre protagonista con la sua scaltrezza nel gestire la situazione e nel soddisfare la sua irrefrenabile pulsione sessuale. Interrogata dal marito, prima ammette di aver sentito arrivare qualcuno, poi riduce la luce per poter

spostare come pedine i diversi amanti e infine chiude a chiave lo stesso marito nella camera soprastante, scatenando le sue proteste. Gli amanti devono comunque anch'essi subire qualcosa, pagare un pedaggio: il marito prima va nel gabinetto e al buio orina in volto al milanese, poi volendo dare un calcio alla moglie in realtà colpisce il lodigiano sotto il tavolo. Siamo ormai a un livello di comicità sempre più facile e bassa, dove il marito fa la parte del peggior stupido cornuto (definito «bestione», «castronaccio»...) e la moglie appare sempre più perversamente attiva e sordidamente lussuriosa, visto che non perde tempo per accoppiarsi anche con il milanese pur puzzolente perché inaffiato malamente dal marito. Ci si dovrebbe domandare se sia presente una componente teatrale in questa narrazione, tanto più che il lodigiano, fingendo di essere appena giunto casualmente e stupito per l'alterco tra moglie e marito, arriva a dire: «E che vuol dire questa commedia [...] E' mi par proprio veder un atto di commedia». Si potrebbe anche interpretare la doppia presenza di questo termine come un'inserzione metaletteraria: è possibile evidenziare in effetti una costruzione teatrale per la sequenza degli inganni, il gioco dei nascondimenti, l'assommarsi delle menzogne, con in più una successione di battute talora molto vivaci. Ma in realtà bisogna riconoscere che si tratta di una commedia parecchio squilibrata, tutta incentrata com'è nell'esposizione dello straordinario comportamento della donna, perché la narrazione ormai si dipana sulla sua parossistica coazione a ripetere l'atto sessuale.

Se ne ha un'ultima conferma quando il marito, placatosi, le ordina di andare a prendere in cantina una bottiglia di vino. Qui è ancora nascosto il prete, che prima deve esercitare il suo lavoro di maschio e poi viene istruito sulla scena da recitare. I due si inventano una ben debole scusa per giustificare questa presenza in cantina, ma tanto il marito non può che credere ormai a tutto. Certo colpisce che il narratore ponga in bocca alla donna il nome di Morgante come ipotetico assalitore prima del prete e poi di lei stessa, mentre il prete allude a un'altra non identificata figura. Tuttavia conta qui la citazione di un personaggio celebre della tradizione letteraria comica e realistica, cui la narrazione potrebbe richiamarsi. Giustamente il personaggio di Morgante non può essere presente perché appartiene a un poema di ben altro livello e non a questa comicità volutamente triviale. La novella si conclude con un banchetto, dove spadroneggia ancora la figura della donna: «ella mangiò molto bene e bevette secondo l'usanza sua meglio». Insomma si ubriaca perché poco prima l'autore aveva precisato che: «Aveva una virtù la donna oltre l'essere puttanissima, che assai spesso s'inebriava». Bandello raggiunge così lo scopo di aggiungere da un lato un altro tassello peggiorativo al ritratto iperbolico della donna, cioè la sua propensione al bere, e dall'altro di ribadire il giudizio morale con tanto di superlativo (appunto «puttanissima»). Ma le due definizioni di «cattiva

femina» e «puttanissima» sono ben poca cosa di fronte al succedersi ininterrotto di impudicizia e lascivia così conclamate e ripetutamente riportate.

Nelle ultime righe si riassume l'eccezionale risultato ottenuto dalla protagonista in grado di potersi godere tranquillamente i tre amanti, che accettano la situazione e si alternano in accordo «amorevolmente». Che il marito sappia o non sappia passa in secondo piano. Ma non si è giunti a una vera conclusione perché anche i tre amanti devono subire che altri uomini possano godere del corpo della donna, che vive in un perenne stato di desiderio di conquiste sempre varie e maggiori. La novella non può neppure pervenire a uno stato permanente, in cui la donna si accontenti di rimanere soddisfatta dell'alternarsi dei molteplici amanti. Infatti si riferisce che ormai vive a Verona, comportandosi sempre alla stessa maniera. Non c'è alcuna possibilità di cambiamento: «Ma non è meraviglia, perché allevata e nodrita in chiazzo, credo io che dentro vi voglia viver e morire». La novella si chiude ripetendo quanto si era detto all'inizio, cioè che il suo essere «donna allevata tra meretrici», condiziona pesantemente il personaggio visto come una specie di essere abnorme che nella propria esistenza ha l'unica soddisfazione di concedersi a tutti.

Questa è la novità fondamentale introdotta da Bandello. L'antenata di questa ninfomane potrebbe essere Peronella, protagonista della seconda novella della settima giornata del *Decameron*, che approfitta anche all'ultimo di godere sessualmente col suo amante che la cavalca, mentre lo stupido marito pulisce il grande «doglio», ma la donna di Boccaccio, pure lei di cetto umile, dimostra una furbizia concreta che certo la protagonista bandelliana non possiede. Peronella ricava anche qualche soldo che il suo amante è costretto a tirar fuori per comperare il doglio e sviare gli eventuali dubbi del marito, mentre la «puttanissima» di Bandello in realtà paradossalmente non parla mai di soldi. È soltanto un caso di vita vissuta all'insegna del sesso istintivo, senza secondo fini, per mero piacere e quindi non costruttivo né distruttivo, ma inesorabile nella sua spinta concreta a realizzarsi. E in questo sta la novità dell'operazione, al di là delle poche valutazioni moralistiche, pedaggio necessario per potersi inventare una figura del tutto priva di psicologia, ma brutalmente carnale, esempio di una pulsione inestirpabile, che, in quanto portata all'eccesso nella narrazione, si mostra un fenomeno stupefacente della multiforme tipologia umana.

Il novelliere di Bandello, come è noto, mira proprio a rappresentare questa inesauribile molteplicità dei comportamenti umani, spesso imprevedibili ed eccessivi. Certo, alcuni casi sono spinti fino a destare «meraviglia», come si dice nella novella appena analizzata, altri sono invece riconducibili a esiti meno esasperati. Nella novella ventiseiesima della quarta parte si inizia proprio alludendo «alla varietà de la natura», quindi al principio dominante delle vicende umane

secondo lo scrittore. Bisogna tuttavia aggiungere che l'ambiente della novella non è più così basso come nella precedente, ma siamo addirittura nella corte di Ferrara, quindi con una distanza sociale molto marcata. Il che ovviamente incide parecchio nello svolgimento della narrazione. Nella dedicatoria a Paolo Silvio si rievoca un incontro tra personaggi illustri coinvolti in un'impresa militare e decisi a trascorrere una pausa piacevole con un racconto che renda allegri e «faccia ridere». L'argomento scelto è una beffa che vede protagonista un buffone: ci troviamo nel solco della più usuale tradizione comica del Cinquecento (narrativa e teatrale) e in genere della tradizione novellistica della nostra storia letteraria.

L'autore prima ricorda i meccanismi fondamentali della beffa, sottolineando come si debba offendere qualcuno (il beffato) con un gioco ben organizzato: questo ottiene di suscitare diletto a chi assiste alla beffa o la sente raccontare. Più importante però appare la riflessione successiva, sul fatto che spesso i buffoni, registi delle beffe, talora fanno «brutti scherzi», tanto che definire il loro comportamento non è facile: «Ma io non so se li chiami urbani, faceti, lepidi, festivi, salsi, mordaci, sussurratori, simulatori e dissimulanti, perché tutti tengono uno poco degli atti loro di questa e quella parte». Ben nove aggettivi per cercare di classificare un tipo umano molto ambiguo, che pure spesso dimostra un'intelligenza e una scaltrezza così elevate da diventare celebre. È il caso del Gonnella, appunto il più celebre buffone della nostra letteratura, protagonista di questa novella (ma anche di altre del novelliere di Bandello e anche di altri autori).² Rimane nella memoria questa presentazione così amplificata, tanto da risultare quasi emblematica di uno stile di vita adatto a un'età tanto difficile e tormentata, quasi che l'autore voglia indicare nel buffone un tipico personaggio del suo tempo, vicino e sottomesso al vertice del potere ma pure in grado di difendersi e ricavare un proprio tornaconto.

L'antefatto della narrazione ci viene concisamente riferito subito: il Gonnella è appena tornato presso il marchese Nicolò Este essendo andato a Firenze per sposarsi. Ma la giovane «assai bella e costumata» era rimasta quasi segregata nella sua casa, senza essere condotta a corte (questo dimostra la lunga e premeditata preparazione della beffa). La marchesa si incuriosisce e chiede a Gonnella di fargliela conoscere. La beffa comincia il suo corso pubblico perché il Gonnella «che altro non aspettava che di essere richiesto di questa cosa, volendo rispondere alla marchesa, si lasciò pietosamente uscire uno gran sospiro e disse, facendo quasi vista di lagrimare...». Il buffone sta qui recitando, incarnando il ruolo del simulatore, in quanto finge di essere addolorato: narra infatti che la moglie è molto sorda e bisogna urlare per farsi sentire da lei; e a sua volta in risposta «grida che pare

2. Si ricordi almeno la singolare novella della quarta parte (la diciassettesima), in cui il marchese personaggio anche di questa novella, volendo fare a sua volta una beffa al Gonnella, ne provoca involontariamente la morte.

forsennata». Insomma la regia è stata accuratamente preparata: prima l'assenza per suscitare curiosità e poi l'invenzione di una bugia che fa immaginare questa bella giovane non solo menomata da un grave difetto fisico ma anche quasi pazza. Ovviamente la marchesa cade nella trappola e insiste per conoscere lo stesso la nuova arrivata.

Così il Gonnella può raccontare alla moglie dell'invito ma con una reticenza e un'altra menzogna: non riporta naturalmente quanto ha detto alla marchesa, ma ribalta su questa lo stesso difetto fisico della sordità. Quindi istruisce a dovere l'ignara moglie, che si riduce a strumento della sua arte, precisando i gesti e le parole che dovrà pronunciare ad altissima voce. Insomma la commedia deve ancora cominciare, ma il lettore della novella già pregusta in questi non brevi passaggi quanto di comico si sta allestendo, vista l'abilità oratoria del buffone nel simulare e dissimulare. Inoltre il Gonnella, sempre nell'ottica della beffa, che deve avere degli spettatori come controfigure del lettore, avverte il marchese e il suo seguito «e tutti gli invitò a vedere la comedia». Volendo coinvolgere la Marchesa, diventava d'obbligo in effetti preavvertire il Marchese e farne non solo uno spettatore ma anche il testimone principale, con una prudente mossa tattica difensiva, per evitare il rischio di proteste e punizioni se la beffa non veniva accettata. Così accade che Marchese e cortigiani si affaccino da un finestrone (quasi un palco teatrale) e possano godersi la scena che avviene puntualmente come orchestrata dal Gonnella. La riuscita della beffa è dimostrata dalle risa di tutti, dal marchese ai cortigiani, che sentono le due donne gridare ad altissima voce.

Non bisogna però superare certi limiti e quindi è lo stesso buffone a dare il via alla progressiva interruzione del ridicolo dialogo, umiliante per entrambe le donne, irrompendo sulla scena, seguito dal marchese che spiega come il Gonnella avesse ordito lo scherzo. In realtà si tratta di una beffa abbastanza innocente, pur toccando un personaggio così alto come la moglie del principe. Così la marchesa finge di subire il gioco avvenuto alle sue spalle, ma nasconde la propria vera reazione perché «a dentro era tutta piena di veleno», ben decisa a vendicarsi. E poiché il marchese era stato preavvertito della precedente beffa, anche la moglie lo coinvolge nella sua. Il marchese non può tirarsi indietro, ma nello stesso tempo l'ammonisce invano sulle capacità di pronta reazione del buffone. Alla fine accetta l'incarico: dovrà chiamare il Gonnella e farlo segreto ambasciatore di un messaggio da recare alla moglie. Quando, obbedendo, il Gonnella si trova davanti alla marchesa e comincia a riferire questo falso messaggio, vede chiudere la stanza dietro di sé e sbucare un nugolo di damigelle munite di una bacchetta di duro legno. Damigelle e marchesa cominciano a minacciare la punizione che hanno intenzione di infliggergli, ma la sorpresa del Gonnella dura poco perché chiede che a cominciare a dargli i colpi siano le donne che hanno tradito il marito oppure, se non maritate, che si siano già

concesse ad amanti. La reazione stupita e incerta delle donne, poiché nessuna vuole iniziare a colpire e così «parere femina disonesta», consente al Gonnella di approfittare del momento di incertezza e di fuggire ponendosi in salvo. La beffa che poteva subire con tanto di severa punizione fisica si trasforma così in un trionfo per il buffone, che va subito a rivelare al marchese e a tutti come sia riuscito a sventare l'aggressione. Allora tutti lodano le sue riconfermate doti e persino la marchesa deve rassegnarsi visto che il buffone «tanto era scaltrito» e quindi inattaccabile. Il finale ricorda la novella precedente, dal momento che i personaggi rappresentati, lì la femmina cattiva, qui il buffone, non possono cambiare, ma sono per così dire tipi fissi destinati a confermare il loro essere al di là del bene e del male.

Nella parte finale della narrazione della seconda novella appaiono due riferimenti evangelici, uno espresso e uno occulto. Quando entrano di sorpresa le damigelle con le bacchette, il narratore fa un riferimento persino troppo alto rispetto alla situazione: «pareano proprio li farisei con la squadra de li soldati che volessero pigliare Cristo». Si tratta un riferimento puramente iconografico dal momento che i parallelismi, farisei-damigelle e Cristo-Gonnella, sono davvero improponibili e anzi dimostrano come certe situazioni analoghe possano e debbano avere valutazioni assolutamente diversificate, a conferma dell'ambiguità del multiforme agire umano. Poi nell'invenzione verbale di Gonnella che gli evita le dolorose battiture non si può non ricordare la famosa frase di Cristo nel vangelo di Giovanni che di fronte all'adultera esorta chi è senza peccato a scagliare la prima pietra, ottenendo così la salvezza della donna per l'imbarazzante esitazione proprio di coloro che avevano posto il drammatico problema. Ma anche nella battuta rivolta al marchese, dopo aver scampato il pericolo, il narratore mette in bocca al Gonnella un riferimento dotto, questa volta classico, quando si lamenta di essere stato «mandato al macello in mano di quelle arpie». Non c'è più quella abbondante successione di metafore basse riferite al rapporto sessuale della novella precedente, ma visto il contesto più raffinato e la mancanza di una trasgressione di azione e di linguaggio, si possono allora inserire anche riferimenti più culturali. Certo rimane l'audacia di colpire addirittura la moglie del principe e di sapersi difendere dal suo tentativo di rivalsa, ma il buffone è un personaggio unico e singolare, tanto che gli è permesso quanto ad altri sicuramente sarebbe vietato. Si assiste insomma a una specie di progressiva esibizione di intelligenza in un personaggio particolare, che però per statuto sociale costituisce un'eccezione in quanto buffone (e quindi di fatto non pericoloso). Le due novelle quindi presentano protagonisti molto diversi, ma entrambi caricati dall'autore come esempi sorprendenti e anomali nel vasto panorama del genere umano e tali da suscitare la reazione interessata del lettore, che

potrà ridere e insieme valutare i riflessi morali di tali vicende, in grado anche di rivelare aspetti nascosti e inattesi dell'esistenza.³

3. Bandello è stato un autore a lungo trascurato, ma negli ultimi decenni si è assistito a un progressivo risveglio d'interesse della critica nei confronti soprattutto della raccolta di novelle. In primo luogo si devono menzionare le pubblicazioni del "Centro studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale": Rozzo 1982; Maestri-Vecchi 2005; Maestri-Pradi 2007; Maestri-Pradi 2010; Anselmi-Menetti 2013. In questi volumi si segnalano in particolare gli interventi di G.M. Anselmi, G. Barberi Squarotti, N. Borsellino, A.M. Cabrini, S. Carapezza, A.Ch. Fiorato, M. Guglielminetti, F. Marengo, E. Mattioda, E. Menetti, M.P. Mussini Sacchi, P. Pellizzari, G. Polimeni, M. Pozzi, R. Scrivano, F. Spera, C. Varotti. Tra gli studi principali, oltre alla già citata monografia di E. Menetti, si ricordano: Fiorato 1979; Bragantini 1987; Rinaldi 2010; Menetti 2015.

Riferimenti bibliografici

Anselmi-Menetti 2013 = G. M. Anselmi-E. Menetti (a c. di), *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, Bologna, il Mulino, 2013.

Bandello, *Novelle 2011* = M. Bandello, *Novelle*, a c. di E. Menetti, Milano, Rizzoli, 2011.

Bragantini 1987 = R. Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.

Fiorato 1979 = A.Ch. Fiorato, *Bandello entre l'Histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979.

Maestri-Pradi 2007 = D. Maestri-L. Pradi (a c. di), *La novella come tragedia storica: Bandello – Margherita di Navarra – Shakespeare*. Atti del IV Convegno internazionale di studi, Castelnuovo Scivria e Tortona, 8-9 giugno 2006, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

Maestri-Pradi 2010 = D. Maestri-L. Pradi (a c. di), *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

Maestri-Vecchi 2005 = D. Maestri-A. Vecchi (a c. di), *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, Novi Ligure, Joker, 2005.

Menetti 2005 = E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.

Menetti 2015 = E. Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storie della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

Rinaldi 2010 = R. Rinaldi, *Controcanto. Per alcune citazioni esplicite nelle novelle di Matteo Bandello*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione» 2 (2010), 2, 3-25.

Rozzo 1982 = U. Rozzo (a c. di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982.

«Qui in Milano». Aspetti e strategie del narrare bandelliano

Anna Maria Cabrini

Nella programmatica «mistura di accidenti» della raccolta di novelle di Bandello,¹ le lettere dedicatorie pur nella molteplicità delle occasioni, dei personaggi e dei tempi hanno un'indubbia funzione strutturale che regola le diverse parti della raccolta, in modi liberamente variati ma nell'ambito di un codice espressivo e rappresentativo che per più versi le accomuna. In tale contesto il ruolo inaugurale che spetta alla prima lettera della *Prima parte*, all'insegna dell'illustre patrona Ippolita Bentivoglio – la «sempre acerba e onorata memoria» della dedica «ai candidi e umani lettori»² –, rende la collocazione milanese («in casa vostra in Milano») quasi una simbolica sintesi della cornice cortigiana di cui si alimenta l'intero novelliere:³

Si ritrovarono ai giorni passati in casa vostra in Milano molti gentiluomini, i quali, secondo la lodevol consuetudine loro, tutto il giorno vi vengono a diporto, perciò che sempre ne la brigata che vi concorre v'è alcun bello e dilettevole ragionamento degli accidenti che a la giornata accadeno, così de le cose d'amore come d'altri avvenimenti. Quivi sovraggiungendo io [...].

La notazione autobiografica pone il narratore – reduce da un delicato incarico per un matrimonio di cui proprio in quel momento era stato giocoforza deliberare la rinuncia – al centro del circuito discorsivo, che dà spunto al racconto di «un fierissimo accidente, altre volte a Firenze avvenuto»,⁴ a specchio e dimostrazione dei rischi insiti nell'avventatezza di un precipitato matrimonio qualora non si sappia ben discernere e tenere nel debito conto le promesse intercorse. Secondo il modulo finzionale che presiede alla scrittura, il racconto prima svolto oralmente da uno dei gentiluomini presenti, l'ambasciatore fiorentino Lodovico Alamanni, era stato poi debitamente trascritto dall'autore, come «caso de-

1. Bandello, *La Terza parte*, 7. Tutte le citazioni sono tratte da Bandello, *Le Novelle*, edizione a c. di D. Maestri in quattro volumi: *La Prima parte de le Novelle*, 1992; *La Seconda parte de le Novelle*, 1993; *La Terza parte de le Novelle*, 1995; *La Quarta parte de le Novelle*, 1997. Si indicano in numeri romani ciascuna delle parti e il volume ad esse corrispondente, in numeri arabi le novelle e le pagine, nel relativo volume (quando in più citazioni riportate di seguito la pagina è la medesima l'indicazione non viene ripetuta).

2. Bandello, *La Prima parte*, 1.

3. I,1, 2.

4. I,1, 3.

gno di compassione e di memoria» e, nel dono fattone a Ippolita, restituito al contesto da cui aveva tratto origine.

Il fatto che il libro, che il Bandello dichiara composto su esortazione della Bentivoglio con una scelta tra gli «accidenti» che «in diversi luoghi» egli sentiva narrare, avesse preso le mosse proprio dall'occasione sopra ricordata (in cui il resoconto delle vicende in atto è confrontato con la narrazione “veridica” di un fatto di matrice cronachistica),⁵ e non da altre novelle raccontate alla presenza della nobildonna, rappresenta una meditata decisione: «ben fatto giudicai che, questa al nome vostro donando ed ascrivendo, quello a le mie novelle io ponesi per capo e diffensiva insegna».

Nella posizione incipitaria della dedicatoria con la quale è fatto dono ad Ippolita della novella, al di là del consueto *topos modestiae* e del canonico richiamo al pagamento del «debito» della «servitù» e dei tanti benefici ricevuti, quello che più conta è la valenza proemiale: «e che innanzi al libro siate quella che mostri la strada a le altre». Questa strada, in cui il narrare procede dai piacevoli ragionamenti di una eletta “corte” di gentiluomini e nobildonne – come già enunciato fin dall'apertura – e media nel filtro della presunta oralità tutta la varietà degli «accidenti» che accadono, trae origine, e non solo metaforicamente, dalla «casa in Milano» della Bentivoglio, per espandersi in un fitto reticolo di intrecci e contatti di cui Milano (nei diversi ambienti, figure e luoghi evocati, in città e nello stato) rappresenta uno dei privilegiati poli di irradiazione nel Novelliere.⁶

Se sul piano biografico, storico e culturale bene sono stati messi in evidenza, in più studi,⁷ il peso e la consistenza che spetta nell'opera al *tableau* di nobili, letterati ed ecclesiastici della società milanese o ad essa legati delineato da Bandello – entro il peculiare taglio delle scelte da lui operate e nell'ottica tematica e rappresentativa dell'intrattenimento cortigiano –, non altrettanto mi sembra sia stata notata la funzione che il riferimento a Milano, in senso proprio e in senso lato, assume nel Novelliere: entro una misura che varia nelle diverse parti, non credo sia improprio affermare che questo costituisca una sorta di richiamo – talora anche solo per una fuggevole citazione – che funge da legame ricorrente

5. Si tratta della famosa “istoria” di Buondelmonte, che ebbe un'ampia tradizione, da Dante a Machiavelli, nella storiografia e novellistica fiorentine. Sull'Alamanni narratore bandelliano cf. Barberi Squarotti 1982, 159-161.

6. Sulla biografia del Bandello, i luoghi, i personaggi e la vita culturale del suo tempo vd. Fiorato 1979 (in relazione alla Bentivoglio, alla scelta schiera dei frequentatori delle sue dimore citati da Bandello e all'ambiente milanese, in particolare ai tempi di Massimiliano Sforza, *ibid.*, 197-240). Focalizza ulteriormente la ricerca sui rapporti di Bandello con la tradizione letteraria milanese, le sue frequentazioni e la connotazione dell'autore come «unico scrittore cortigiano milanese» («proprio quando – e appunto perché – la corte non esiste più»), Tissoni Benvenuti 1985, 123-137, a cui si rimanda. Cf. *ibid.*, 132, sulla casa milanese di Ippolita come «culla del progetto novellistico».

7. Per un quadro complessivo oltre ai già citati studi di Fiorato e di Tissoni Benvenuti, cf. anche Dornetti 2000. Sempre prezioso inoltre, anche su questo fronte, l'apporto storico-documentario di Godi 1996 e 2001.

e che contribuisce a dare una significativa continuità nella dichiarata «mistura» dell'opera e nei suoi mobili piani temporali.

Che tale funzione sia frutto di una calcolata strategia – nella quale la varietà dei riferimenti a Milano (rilevante per le possibilità offerte da un incessante gioco combinatorio tra dedicatari, narratori, anfitrioni e ospiti) si coniuga con la ripetuta presenza degli stessi ambienti e figure – appare quasi esibito all'inizio della *Prima parte*, nel nucleo quasi tutto “milanese” delle prime sei dedicatorie: in cui Milano è collocazione per eccellenza del narrare, ma anche oggetto di discorso e racconto.⁸

Se una tale concentrazione non persiste anche nel seguito, pure l'orizzonte d'attesa così suscitato nel lettore viene mantenuto vivo da una strategia di riprese, richiami e ritorni a breve o più lunga distanza, tanto che un'analisi condotta da questo specifico punto di vista “milanese” ne mostra una presenza in larga misura pervasiva: molti sono i riferimenti plurimi, mentre solo diciassette sul totale delle 59 coppie di dedicatoria e novella ne sono prive.⁹

È un segno che viene confermato, in modo evidente, in apertura, dalle due successive parti delle novelle, pubblicate nel medesimo anno 1554 dall'autore.¹⁰ Infatti la dedicatoria della prima novella della *Seconda parte* ci riporta nella casa di Lucio Scipione Attellano,¹¹ nel cui giardino era stata narrata la seconda novella

8. Muovendo da casa Bentivoglio (I, 1), si passa al giardino di Lucio Scipione Attellano (I, 2); il dedicatario è Prospero Colonna, di cui si ricorda quando era a diporto in tale giardino ed è di nuovo citata la Bentivogli. All'Attellano è a sua volta dedicata la novella successiva (I, 3) narrata in casa Crivelli: non è esplicitamente una novella milanese, ma più indizi inducono a pensarlo; mentre tale è la tragica storia della contessa di Challant (I, 4). Dedicata ad Isabella d'Este, questa famosa novella è narrata a Diporto, nel mantovano; ma è posto un legame stringente di nuovo con casa Bentivoglio, ricordata come il luogo in cui la marchesa d'Este aveva sentito il primo marito Ermete Visconti parlare della bellissima e sciagurata donna. In casa Scarampi (I, 5) è collocata la novella dedicata a Francesco Acquaviva, marchese di Bitonto, di cui si ricorda quando era a Milano, onorato e riverito da Bandello. Si giunge poi alla dimora milanese di Galeazzo Sforza, signore di Pesaro (dedicatario Cesare Fieramosca, luogotenente di Prospero), dove è narrato dal «dottor di leggi» Paolo Taeggio «un mirabil accidente in Milano avvenuto» (I, 6, 66).

9. I riscontri più significativi riguardano soprattutto le dedicatorie; le novelle ambientate esplicitamente a Milano, in tutto o in parte, o in cui sia protagonista un “milanese” sono sei.

10. La *Seconda parte* a breve distanza dalla *Prima*, la *Terza* poco più di due mesi dopo. Da considerare invece per più versi a sé stante la *Quarta parte*, pubblicata dopo la morte dell'autore, nel 1573, e con un numero molto inferiore di novelle. Non la prenderò dunque qui specificamente in considerazione. Per riferimenti bibliografici e una breve sintesi relativa alla dibattuta questione della genesi e dei tempi di scrittura dell'opera cf. Cabrini 2012, 45-73, n. 6, 47-48. Allo stesso saggio e alla bibliografia ivi indicata rimando anche per una più ampia visione d'insieme relativa a tematiche e ambito “cortigiano” nel Novelliere di Bandello. Sulle novelle nel loro complesso e sulle modalità del narrare bandelliano si veda in particolare Menetti 2005.

11. Nell'occasione di un banchetto offerto a Bianca d'Este e Sanseverino quando nell'ambito dei ragionamenti dopo il desinare di un'eletta accolta di gentiluomini e gentildonne il nobile e «piacevole» giureconsulto Girolamo Archinto (il padrone di casa di I, 55) narra «una bella beffa fatta a un avarissimo parrochiano» del paese di Magenta. Il racconto sperimenta una sorta di riscrittura della novella boccacciana del porco imbolato ambientata nella campagna milanese: sulla «ricreazione dell'ambiente linguistico della “villa”» in questa e in altre novelle di Bandello vd. Testa 1991, 91-96.

della *Prima parte*; mentre la dedicatoria della prima novella della *Terza* è rivolta, quasi a rinnovare l'auspicio inaugurale del narrare, a Ginevra Bentivoglio, figlia di Ippolita, a cui è "donato" un racconto narrato dal cugino di Bandello, a seguito dei ragionamenti riguardanti un fatto di cronaca nera svoltosi a Milano «nel borgo di porta Lodovica».¹²

La *Terza parte*, d'altronde, infittisce nuovamente la presenza "milanese", che nell'insieme della *Seconda parte*, pur rimanendo cospicua anche sul piano qualitativo, appare meno pervasiva rispetto alla *Prima*, anche per la maggiore dislocazione dei richiami.¹³ A fronte di questo assume particolare rilievo la sequenza di II, 44-50, in cui il narratore è il gentiluomo milanese Filippo Baldo, che al contrario di Bandello dopo le molte traversie non aveva ancora trovato un solido approdo. Egli, giunto di passaggio dalle Fiandre nel dicembre del 1550, si era fermato fino al carnevale a Bassens, nel contado di Agen, divenuto nuova patria dell'autore dal 1542: uno dei luoghi ameni della signora e patrona Costanza Rangoni (la vedova del sempre rimpianto Cesare Fregoso) che ha proprio in questa *Seconda parte* significativo risalto. Presentato come un inatteso *rendez-vous* dopo ventidue anni,¹⁴ assume una valenza anche simbolica, stabilendo un ideale *trait-d'union* tra quel mondo ormai lontano di incontri della nobiltà milanese e quello, presente e attuale, riunito a Bassens, con la sua variegata accoglienza di gentiluomini e gentildonne.

Non a caso la figura del Baldo è definita con tratti che la manifestano come una sorta di alter ego dell'autore-narratore: e.g. «Egli è il padre vero de le novelle e sempre n'ha pieno un carnero»;¹⁵ «ricco e abbondante di motti, d'arguti detti e d'istorie così moderne come antiche [...]».¹⁶ Inoltre, a stringere ulteriormente legami e ricordi, nell'ambito delle sette novelle narrate dal Baldo due (47 e 48, quest'ultima dedicata al narratore di II, 32, Girolamo Aieroldo gentiluomo milanese, maestro di stalla del re di Navarra)¹⁷ sono le novelle, entrambe di beffa, ambientate a Milano. Chiusa la sequenza citata, eccezionale nell'opera per la peculiare unità di tempo, luogo e narratore, si riprende poi con la consueta mobilità ed escursione temporale, che riconduce poco oltre, con qualche vertigine per il lettore,¹⁸ ai tempi e ai luoghi ameni della Milano e dintorni dei Bentivoglio, di loro amici e di altri milanesi, con i quali ci si avvia nuovamente verso la conclusione, e nelle cui case e giardini ci si inoltrerà poi molte volte ancora, ripetuta-

12. III, 1, 8.

13. Nella *Seconda parte* salgono a ventinove le coppie in cui non sia neppure citata Milano, sempre su di un totale di 59; mentre nella *Terza parte* si riducono a quindici su 68; il numero delle novelle "milanesi" sono, rispettivamente, sette e dodici. Aggiungo che nella *Quarta parte*, composta da sole 28 coppie, dieci sono prive di riscontri e due sono le novelle "milanesi".

14. Cf. I, 45.

15. Dedicatoria a II, 50, 473.

16. Dedicatoria a II, 45, 446.

17. Sono qui (465-466) evocati i «ragionamenti che si fecero a Milano in nove giornate», alla presenza di Ippolita; ma di questi non ci è pervenuta traccia.

18. Di «effetto assai calcolato di sorpresa» parla Maestri 1982, 99.

mente, nella successiva *Terza parte*, dove la presenza “milanese” torna a farsi ulteriormente sensibile.

Un complessivo bilancio dell’analisi di cui si sono qui indicati in breve e parziale sintesi i risultati mostra indubbiamente che sono soprattutto le dedicatorie (nella varietà di combinazioni, nelle quali anche l’iterazione è un elemento non secondario) ad assolvere la funzione di richiamo e legame ricorrente. Ne è naturalmente tramite essenziale l’autore-narratore, da un grado massimo di riferimento come nella già citata I, 1 a quello minimo, di una fuggevole citazione, come in II, 36, in cui Bandello torna nuovamente a deprecare quanto accaduto ai suoi libri e carte a Milano “svaligiati” dagli spagnuoli (“disgrazia” già evocata in I, 23 e ampiamente commentata in apertura di II, 11) o richiama i suoi movimenti, che danno notizia dei servigi svolti per illustri personaggi, come in I, 48 («Ritrovandomi non è molto in Mantova con madama Isabella da Este marchesana d’essa città, dopo che d’alcuni affari avemmo ragionato per i quali ella m’aveva mandato a Milano [...]»¹⁹).

Quest’ultima dedicatoria è per più versi esemplare, *in primis* per quanto riguarda la strategia, più volte messa in atto dall’autore, di coniugare tra loro, con l’apparente resoconto delle libere movenze di una conversazione, ambienti e figure della sua frequentazione “cortigiana”: qui evocando il racconto da lui fatto alla corte di Isabella di un motto faceto dettogi a Milano «essendogli io seco e ragionando ne la chiesa de le Grazie» dal dedicatario, Marco Antonio Colonna.²⁰ Seguono le lodi a quest’ultimo tributate dalla duchessa e l’intervento di Gian Stefano Rozzone,²¹ «pratico della corte di Francia», il quale afferma che un «simil motto» era già stato detto a proposito del re Luigi XI: si realizza così un allusivo scambio delle parti, dal momento che è il Bandello – nella veste del Colonna – ad aver attinto alla memoria “storica” delle cose di Francia il motto la cui fonte sono gli *Annales d’Aquitaine* di Jean Bouchet.²²

Il procedimento narrativo adottato in questa dedicatoria promuove l’introduzione di una breve trattazione sui motti mordaci,²³ di cui un esempio in atto è offerto appunto dall’«arguto detto» del Colonna, che Bandello in prima persona dichiara di avere allora narrato alla corte mantovana. Viene dunque in-

19. I, 48, 446.

20. I, 48, 447. Ne sono lodate virtù e prodezza nelle armi nella novella I, 16; mentre ne è evocata la presenza, allora al tempo della giovinezza, come ascoltatore della novella di Gualdrada, nella dedicatoria di I, 18.

21. Già narratore in I, 38 e ivi definito «molto costumato e gentil» (354), subì una morte violenta: precettore di Federico II Gonzaga, fu da lui fatto uccidere. Bandello non poteva certo ignorare tale evento, al quale, come del resto accade anche in altri analoghi e più famosi casi, non fa in alcun luogo cenno.

22. Vd. Di Francia 1921, 297-99. L’allusione da un lato segnala la disponibilità di riuso di un motto in situazioni consimili (ad esempio III, 56) e dall’altro, soprattutto, sollecita il confronto con l’ipotesto nell’ambito di una doppia operazione di riscrittura: la prima è quella che rinnova e riattualizza appunto il motto e la successiva, più ampia, concerne la «novelletta d’esso re Luigi», raccontata dal Tizzone su un altro motto, e tratta da un successivo passo della stessa fonte.

23. Cf. Cortini 2014, 22-24.

serita, nella cornice così offerta, una breve novella che anticipa e per così dire raddoppia il dono di quella che come di consueto è riportata dopo il congedo epistolare. La rielaborazione che Bandello compie del racconto di Bouchet comporta, oltre ad una riattualizzazione entro un diverso inquadramento storico (il tempo della dominazione francese a Milano, quando era viceré il Lautrec) e al modo in cui è data la spiegazione dell'arguzia (successiva anziché anteposta, come nello storiografo francese), un significativo cambiamento sul piano narrativo per ciò che concerne il destinatario del motto: che non è colui che viene "morso", ma l'interlocutore del faceto morditore. L'arguto detto è infatti narrato in lode di coloro che, non volendo opporsi alla «difficil e superba natura di quelli con chi hanno a negoziare, e che, o bene o male che ti facciano, non vogliono esser ripresi [...]», tuttavia «quando veggiono qualche errore d'un signore o di chi si sia, con qualche savio motto in compagnia fida e grata lo mordeno, di modo che il parlar loro dagli sciocchi non è compreso». Oculata cautela cortigiana, certo, ma con l'effetto, per il consapevole ascoltatore, di una più mordace derisione di colui che è oggetto del motto, come risulta anche dall'abbassamento della sua immagine maliziosamente ottenuta mediante il richiamo fonico intonato alla piccolezza e, al contrario, l'enfasi poi conferita nell'antitesi tra la «picciola bestiola» e il dispiegato carico:

E questo, signor mio, se vi ricorda, fu quando *Odetto* di Fois viceré in Milano venne a messa a le Grazie suso una picciola muletta, che voi diceste: – Bandello, ancora che tu veggia quella picciola bestiola, io non conosco perciò in questa armata del nostro re cristianissimo cavallo né mulo così forte e potente com'ella è. E di questo non ti meravigliare, perciò che ella porta monsignor di Lautrecco con tutti i suoi consiglieri.²⁴

Il racconto del motto rinnova il ricordo della conversazione con il dedicatario, ma anche ne manifesta la funzione: non induce al riso, ma all'adesione degli ascoltatori («tutti intesero benissimo») tramite la quale sono espressi sia il significato del motto sia il liquidatorio parere sul Lautrec (che invece di ascoltare gli altri seguiva solo «il suo mal regolato giudizio»).²⁵

Il siparietto qui aperto da Bandello sulla Milano dominata dai francesi ha come scenario la chiesa delle Grazie, luogo in cui convergono il ragionare di Bandello con il Colonna e la venuta del viceré su una «picciola muletta».

Tra i luoghi della Milano bandelliana il convento delle Grazie ha uno statuto particolare, per le evidenti ragioni legate alla condizione e alla biografia

24. I, 48, 447. Corsivo mio.

25. Suo costume infatti era «se ben congregava il consiglio e in una faccenda ricercava il parer degli altri, nondimeno di non far mai quello che dai consiglieri si conchiudeva, ma quello solo che al suo mal regolato giudizio sembrava esser buono». Il personaggio, già di per sé inferiore per grado, esce ulteriormente sminuito rispetto al re di Francia che a detta del Bouchet era stato ironicamente punto in relazione al fatto di consigliarsi con pochi (di basso rango, da lui elevati) e poi non ne seguiva il giudizio «s'il ne venoit à sa fantasie»: e questa è la premessa della storiella ivi raccontata.

dell'autore.²⁶ Non è tra le ricorrenze più frequenti, ma ritengo che valga la pena di metterne ulteriormente a fuoco le connotazioni. Ne viene in primo luogo ricordata l'edificazione al tempo del duca Francesco Sforza,²⁷ nella novella I, 6, incentrata sulla ingannevole e rea confessione resa dal Porcellio a un venerabile frate tra i domenicani ivi residenti, «il padre fra' Giacomo da Sesto, uomo vecchio e di santissima vita».²⁸ L'elogio della figura del duca, su cui si apre la novella, ha una pertinenza non solo circoscritta all'introduzione della temporalità della storia narrata, ma contrassegna anche il legame con i domenicani e il riconoscimento del loro prestigio. Infatti, da buon principe, rispondendo sollecitamente alle richieste della moglie del Porcellio gravemente malato perché mandasse «una persona d'autorità» a far ravvedere il marito, egli subito ne individua i tratti nell'ambito del convento delle Grazie, «che allora di nuovo era edificato», nel venerabile frate sopra citato e lo invia su sua «commessione» a casa del Porcellio. Il frate si fa dunque interprete della volontà dell'«eccellentissimo signor duca», di fronte alla quale il poeta accetta di confessarsi. Se l'esito non corrisponde alle premesse, ciò risulta dovuto alla bestialità impenitente attribuita al Porcellio, che ne isola in negativo la figura in relazione al contesto (dal duca alla sollecita moglie all'inorridito frate).

Liberalità e magnificenza del signore – questa volta Ludovico il Moro – e prestigio del luogo sono elementi che connotano, al più alto grado, la dedicatoria, certo tra le più famose e studiate, che ha come scenario il refettorio del convento delle Grazie.²⁹ Protagonista è un personaggio d'eccezione, Leonardo da Vinci,³⁰ di cui si coglie in atto, nella scansione temporale del lavoro – secondo la presunta testimonianza memoriale dell'autore – la straordinaria pittura del Cenacolo e la profondità dell'ingegno, nella consapevolezza del valore della propria arte, contrapposta alla valutazione meramente estrinseca e materiale del cardinale di Gurk.

Il convento e il giardino delle Grazie ritornano poi alcune altre volte nella *Terza parte*, ancora come cornice di incontri e conversazioni con uomini illustri, gentiluomini e alti prelati. Tra queste particolarmente significativa, in relazione al tema dei «falsi» miracoli e di quanto «l'indiscreta superstizione di molti religiosi», unita ad ingordigia, potesse essere stata responsabile degli «errori che seminava Martino Lutero», è la dedicatoria di III, 14 a fra' Leandro Alberti, in cui si evoca una conversazione tenutasi «ne l'orto delle Grazie», in occasione della venuta a Milano da Roma di «frate Salvestro Prierio, maestro del sacro Pa-

26. Dal «sacro nido» – in cui si compendia la stessa Milano – egli fu costretto a fuggire all'inizio del 1526, a seguito degli eventi e al clima di sospetto collegati alla congiura del Morone: cf. Fiorato, 332-343; *ibid.*, 339 la citazione, dai *Canti XI*, VI, strofa 83.

27. Un capitolo a sé andrebbe dedicato ai diversi modi dell'evocazione dei signori di Milano; per indicazioni vd. Dornetti 2000, 30-35.

28. I, 6, 68. Citato anche in III, 45.

29. I, 58.

30. Cf., tra i contributi più recenti, De Marchi 2007, 177-192.

lazzo».³¹ Si tratta del teologo domenicano Silvestro Mazzolini, di cui si evoca anche altrove il ruolo avuto agli inizi della controversia luterana.³² La novella narrata in tali circostanze dal patrizio milanese Francesco Mantegazza, definito da Bandello «uomo di grandissima gravità», ha la funzione di stigmatizzare, tramite il riso, quell'ignoranza dei predicatori che può indurre alla superstizione e a fenomeni di distorta devozione, con grave pregiudizio per l'ortodossia (se si tralascia la predicazione del Vangelo per le «fole») e la vera pratica della religione. Il racconto, ambientato a Milano, contrappone un frate minore,³³ «marchiano», di cui non è fatto il nome, e il domenicano bolognese Girolamo Albertucci detto «il Borsello», celebre e dotto predicatore del secondo Quattrocento. L'oggetto di cui si tratta è la «folle credenza» nelle virtù salvifiche del cordone francescano, resa efficace tramite la capacità affabulatoria del frate, che fa presa sui fedeli (compreso il narratore Mantegazza, come da lui stesso dichiarato), con grande concorso di folla nel Duomo. L'immagine grottesca di san Francesco che una volta l'anno scendeva in Purgatorio e mandava giù il suo cordone, a cui si attaccavano, salendo in cielo, le anime che in vita l'avevano portato, si ricollega a una radicata tradizione: come attestato ad esempio dalle proposizioni attribuite al minorita Arnaldo Montanerio, già definite eretiche da inquisitori domenicani fin dal Trecento.³⁴ Nel Novelliere, invece, si celebra contro tale superstizione la piena vittoria del Borsello, nella predicazione della successiva quaresima, non casualmente sottolineata dalla presenza del «duca Lodovico Sforza, allora governatore del nipote, con tutta la corte e la nobiltà di Milano».³⁵ Mediante il sarcastico racconto di una visione rivelatrice, l'«ingegnoso ed eloquentissimo Borsello» – che esercitava tra l'altro il ruolo di inquisitore –, ottiene lo scopo voluto: i milanesi si ricredono e ben settemila cordoni, gettati a terra, dimostrano quanto grande fosse stata la presa della superstiziosa predica del francescano.³⁶

Una questione religiosa, certo, ma anche una rappresentazione di costume, come in altre analoghe novelle.³⁷ A quest'ultimo proposito, si potrebbe aggiungere che l'intento o forse meglio la pretesa bandelliana di farsi cronista del pro-

31. III, 14, 70.

32. Cf. dedicatoria della novella III, 10 (relativa ad una beffa a fra' Bernardino da Feltre) e della successiva III, 25. Sulla posizione espressa da Bandello in relazione alla riforma luterana e sui limiti dei suoi interventi nel Novelliere, che ne fanno un «interprete decisamente superficiale, proprio considerando che si tratta di un frate domenicano e di un vescovo», nel contesto degli anni Cinquanta vd. Rozzo 2005, 135-182: 163.

33. Per altri analoghi casi cf. Rozzo 2005, 172-173.

34. Cf. Eymerich 1578, II, 200-201. L'opera del domenicano, originario di Girona, venne terminata intorno al 1376 e fu stampata più volte nel Cinquecento.

35. III, 14, 72-73.

36. Non ho trovato riferimenti in cronache e storie milanesi. Risultano invece documentati sia da Giovanni da Prato sia da Burigozzo gli effetti di fascinazione sulla folla e il seguito ottenuto da altri frati predicatori e «romiti» venuti a Milano.

37. Di particolare interesse, anche sul piano storico-sociale, quella relativa a san Bernardino e all'usuraio Tommasone, su cui vd. Barbieri 1962, 21-88.

prio tempo o, per interposta persona, di quello dei suoi narratori si esplica in modo non secondario nella figurazione di mode, costumi, comportamenti sociali. Anche in questo ambito un'ulteriore attenzione più volte focalizzata sulla società milanese si può cogliere nell'inserzione di vere e proprie digressioni, che hanno anche un'indubbia funzione celebrativa. Esemplare e famosa è quella che viene inserita nella parte iniziale di I, 9, dedicata a Lancino Curzio, a seguito di un «dilettevol contrasto» sulle donne.³⁸ Il narratore, il dotto umanista Stefano Dolcino, apre il racconto con un'esaltazione di Milano, «una di quelle città che in Italia ha pochissime pari in qual si voglia cosa che a rendere nobile, popolosa e grassa una città si ricerchi», in cui domina l'iperbole ammirativa, dall'uso continuo dei superlativi all'enumerazione anaforica, alla *climax* dei paragoni – dalla festa veneziana dell'Ascensione ai trionfi romani – fino a sancire, con l'autorità di Isabella d'Este, la superiorità della pompa e del lusso delle «tante superbe carrette tutte innorate d'oro finissimo, con tanti ricchi intagli, tirate da quattro bravissimi corsieri» su tutto il resto d'Italia.³⁹

Il passo che segue, sulle donne di Milano – che «avvezze» a tali «delicatezze, pompe e in tanti piaceri e domestichezze» sono «ordinariamente domestiche, umane, piacevoli e naturalmente inclinate ad amare e ad essere amate e star di continuo su l'amorosa vita» –, si conclude con una notazione linguistica sul «parlar milanese»:

E a me, per dirne ciò ch'io ne sento, pare che niente manchi loro a farle del tutto compite, se non che la natura le ha negato uno idioma conveniente a la beltà, ai costumi e a le gentilezze loro. Ché in effetto il parlar milanese ha una certa pronunzia che mirabilmente gli orecchi degli stranieri offende. Tuttavia elle non mancano con l'industria al natural difetto supplire, perciò che poche ce ne sono che non si sforzino con la lezione dei buon libri volgari e con il praticare con buoni parlatori farsi dotte, e limando la lingua apparare uno accomodato e piacevole linguaggio, il che molto più amabili le rende a chi pratica con loro.⁴⁰

È significativo che gli strumenti per porre rimedio a tale naturale difetto siano individuati nella correzione mediante l'ausilio tanto della lettura di buoni libri in volgare quanto del colloquiare con «buoni parlatori»: in un'opera in cui la finzione di oralità è costitutiva, non può che essere centrale l'imparare e saper piacevolmente declinare il linguaggio dell'intrattenimento e della conversazione, nella sua adeguata dimensione sociale.

Se qui l'accento è posto sulla frizione tra la bellezza delle donne e la pronuncia sgraziata del nativo idioma, altrove Bandello riprende il discorso sul par-

38. I, 9, 90-91.

39. Si veda sulle carrette anche II, 8, dove pure ricorre un ampio elogio di Milano, questa volta attribuito a un narratore mantovano.

40. Non è privo di interesse che questo discorso sul «parlar milanese» sia introdotto qui proprio in una dedicatoria a Lancino, di cui sono noti i sonetti di sperimentazione giocosa e ironica in dialetto milanese.

lar milanese in termini più generali: per bocca del nobile milanese Carlo Attellano, all'inizio della novella 31 della *Seconda parte* il ragionamento è svolto come risposta contro chi biasima il «parlar milanese», «troppo più goffo» che altro parlare in Lombardia, addirittura «più brutto che il bergamasco». ⁴¹ La difesa verte sulle condizioni naturali di ciascuna parlata, che non è pura alle sue origini, ma deve essere «purgata»: e così è anche per il milanese «da sé incolto, ma si può leggermente limare». D'altra parte – in parallelo con ben note rivendicazioni del Bandello scrittore – è il concetto di lingua materna ad essere riaffermato: qui, in relazione all'oggetto, con l'esempio del cardinale Antonio Trivulzio che in corte di Roma «sorridente» difendeva il proprio parlar milanese nei confronti di chi lo sollecitava a passare alla lingua cortigiana, ai quali rispondeva che «gli mostrassero una città migliore e d'ogni cosa più abbondante di Milano, che allora egli imparerebbe quell'idioma; ma che ancor non aveva sentito dire che ci fosse un altro Milano». ⁴²

E nel seguito il narratore di secondo grado proprio tramite l'elogio della città introduce così la novella, con un allusivo rimando alla Firenze dei narratori di Boccaccio: ⁴³ «Dico adunque che in Milano, ricco e copioso d'ogni buona cosa e pieno di grandissima e leggiadra nobiltà, non è molto tempo fu un giovinetto [...]».

La rappresentazione di Milano e dei “milanesi”, come sempre accade nel Novelliere, non è però certo a senso unico: ⁴⁴ anzi una delle notazioni che più chiaramente si traggono da una considerazione d'insieme delle novelle “milanesi” è la varietà tematica e stilistica, di riscrittura di fonti (alcune scopertamente cronachistiche e storiche) e d'invenzione, di sperimentazioni di genere, dal tragico al comico al romanzesco. Ne andrebbe meglio sondata, anche con uno studio specifico e comparativo in relazione ad altri luoghi cardine dell'opera, la portata; ma certo è significativo che anche assumendo una particolare specola di osservazione come è appunto la Milano del Novelliere si possano cogliere, quasi come in un microcosmo, i tratti distintivi che sapientemente regolano la «mistura di accidenti» del narrare bandelliano.

41. II, 31, 256. Topico linguaggio da rime giocose e da commedia, relativo a servi, rustici e altri personaggi “comici” di scarsa levatura.

42. Cf. Pozzi 2000, 88-90.

43. Vd. ad esempio *Decameron*, VII 6: «Nella nostra città copiosa di tutti i beni [...]» (Boccaccio, *Decameron*, 834).

44. Cf. la proverbiale fatuità e sciocchezza di personaggi «ambrosiani», come in II, 8 e II, 47 (vd. 458, per voce di Filippo Baldo: «Ché se io questi di vi lodai esso Milano, non vorrei perciò che voi credeste che tutti i milanesi fossero Salomoni e tra loro non fossero assai feudatarii de la badia di San Sempliciano»). Tale è il nome attribuito al protagonista di questa novella milanese, il quale, secondo la rubrica, «teneva alquanto dello scemo» e viene per questo ridicolmente beffato da una «bellissima gentildonna», molto astuta invece, e moglie di un valente e nobile gentiluomo di Milano).

Riferimenti bibliografici

- Bandello, *La Prima parte* = M. Bandello, *La Prima parte de le Novelle*, in Id., *Le Novelle*.
- Bandello, *La Seconda parte* = M. Bandello, *La Seconda parte de le Novelle*, in Id., *Le Novelle*.
- Bandello, *La Terza parte* = M. Bandello, *La Terza parte de le Novelle*, in Id., *Le Novelle*.
- Bandello, *La Quarta parte* = M. Bandello, *La Quarta parte de le Novelle*, in Id., *Le Novelle*.
- Bandello, *Le Novelle* = M. Bandello, *Le Novelle*, a c. di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992-1997, 4 voll.
- Barberi Squarotti 1982 = G. Barberi Squarotti, *Poeti e letterati nelle novelle bandelliane*, in Rozzo 1982, 157-182.
- Barbieri 1962 = G. Barbieri, *L'usuraio Tommaso Grassi*, in *Studi in onore di Amintore Fanfani*, Milano, Giuffrè, 1962, 21-88.
- Boccaccio, *Decameron* = G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Cabrini 2012 = A. M. Cabrini, *Letteratura e vita di corte nel Novelliere bandelliano*, in G. M. Anselmi-E. Menetti (a c. di), *Storie mirabili: studi sulle novelle di Matteo Bandello*, Bologna, il Mulino, 2012, 45-73.
- Cortini 2014 = M. A. Cortini, "Risibilia" bandelliani: le novelle di motto, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature» 5 (2014), 2, 5-41.
- De Marchi 2007 = P. De Marchi, *Leonardo da Vinci narratore, o la libertà dell'artista. Su una novella di Matteo Bandello (I, 58)*, «Strumenti critici» 22 (2007), 177-192.
- Di Francia 1921 = L. Di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, «Giornale storico della letteratura italiana» 78 (1921), 290-324.
- Dornetti 2000 = V. Dornetti, *Matteo Bandello e le corti lombarde*, Crema, Arti grafiche, 2000.
- Eymerich 1578 = N. Eymerich, *Directorium Inquisitorum*, Romae, in aedibus Popvli Romani apud Georgium Ferrarium, 1578.
- Fiorato 1979 = A. Ch. Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture: la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979.
- Godi 1996 = C. Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle novelle*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Godi 2001 = C. Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della seconda parte delle novelle*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Maestri 1982 = D. Maestri, *La tradizione delle cornici e l'"ordine" delle novelle bandelliane*, in Rozzo 1982, 95-101.
- Menetti 2005 = E. Menetti, *Enormi e disoneste. Le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.

- Pozzi 2000 = M. Pozzi, *Novella trattato e cronaca in Matteo Bandello*, in F. Bruni (a c. di), "Leggiadre donne..." *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000, 85-101.
- Rozzo 1982 = U. Rozzo (a c. di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982.
- Rozzo 2005 = U. Rozzo, *Bandello, Lutero e la censura*, in Id., *La letteratura italiana negli 'Indici' del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005, 135-182.
- Testa 1991 = E. Testa, *Simulazione di parlato: fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Tissoni Benvenuti 1985 = A. Tissoni Benvenuti, *Milano sforztesca nei ricordi del Bandello: la corte e la città*, in U. Rozzo (a c. di), *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, Tortona, Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985, 123-137.

«Consonanze» e «discordanze» linguistiche tra Milano e Firenze negli scritti musicali di Federico Borromeo

Edoardo Buroni

Tra gli «Italiani di Milano» messi in luce tra i secoli XVI e XVII un posto di rilievo merita Federico Borromeo, distintosi, oltre che come pastore d'anime, come uomo di cultura:¹ una cultura contemplata nelle sue diverse forme, comprese quelle artistiche. Emerge anzitutto la letteratura, con ciò che ne consegue anche in termini di riflessione sulla lingua;² ma la poliedrica curiosità intellettuale e la vasta produzione scrittoria dell'arcivescovo si sono concentrate, ad esempio, anche sulla pittura³ e sull'architettura.⁴ Più defilata, ma tutt'altro che assente, è stata l'attenzione per la musica;⁵ come per le altre arti, anche in questo caso le conoscenze acquisite e le riflessioni proposte da Borromeo venivano da lui lette e ricondotte al suo ministero episcopale,⁶ svolto nel periodo particolarmente critico ma al contempo fervido del clima post-tridentino⁷ e della Milano spagnola.⁸ Questo spiega il perché di un interesse rivolto soprattutto al canto – a cui lo stesso Federico si era dedicato da giovane – e alle questioni esecutive o strumentali più strettamente connesse all'ambito liturgico o, più latamente, religioso: è quanto risalta dalla raccolta di scritti curata da Marco Bizzarini che qui si prenderà a riferimento⁹ per proporre un breve approfondimento lessicale. Partendo dalle riflessioni di carattere metalinguistico dell'arcivescovo di Milano, ci si concentrerà su alcune voci (per lo più quelle che attengono all'ambito musicale o religioso) e, tangenzialmente, su alcuni fenomeni di ordine fonomorfo-

1. Cf. Rivola 1656, Barera 1931, Castiglioni 1931, Prodi 1971, Burgio-Cerriotti 2002, Mozzairelli 2004, Bizzarini 2012.

2. Cf. Morgana 1991, 2011 e 2016.

3. Cf. Agosti 1994.

4. Cf. Repishti-Rovetta 2008.

5. Cf. Colzani-Luppi-Padoan 1987, 1989 e 2002-2008, Kendrick 2006.

6. Con una cura tutta speciale per la predicazione: cf. Bongrani-Morgana 1994, Zardin 2003, Giuliani 2007, Doglio-Delcorno 2009, 2011 e 2013, Buroni 2016.

7. Cf. Giombi 1999, Buzzi-Frosio 2006, Zardin-Frosio 2007.

8. Cf. Bongrani-Morgana 1992, Cascetta-Zardin 1999, Buzzi-Continisio 2000, Fumaroli 2002, Kendrick 2002, Ferro 2007, Morgana 2012.

9. Bizzarini 2012; tra parentesi si indicherà il numero di pagina corrispondente, e si manterranno le convenzioni ortografiche di questa edizione critica.

logico; il tutto con un occhio rivolto ai modelli linguistico-stilistici dell'epoca, in particolare le prime due edizioni del vocabolario cruscante¹⁰ e i maggiori autori della tradizione letteraria tosco-fiorentina¹¹ o religiosa¹² ben noti al cardinale.

È interessante anzitutto rilevare come Federico Borromeo presentasse la preghiera verbale, su cui si può innestare quella canora, sotto il profilo semantico ed etimologico. Dopo aver ricordato che il Dio cristiano, al contrario della concezione pagana, non si lascia commuovere dall'abbondanza di parole se a queste non corrisponde una sincerità del cuore (cf. *Mt* 6,7-8), e che non sono certo esse ad aumentare la gloriosa perfezione della maestà divina che già conosce i bisogni dei suoi figli, tanto da essere più disposta ad ascoltarne le grida di dolore che le preghiere di lusinga, il cardinale chiosa:

io considero che l'oratione fu chiamata col nome di agone, cioè fiera pugna et combattimento, nei quali combattimenti tutte le forze, tutti i gesti, tutte le membra et le parole et le voci adoprano con tutta la possanza dei loro petti i combattitori. Con tale nome chiamate furono le calde preghiere che il popolo et i sacerdoti porgevano alla Maestà Divina nel libro secondo dei Machabei, e pure stando nella presa similitudine della guerra una cosa somigliante a questa disse Gioseffo [...]. Egli adunque lasciò scritto che le meditationi dei Romani circa l'opere militari si potevano chiamare battaglie senza sangue: et le battaglie poi altro non erano che meditationi fatte da essi con spargimento di sangue. (144)

Sia il concetto più strettamente teologico sia la sua spiegazione figurata trovano riscontro nel vocabolario della Crusca, il quale si rifà a san Bernardo, eventualmente per tramite di fra Domenico Cavalca (*De' frutti della lingua*): «L'orazione è una divozion di mente, cioè rivolgimento in Dio, per piatoso, e umile affetto: umile dico, per coscienza della propria infermità, e piatoso dico, per la considerazione della divina clemenza. [...] orazione è una faticosa permanenza, e perseveranza negli esercijz delle battaglie, e pericoli spirituali».¹³ L'approfondimento lessicale dell'arcivescovo procede – come avviene sovente nei suoi scritti – con un affondo di erudizione che sfrutta le ampie conoscenze linguistiche, scritturistiche, classiche e interreligiose di Borromeo:

similmente altri huomini giusti per la soprabbondanza dell'affetto mandavano grandi voci verso il cielo. Le voci di questi tali parmi che rassomigliar si potessero a quella di cui fa mentione David così dicendo: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum: ita desiderat anima mea ad te Deus*. Nel qual luogo hab-

10. Cf. Rossi 1994 e 1996, Buroni 2013.

11. Cf. Marazzini 1993.

12. Cf. Librandi 2012.

13. Ed è curioso rilevare come anche per il sostantivo *agone*, spiegato dal Borromeo, il vocabolario cruscante riporti come primo esempio un frammento tratto da un volgarizzamento di Livio in cui si fa menzione dell'invocazione religiosa: «Appresso queste preghiere, quasi, come se la Dea l'avesse punto d'un'agone».

biamo da notare la varietà degl'idiomi e delle lingue in cui scritte sono le divine carte. Imperoché il testo hebreo significa non solamente l'ansietà che ha il cervo quando è sitibondo di bere, ma significa ancora quella voce dimostrante questo desiderio efficacissimo. Et oltr'a ciò la voce hebraea significa la voce propria del cervo, sì come è il garrito degl'elefanti et il boato dei boi, e chiamasi latinamente *rudere*, e non *glocidare*, come detto hanno alcuni; poiché questo verso è proprio della gallina quando è sopra le ova, secondo che vuol Columella, ma la voce del cervo si dice *rudere*, poiché leggiamo in Virgilio, nella *Georgica*, parlando dei cervi: *Graviterque rudentes cedunt*. Et appresso a Xenofonte si dice che *cervorum hinnuli boant*, esprimendo con questa parola la voce cervina. Evvi ancora intorno a ciò una cosa bella appresso a Aben Ezra, et è ch'egli dice all'ora il cervo haver grandissimo appetito di bere quando egli ha divorato i serpenti, perché egli sente gran dolore e perciò cerca di bere e grida. Parmi che questa sia una similitudine et un paragone dell'anima tribolata che ha bevute le amaritudini degl'affanni overo dei peccati, i quali sono serpenti, e perciò ella grida a Dio accioché egli presto venga in aiuto. (145)

Nell'auspicio che non si tratti di un refuso del curatore dell'edizione di riferimento, la svista in cui è incappato Borromeo è ugualmente motivo di uno spunto linguistico: se è da escludere che l'autore non avesse contezza della differenza tra il verso degli elefanti e quello degli uccelli (entrambi conformi all'etimo latino), è però interessante rilevare come *barrire* e *barrito* siano lemmi assenti dalla Crusca fino addirittura alla quinta impressione, ove vengono accolti grazie alle attestazioni presenti negli scritti di un altro importante prelado, di poco posteriore a Federico: il predicatore gesuita Paolo Segneri; similmente, un primo impiego del sostantivo in un testo letterario potrebbe essere quello dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, tradizionalmente attribuita ad un altro ecclesiastico (ma di area veneziana e precedente al nostro): il frate domenicano Francesco Colonna.

La presenza delle forme monotongate *boi* e *ova* è poi prova delle non sporadiche incertezze e oscillazioni fonetiche presenti negli scritti borromaici, per le quali avrà certamente agito l'influenza del sostrato milanese. La "dissonanza" col modello letterario trecentesco è confermata ancora una volta dal riferimento cruscante, che riporta esempi plurali dittongati tratti da Petrarca e Boccaccio, e che per il secondo sostantivo specifica addirittura ad apertura della spiegazione del lemma: «Voce bissillaba, dittongo la prima sillaba». Si tratta appunto di un fenomeno poco padroneggiato dall'autore, che al riguardo si comportava in modo eterogeneo: a puro titolo esemplificativo si può prendere uno dei verbi più importanti per il tema qui considerato, per cui accanto alle forme variamente diffuse e ripetute *sonare*, *sonava*, *sonando*, *sonato*, *sonavasi* etc., si hanno – anche nei medesimi testi e a breve distanza – le varianti *risuonare*, *suonando*, *suonavansi* etc.; una variabilità che fa il paio con altre occorrenze prive di sistematicità come *moveva*, *move*, *mover*, *puoco*, *bona*, *muovimento*, *percuotendo* (tutti – ad eccezione

degli ultimi due casi – 163, a riprova di quanto Borromeo non seguisse un criterio univoco).¹⁴

Un altro passo rilevante, che come sempre fonde erudizione, considerazioni metalinguistiche, riflessione religiosa e sobria elaborazione retorica, è riscontrabile nel passo in cui Federico ripercorre l'evoluzione dalla preghiera a voce alta alla sua formalizzazione canora:

Et se noi ancora riguardar vorremo nel componimento e nell'ordine delle cose create, risulteranno alcune consonanze et alcun armonico concerto ritroverassi infra di loro. E però dice Clemente Alessandrino che Iddio in guisa fabricò il mondo che la dissensione e la discordia degl'elementi ridusse in ordine di consonanza. Et segue con dire: la vehemenza del fuoco viene temprata et ammolita con la dolcezza dell'aere in quel modo che l'armonia dorica viene temprata et addolcita con la lydia. E però mentre i sacri canti furono ritrovati, furono insieme per alcun modo imitate e seguite le opere del sovrano Maestro e creatore dell'universo; et poi ad esempio di quel Maestro, il quale i concerti et le armonie introdusse nel mondo, la ecclesiastica melodia et gl'hinni et i suoni ammessi e ricevuti furono nelle chiese. Né dell'origine di tale usanza habbiamo da sentire così bassamente, come parmi di vedere che sentito habbiano i profani et i gentili, sì come riferisce Clemente Alessandrino nel *Protreptico*, così dicendo. Tante città hanno dedicato i musei alle muse e per avventura non hanno ancora saputo che elle si fossero, imperoché elle furono alcune serve vilissime [...] Megacle insegnò loro a cantare; e per premio del ricevuto beneficio dirizzò a esse alcune colonne et honorolle con sacrifici. Et in segno di questo nella lingua Aeolica le anelle vengono chiamate *Mysas* [...]. Et alcuna congettura ancora ci persuade che gl'antichi etiandio più bassamente sentissero del principio della musica [...], considerando con qual nome fossero chiamati i musici. E quindi esso raccoglie che la origine di essi venisse dai guardiani delle mandrie dei cavalli, sì come possiamo vedere nel citato luogo. Ma noi christiani per mezzo delle sacre lettere, come in molte altre cose ancora, meglio sapiamo ritrovare le origini et i principi delle scientie e delle arti di quello che fare potessero i gentili (146).

Qui Borromeo gioca sul doppio significato, l'uno più neutro e l'altro figurato, di parole come *componimento*, *consonanze*, *armonico concerto*, *Maestro* e *armonie*, per la ricostruzione storico-musicale fusa nella metafora del Creatore quale supremo e perfetto compositore e – diremmo oggi – direttore d'orchestra. Le doppie accezioni si trovano appunto già nella Crusca, ma con qualche avvertenza: infatti, ad esempio, per *componimento* il vocabolario fa riferimento anzitutto a «la cosa composta», precisando poi che così «si dice di poesie, e d'altre scritte

14. Sebbene relativa ad un altro genere di dittongamento e di vocalismo, per rimanere su questioni analoghe si segnala qui la forma declinata *duoi* (166), ben diffusa negli autori cinquecenteschi non solamente fiorentini (ad esempio Machiavelli, Vasari e Ramusio), ma non attestata nelle «tre corone»; delle quali nel vocabolario della Crusca si riportano alcuni esempi a supporto della precisazione «senza distinzion d'algun genere, sempre, nella prosa, si scrive DUE, e nel verso, DUO, d'una sola sillaba».

d'invenzione», senza alcun riferimento esplicito alla musica; ma, al contempo, quest'ultima è contemplata per il significato del corradicale *compositore*.¹⁵ Per converso, di *consonanza* si fornisce prima l'accezione musicale («unione di voce, che rendono il suon concorde»¹⁶) e poi quella generica («Per metaf. conformità, corrispondenza»). Quanto all'aggettivo *armonico*, esso non viene lemmatizzato fino alla terza impressione cruscante (1691), perché in effetti rarissimo nella letteratura dei primi secoli;¹⁷ ma il sostantivo di riferimento riportava già nella spiegazione la voce qui associata («consonanza, e concerto, sì di voci, sì di strumenti, tanto di corde,¹⁸ quanto di fiato»), e appunto sotto il lemma *concerto* si poteva già leggere «armonia, dal concorde suon delle voci».¹⁹ Quanto infine a *Maestro*, se è vero che la Crusca non riporta un'accezione specificamente musicale, è però altrettanto vero che lo giudica titolo proprio di ogni «dotto in qualche arte, o in qualche scienza».

Vi sono poi i settorialismi, primi fra tutti quelli musicali. *Dorico* entra nel vocabolario cruscante solo a partire dalla terza edizione, ma dovrà aspettare addirittura la quinta e ultima (1882) per vedere riconosciuto un significato che non si limiti all'ambito architettonico ma che consideri pure quello musicale, sebbene come terza ed ultima accezione («Aggiunto di quel modo della musica greca, che era il più serio e più grave di tutti»). Similmente, il lemma *lidio* entrerà soltanto nel 1905, col primo significato, settoriale, di «Aggiunto di tuono, modo, armonia, e vale Di carattere acuto e concitato, quale usava appresso i Lidj»; da segnalare che uno dei citati per questa voce è l'ecclesiastico, compositore e noto didatta Giovanni Battista Martini,²⁰ frate minore francescano la cui formazione fu debitrice degli insegnamenti dei padri oratoriani di san Filippo Neri,²¹ una delle figure chiave della gioventù e dell'educazione religiosa e umana di Federico Borromeo (il quale tra l'altro gli dedicò l'appendice del *Philagios*).²² Tra le altre parole non di lunga tradizione letteraria di cui si serve l'arcivescovo ma assenti nella Crusca almeno fino all'impressione pubblicata dopo la sua morte si annoverano *museo* ed *eolico*, quest'ultimo inserito solo nella quinta impressione e anche in questo caso grazie a una citazione della *Storia della musica* di padre Martini.

Sul piano fonomorfológico ci si limita a segnalare come, accanto alla perenne incertezza borromaica rispetto alle scempie e alle doppie a motivo della

15. Negli scritti borromaici qui studiati le due coppie di sostantivi sono entrambe presenti e senza che le singole forme si accompagnino a particolari finalità stilistiche.

16. La concordanza grammaticale sarà corretta già nell'edizione del 1623.

17. Per *armonia* cf. Luzzi 2002.

18. Da cui forse anche la scelta del sostantivo *discordia*, pur di diversa etimologia.

19. Senza contare che il sintagma *armonici concerti*, unitamente – come nel nostro caso – a richiami religiosi e naturali, compare in una lirica di Niccolò da Correggio di inizio XVI secolo.

20. Cf. Pompilio 1987, Pasquini 2004.

21. Cf. Cistellini 1989, Delcroix 1989, Bonadonna Russo-Del Re 2000, Cassiani 2009.

22. Cf. Cassiani 2015.

sua origine settentrionale,²³ si rinvergono anche opzioni non conformi al dettame cruscante: è questo il caso di *congiettura*,²⁴ che fa il suo ingresso nel vocabolario solo nell'edizione settecentesca ad un livello ancora paritario rispetto a *conghiettura* (presente sin dal 1612); un equilibrio che verrà ribaltato nella quinta impressione, dove prevale la forma con affricata postalveolare, mentre l'altra è presentata come ormai desueta.

Come si è già potuto intravedere, l'ancoraggio al testo biblico era tale per Federico Borromeo da ricondurre ad esso, eventualmente supportato dalla patristica e dai maggiori autori della classicità, anche una maggior pertinenza di carattere denominativo e semasiologico; senza naturalmente escludere le voci ad un tempo musicali e liturgiche:

Fra l'altre maniere poi dei canti, singolare fu quella degl'hinni, della quale nientedimeno è vero quello che è stato da altri notato, che per questa parola hinno nelle scritture sacre non si intende per appunto quello che noi intendiamo, imperoché nelle divine letture non vuole dir altro che generalmente qualunque lode di Dio. [...] si danno tre esempi neotestamentari, in latino] Et Isidoro chiama col nome d'hinno qualsivoglia sorte di versi che si canti in laudi di Dio. Ma non ostante questo, evvi poi un altro singolare significato pure di questa parola, la quale dimostra una spetiale maniera di componimento musicale. Et di questo viene attribuita singolar gloria al nostro gran Padre S. Ambrosio nella Chiesa occidentale, sì come afferma S. Agostino et specialmente nella Chiesa gallicana Hilario Pittarense, sì come afferma Isidoro Hispalense, introdusse il componimento et l'uso di bellissimi hinni. [...] Et della differenza degl'hinni dall'altre laudi di Dio disse S. Girolamo, che l'hinno cantava le laudi di Dio come la fortezza, la bontà, et il salmo canta et insegna a noi quello che far dobbiamo overo schifare. Et della differenza che vi è fra gl'hinni et i salmi et i cantici, vedasi ancora ciò che è scritto da Amalario. (151-152)

Molto più essenziale, e non particolarmente nobilitante, la definizione che del sostantivo in questione si dà nella Crusca: «Canzonetta, o come si dice volgarmente, lauda, nella quale si lodi qualche deità, o qualche Santo». Solo la quinta impressione concederà più attenzione e più dignità al lemma (contemplando ancora una volta gli scritti di padre Martini), facendo anche un fuggevole riferimento alla specificità campanilista di cui fa menzione il Borromeo a proposito dei meriti del santo patrono milanese. E proprio nella panoramica sulle differenze fra le tradizioni ecclesiastiche l'arcivescovo adopera un aggettivo che farà

23. Oltre agli esempi presenti nel passo e tralasciando ciò che potrebbe essere stato indotto dall'etimo latino, si possono citare *doppo* (151, 153, 156, 160, 167, 168 e 174), *matteria* (157), *sehagia* (160), *solecito* (162), *rifferisce* (162), *Raggionamenti* (162), *eccelente* (163 e 164), *usij* (160, ma qualche riga sopra con consonante intensa), *proffitto* (163), *dilletevole* (164), *orrechie* (164), *raucca* (164), *diffendendo* (164), *diferente* (168), *difusa* (168), *diferente* (169), *accoppiamento* (174), *si attenero* (175), *dicciamo* (177).

24. E più avanti *congiettura* (155).

il suo ingresso nel vocabolario, ancora una volta, solo nell'edizione incompiuta, per giunta in un'accezione forse parzialmente diversa da quella borromaica: mentre infatti con *gallicano* ci si riferisce per lo più al movimento politico-religioso affermatosi tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'età moderna,²⁵ il riferimento esplicito che l'arcivescovo di Milano fa a sant'Ilario di Poitiers (vissuto nel quarto secolo e proclamato «dottore della Chiesa» verso la metà del diciannovesimo) e al suo impegno sul fronte della musica liturgica dell'ancora nascente cattolicesimo lascia credere che qui si tratti di un sinonimo ricercato di 'francese'; un'ipotesi che sembra trovare conferma nel fatto che nell'*Istoria del Concilio tridentino* di Paolo Sarpi, autore coevo al nostro, l'aggettivo compare diverse volte ed è difficilmente riconducibile alla sola sua accezione più settoriale.

Ma per meglio specificare le differenze tra le voci di cui intende precisare significati ed effettive realizzazioni contenutistico-musicali, il cardinale procede nella sua disamina lessicale, che ancora una volta fa sfoggio di erudizione poliglotta e che non rinuncia a sottolineare le ricchezze della sua opera più bella e duratura:²⁶

E perché di sopra citato habbiamo il luogo di S. Matteo, che dice *et hymno dicto exierunt*, si può dubitare se questa oratione fosse hinno propriamente ovvero altro componimento. Il testo arabico, il quale dice *Sababa*, significa *laudverunt*, et la medesima voce è nel testo siriano. Ma è ben vero che questa voce non così propriamente significa laude, che non possa ancora significare salmo. Anzi i salmi appresso agl'Arabi, vengono così detti dalle laudi, cioè, perché siano laudationi. Però è probabil cosa che il Salvatore dicesse alcun salmo per ringraziamento. E ciò conferma la generale usanza degl'Hebrei, e per quanto si crede antica, di dire alcun salmo doppio la cena. Anzi nella nostra Biblioteca Ambrosiana evvi insieme con molti altri quel libro hebreo inscrito *Sidurmibberachot* cioè l'ordine delle benedizioni secondo le varie feste; et in esso appare che dopo haver preso il cibo la mattina, ovvero la sera, recitavano il Salmo 44 *Eruclavit cor meum verbum bonum*. (152-153)

Che il vocabolario cruscante non si preoccupi di spaccare il capello in quattro per una voce del genere – per esemplificare la quale prevalgono le citazioni del Sommo Poeta – è abbastanza naturale e comprensibile; ma va rilevato che proprio questo lemma è uno dei non molti che subisce una parziale, ma significativa, rielaborazione di approfondimento nel passaggio alla seconda impressione: se infatti la prima si limitava, laconicamente e considerando il referente per lo più sotto il profilo storico-letterario, alla definizione «Componimento di David», l'edizione del 1623 recita «Canzone sacra, come i componimenti di David, o simili», chiamando quindi direttamente in causa anche l'eventuale rivestimento musicale. Ma resta una piccola incongruenza con ciò che la Crusca stessa definisce *canzone*, ovvero «da cantare, poesia lirica di più stanze, che servano il me-

25. Cf. Erba 1979, Tallon 2002.

26. Cf. Morazzoni 1932, Annoni *et alii* 1992, Jones 1997, Buzzi-Ferro 2005.

desimo ordine di rime, che la primiera», mentre non è detto che i salmi – anche per la concezione poetica e per la lingua in cui sono stati concepiti e composti – sottostiano ad un tale schematismo.

Il ragionamento dell'arcivescovo procede dunque domandandosi se sia corretto definire i salmi, o anche solo alcuni di essi, dei componimenti «drammatici», ricordando che «presso ai Greci il canto drammatico tanto è, come canto rappresentante, ovvero che è formato per rappresentare», come lo sono la tragedia, la commedia e le recite favolistiche, tutte intessute sulla componente dialogica tra personaggi diversi dall'autore; una caratteristica che non è dunque propria dei testi del Salterio. Al riguardo va sottolineato come né l'aggettivo né – più significativamente – il sostantivo corradicale siano presenti nel vocabolario cruscante, facendo lì il loro ingresso solo nella terza edizione del 1691: in effetti le prime attestazioni letterarie di rilievo si hanno a partire dal Tasso, che com'è noto venne inizialmente escluso dal canone degli accademici.

In altri casi la voce è magari contemplata nel dizionario, ma in accezioni meno precise o meno pertinenti rispetto all'uso che ne fa l'arcivescovo, specialmente nel momento in cui si sconfini nell'ambito settoriale. È questo il caso del sostantivo *accento*, per sua stessa origine etimologica connesso all'arte del canto, ma proprio anche della prosodia e della grafia, e ancora oggi impiegato ad esempio a proposito della musica lirica ma senza che ne siano sempre ben chiari e condivisi i contorni semantici. Ancora una volta, per ovviare al problema di una comprensione non immediata e, soprattutto, per suffragare le proprie argomentazioni, Borromeo si serve di *auctoritates* erudite e di un'esemplificazione che chiarisca meglio il significato della parola; così, mentre nella Crusca si legge semplicemente «Quella posa, che si fa nel pronunziar la parola, più in su una sillaba, che in su l'altre: e dicesi ancora a quella picciola linea, che dinota tal posa», il cardinale precisa:

questa rappresentazione della quale qui parliamo, non solamente essa facevasi coi gesti, ma con gl'accenti ancora, che è tanto, come a dire, cantando più presto e più tardi, più forte, più pianamente con dolcezza, con rigore, et le parole di Filone sono queste: *Extant enim huius generis carmina prisca versu trimetro, et hymni, cum suis accentibus inter sacra canendi ante altaria, vel astantibus, vel a choroas ducentibus moderatas varijs flexibus atque reflexibus*. Et che queste flessioni e riflessioni fossero movimenti dei corpi dei cantanti, apparisce manifesto assai più nel Testo Greco che nelle parole da noi qui apportate e convertite nell'idioma latino. E mi è hora piacciuto intorno a ciò di poter additare alcun vestigio e mostrare alcun'ombra di questi accenti dei cantanti²⁷ con un'antica scrittura [...] Notkero scrivendo ad un suo amico chiamato Lamberto del

27. Rilevante quest'uso sostantivato del participio, che verrà accolto solo nell'ultima edizione cruscante, mentre le precedenti prediligono *cantatore* o *cantore*, entrambi presenti anche negli scritti qui considerati.

modo con cui dovea cantare alcune sacre cantilene²⁸ insegna a esso alcuni accenti et alcune maniere di canto, le quali non si ritrovano hora nel nostro canto ecclesiastico, come a dire: il ferire con la voce con certo fragore e fendendo: il sibillare, il notare et il nositare,²⁹ et alcune altre cose simili, le quali sicuramente dimostrano che gl'antichi haveano diversi accenti dai nostri, i quali hora nel canto ecclesiastico non sono descritti. (154)

Un concetto, quindi, non del tutto definibile (e forse non del tutto chiaro), perché dato dall'unione di esecuzione vocale, gestualità e componente emotiva. Un discorso simile vale per un altro sostantivo che avrà larga fortuna nel dibattito musicale fino almeno al Settecento, e soprattutto a proposito del melodramma, ma che già era stato in qualche modo formalizzato con la «teoria degli affetti» del sedicesimo secolo,³⁰ dunque proprio nel periodo di cui ci si sta qui occupando. Se quindi per *affetto* la Crusca intendeva, in senso emotivo e psichico, basandosi sempre sugli esempi danteschi, «passion d'animo, nata dal disiderio del bene, e dall'odio del male. [...] Per disiderio semplicemente», Borromeo – attento anche ai risvolti pragmatici della comunicazione canora – si mostra più aggiornato e circostanziato rispetto alle discussioni del suo tempo, che però lasciavano un margine di polisemia al sostantivo:

il qual anco si può intender in due modi et è che la compositione del canto sia conforme all'affetto delle parole, voglio dire che se le parole sono malanconiche, anco la compositione sia grave, et se le parole son allegre, anco il concerto sia tale, ma questo affetto sia tutto esteriore et non quello di che io intendo trattare et nel quale consiste la perfettione della musica, il qual non nasce dalla compositione del canto né dal altrui artificio, ma dal modo del cantare et dal affetto di colui che canta, et di questo gl'Antichi hanno fatto tanta stima che ne dicono cose grandissime affermando come il cantar d'alcuni moveva a pianto, il modo di cantar d'altri incitava al riso overo all'ira, o al sdegno et altri adirati subito che udivano un canto souave [*sic*] si aquietavano et questo nasceva dal modo del cantare et dall'affetto di colui che cantava. (163)

28. A quest'altezza cronologica, come conferma proprio la Crusca, il sostantivo non prevedeva alcuna sfumatura semantica negativa, significando semplicemente, sul modello dantesco, «canzone che si canta»; solo la quinta impressione riporta l'accezione oggi più comune.

29. Assai rilevante l'occorrenza di questo verbo, un *hapax* pressoché assoluto, considerato che esso non è attestato in nessuno dei principali e più ricchi strumenti lessicografici dell'italiano tanto antichi (Crusca *in primis*) quanto moderni, né nei più ampi *corpora* di testi della letteratura italiana (*Biblioteca Italiana Zanichelli*, *Biblioteca Italiana* on line etc.); non lemmatizzato nei dizionari di latino classico, è stato rinvenuto solamente nel *Glossarium mediae et infimae latinitatis* di du Cange (purtroppo non è ancora disponibile questa sezione alfabetica nel *Thesaurus Linguae Latinae*), nella forma *noscitare* e con la seguente definizione: «Notkerus [l'autore a cui appunto si sta riferendo Borromeo] de Notis Musicis: *N. Notare, hoc est, Noscitare, notoficats*. Si tratta quindi di un latinismo tardo, leggermente modificato (o involontariamente storpiato?) nella sua veste fonetica, assunto dall'arcivescovo attraverso le sue letture rare ed erudite.

30. Cf. Cafiero-Caraci Vela-Romagnoli 1993.

La mancanza di riferimenti chiari e univoci nella definizione di parole ed espressioni diviene ancora più problematica quando al significato letterale va aggiunto quello spirituale, figurato e morale, talvolta spiegabile per Borromeo solo facendo ricorso ad una pluralità di testi, di idiomi, di altri significati e di simboli:

Aggiungasi a questo luogo di Pachomio ciò che è scritto in Climaco: *Observemus diligentius, et invenemus cum insonuit signum spiritualis tubae, visibiliter quidem congregare fratres, invisibiliter vero convenire inimicos*. Et questa dicevasi tromba spirituale per il fine per cui sonavasi, sì come disse S. Paolo: *spiritualis homo* et più a basso nel *Grado* decimo nono si legge: *Dei amator Monachus mox ut sonus tubae increpuerit ad orationem vocans laetus et hilaris dicit: euge, euge: negligens vero: vae mihi, vae mihi*. Et sarebbe un parlare molto improprio il dire, che *increpuerint campanae*. Et il testo greco legge *μοναχός φιλόθεος σάπτιγγος προσευχῆς σημαίνουσης, λέγει, εὔγε, εὔγε*. Et in queste parole viene dimostrato l'effetto et insieme la cagione dell'uso di queste spirituali trombe presso ai solitari, imperoché le menti loro venivano eccitate et destate maravigliosamente da quella rauca voce del corno horrido e silvestre. Anzi pare che queste parole di Climaco siano da lui proferite alludendo a quelle di Iob che così dicono, parlando del cavallo, et degl'effetti della tromba *Ubi audierit buccinam, dicit, vab. Procul odoratur bellum, exhortationem ducum, et ululatum exercitus*. Et un altro significato habbiamo ancora di questa tromba, poiché il sonno è l'immagine della morte, et la generale resurrettione si farà con le trombe, et il destarsi per lodare Iddio è come il tornare da morte a vita. Et che l'uso del corno, del quale parlato habbiamo di sopra fosse adoprato nelle cose sacre specialmente noi habbiamo la hebraica traditione che lo conferma, imperoché gli Hebrei chiamarono l'anno del Giubileo *Iobel* **יובל** e così tradotto poiché intimavasi e divulgavasi suonando un corno di ariete, il qual chiamasi **יובל** (*Ioba*). E però Rabi Aben Ezra sopra il Levitico cap. 25 n. 15 sopra le parole *Quia Iubilans est*, dice così: gl'antichi Rabini vogliono che il Giubileo si chiamasse con la voce significante Ariete, poiché in quell'anno suonavansi i corni arietini. Et in Iosue cap. 6.5. nelle parole: *Cum insonuerit vox tubae*, l'hebreo testo legge: *Cum insonuerit cornu Iobel, idest, buccina et cornu arietino*. (160-161)

Più coerente con la grafia etimologica da cui sta prendendo le mosse, Borromeo opta per la forma scempia del sostantivo *giubileo*, che invece verrà accolta nella Crusca solo con la quinta impressione e quale possibile alternativa alla preferita *giubbileo* (già dantesca). Ma anche sotto il profilo semantico quasi tutte le edizioni del vocabolario cruscante si rivelano difforni rispetto all'uso borromaico, proponendo il significato assai più limitativo e circoscritto di «Piena rimessione di tutti i peccati, concessa dal sommo Pontefice ogni vinticinque anni»; e la cosa è ancor più strana considerato che dal testo del primo citato (san Gregorio) si evince chiaramente un'accezione più ampia: «il quinquagesimo anno, per comandamento di Dio, fu chiamato Giubbileo: nel quale anno tutto 'l popolo si riposava da ogni operazione». Merita un commento anche l'aggettivo *arietino*,

latinismo assente dalla Crusca³¹ e rarissimo nella nostra storia letteraria: una delle poche attestazioni si trova per altro in un trattato filosofico-religioso di Giordano Bruno, coevo dunque a Federico Borromeo.

È proprio il riferimento ai *corni* incontrati nell'ultimo passo citato consente di concludere questa veloce panoramica concentrandoci su alcune singole voci o semplici sintagmi di ambito musicale rinvenuti nella prosa dell'arcivescovo di Milano,³² per confrontarli sempre con quanto contenuto nel vocabolario cruscante: si tratta sia di oggetti sia di azioni o concetti astratti, alcuni di carattere più settoriale e altri più comuni. Si può partire dunque dagli *istrumenti/istromenti*³³ o da parti di essi, ovvero *campana*,³⁴ *citra*,³⁵ *corda*,³⁶ *cornio*,³⁷ *fagotto*,³⁸ *fistula*,³⁹ *lira*,⁴⁰ *liuto*,⁴¹ *organo*,⁴² *tastatura*,⁴³ *timpano*,⁴⁴ *tromba*⁴⁵ e *viola*.⁴⁶ Per quanto riguarda i generi

31. Comparirà solo nella quinta impressione, ma esclusivamente nell'accezione settoriale botanica.

32. Dato che in diversi casi se ne ha più di un'occorrenza, si evita qui di riportare tutti i numeri di pagina da cui le voci sono tratte; si procede inoltre a ricondurre sostantivi e aggettivi al (maschile) singolare, e i verbi all'infinito.

33. La doppia opzione vocalica è contemplata anche dalla Crusca, che però, al contrario degli scritti borromaici qui analizzati dove si ha sempre la forma etimologica, lemmatizza il sostantivo senza la vocale iniziale; questa la definizione, come seconda accezione: «Per liuto, gravecembalo, trombone, e altri strumenti musicali».

34. «strumento di metallo, fatto a guisa di vaso, ilquale [*vi*], con un battaglio di ferro, sospeso entro, si suona a diversi effetti etc.».

35. Nella forma *Cetera*: «strumento musicale di corde di fil d'ottone, e d'acciaio: di corpo, come la lira, suonasi con penna».

36. Quarta accezione: «Per uso di sonare, [*fila*] fatte di minugia, o di metallo».

37. Sorprendentemente, l'accezione musicale non viene segnalata e distinta da quella zoologica, pur venendo forniti esempi illustri in cui si fa riferimento allo strumento in quanto tale; tanto che, all'interno dello stesso lemma, viene proposto anche *Cornetta* «strumento musicale di fiato».

38. Assente nelle prime due edizioni del vocabolario cruscante, comparirà solo nella terza (l'accezione musicale è la seconda) e senza esempi d'autore; cf. Cresti (in stampa).

39. Latinismo non lemmatizzato (nemmeno nella forma vocalica moderna), ma indicato solo come corrispettivo latino di semplici strumenti a fiato quali il flauto, la zampogna e la cornamusa.

40. «Strumento di corde notissimo», lemmatizzato a sé dopo l'omografo indicante la moneta.

41. «Strumento musicale di corde».

42. Estremamente laconica la definizione iniziale («Strumento») che però non ha, in base agli esempi forniti, accezione prettamente musicale, ma che passa senza soluzione di continuità tipografica ed esplicativa a «Per istrumento musicale noto».

43. Farà il suo ingresso nella Crusca solo nella quarta edizione, ma prima o all'epoca di Federico Borromeo se ne trovano attestazioni in Vasari e in Marino (interessante nel nostro contesto anche il luogo, una delle *Dicerie sacre* in cui si propone la seguente metafora: «Viene il Diavolo con uno stromento pomposo, e questo è la vanità del mondo, la cui tastatura è la superbia, i cui piroli son le ricchezze, le cui corde son le lascivie, i cui fregi sono i dilette sensuali»).

44. Sorprendente l'assenza nelle prime tre edizioni del vocabolario, malgrado le occorrenze in autori quali Boiardo, Ariosto, Aretino, Ramusio, Tasso, Bruno, Garzoni e Marino.

45. «Strumento di fiato, proprio della milizia, fatto d'ottone».

e le forme musicali o affini si hanno invece *antifona*,⁴⁷ *canto armonico*,⁴⁸ *canto cromatico*,⁴⁹ *canto figurato*,⁵⁰ *canto pitagorico*,⁵¹ *genere enacomico*/*diacomatico*/*encomatico*,⁵² *melo-peia*,⁵³ *mottetto*⁵⁴ e *musica cromatica*.⁵⁵ Non molte le parole riferite più strettamente all'esecuzione: *inflessione*,⁵⁶ *intonare*,⁵⁷ *salmeggiare*⁵⁸ e *salmeggiatore*.⁵⁹ Si segnalano infine alcune voci più tecniche (si tratta talvolta di tecnicismi collaterali) e legate

46. Poco coerentemente, le prime due impressioni la lemmatizzano come *Viola* («strumento musical di corde, simile alla lira»), ma alla voce *Arbetto* riportano «è anche quello strumento, col quale si suona la viola».

47. «Quel versetto, che si recita, o canta avanti, che si cominci il salmo». Più dettagliato ed etimologico Borromeo: «quelle parole sentite furono chiamate antifona, et l'altre simiglianti a esse, poiché venivano cantate da due chori, il che tanto vuol dire come contracanto [voce assente in Crusca]. I quali due chori significavano i due Serafini di Esaia, ovvero i due testamenti che vicendevolmente si rispondono et si accordano insieme» (149).

48. Cf. *supra*.

49. Aggettivo accolto solo a partire dalla terza Crusca («Aggiunto di canto: val Canto figurato», per il quale si veda la nota successiva), senza ulteriori spiegazioni o esempi. Tra le corrispondenze di epoca borromea meritano di essere ricordate almeno quelle del Tasso, del Marino (ancora, significativamente, nelle *Dicerie sacre*) e di Tommaso Garzoni (che nel discorso *De' musici, così cantori come suonatori, e in particolare de' pifferi* contenuto nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* sintetizza: «i tre generi con che ogni canto si tesse, cioè lo diatonico, il cromatico e l'enaarmonico»).

50. «Che rappresenta sotto figura. [...] Canto figurato, diciamo la musica cromatica», ovvero, come precisa Bizzarini 2012, 174, n. 133, quella polifonica.

51. Assente nella Crusca (anche nell'opzione con geminata), ma a cui Borromeo dedica un intero capitoletto (155-157).

52. Non stupisce l'assenza nel vocabolario di questi «neologismi tecnici non attestati nella trattatistica musicale» (Bizzarini 2012, 173) e relativi alla divisione tonale; lo stesso arcivescovo impiega questi aggettivi riportando quanto sostenuto da un costruttore di strumenti musicali ma senza averne conoscenza diretta: «Il Parione havea trovato il minimo sensibile della musica, e dice d'haver diviso il tuono in nuove parti, oltre alle quali non si sente, e con questa divisione si fa un nuovo genere di musica chiamata da lui enacomico, *forte melius*, diacomatico vel encomatico, col quale promette mirabilia, perché si fa padrone di tutte le voci sensibili, e moverà gl'animi etc.» (173).

53. Grecismo pressoché assente nella lingua letteraria (non solo antecedente al Borromeo) e accolto solamente nell'ultima impressione della Crusca.

54. Una delle poche aggiunte tra la prima e la seconda Crusca, la quale così recita, come accezione finale: «E Mottetto dicono i Musici a una breve composizione in musica di parole spirituali latine; ve ne sono attestazioni ancora nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Garzoni (sotto il solito capitolo *De' musici* etc.) e nelle *Dicerie sacre* di Marino.

55. Interessante, ancorché figlia del suo tempo e della sua mentalità, l'ipotesi “musicoteologica” federiciana: «par cosa verisimile che la musica celeste sia la medesima di specie con la nostra, ma di gran lunga più perfetta, et un piccolo esempio ancora ne habbiamo in quella maniera di musica chiamata cromatica nella quale si sono trovate molte consonanze che non erano in uso, et che innanzi non erano state sentite» (169).

56. Entrerà solo nella quinta Crusca: «Vale altresì Cambiamento che fa la voce passando d'uno in altro tuono, Passaggio della voce da un suono musicale all'altro».

57. «Termine musicale, e vale, dar principio al canto, intonando più alto, o più basso» (ma Borromeo ne fa un uso semantico un po' più ampio).

58. «Leggere, o cantar salmi».

59. Lemmatizzato dalla Crusca solo a partire dal 1691 e in effetti parola rarissima nella storia letteraria.

alla teoria musicale e compositiva, quali *divisione*,⁶⁰ *melodia*,⁶¹ *metro*,⁶² *modulatione*,⁶³ *passaggio*,⁶⁴ *proportione*,⁶⁵ *ritmo*⁶⁶ e *unis(s)ono* (agg.).⁶⁷

Tirando le somme di un'indagine così circoscritta e mirata è difficile non ammettere che questi scritti musicali del “secondo” Borromeo siano – anche a prescindere dal loro stadio prevalente di abbozzi e di appunti – una delle sue numerose opere di erudizione sovente fine a se stessa e di non piacevole lettura, frutto anche di una prosa spesso pedantemente sostenuta e poco scorrevole comune ad altri scrittori coevi, specie se non tosco-fiorentini.⁶⁸ Ma è indubbio che documenti come questi rappresentano una fonte lessicale preziosa per far emergere «consonanze», «discordanze» e reciproci influssi tra la lingua italiana formalizzata da un'ancor giovane norma e i suoi usi in scritti letterari minori, o tecnico-scientifici e settoriali, o paraletterari, aprendo il campo ad approfondimenti interdisciplinari promettenti.⁶⁹ Né, forse, sarebbe stato lecito pretendere molto di più e molto di diverso da un arcivescovo di Milano, interessato soprattutto a porre le proprie conoscenze e i propri studi a servizio del suo ministero

60. Che non entrerà mai nella Crusca in accezione musicale, come del resto è stato ed è per la maggior parte dei vocabolari più e meno recenti, con qualche eccezione per quelli di carattere settoriale.

61. «Concento, armonia, soavità di canto, o di suono».

62. Più dettagliatamente rispetto alla prima edizione del vocabolario, la seconda impressione cruscante riporta: «Misura. [...] Talora in vece di verso di sillabe. [...] Dan. Parad. 28. E vede, che s'accorda Con esso, come nota, con suo metro. But. lo metro. Cioè, come s'accorda la nota del canto con la sua parola che la segna, o con la sua misura. Lo metro è lo segno, e la nota è la cosa segnata»; ma si dovranno attendere la quarta e, soprattutto, la quinta edizione per trovare il significato ritmico-musicale non obbligatoriamente legato all'elemento linguistico-poetico.

63. «Misura armonica», relativa sia per Borromeo sia per la Crusca al canto vocale.

64. Vede il suo ingresso in Crusca, in accezione settoriale, solo a partire dall'edizione settecentesca: «termine di musica, si dice Il passare col canto sopra una sola sillaba più note»; ancora una volta merita di essere sottolineata una consonanza con le *Dicerie sacre* del Marino allorché l'autore scrive: «ecco chi ripara all'angelico ed umano disconcerto, riempiendo i luoghi abbandonati dagli Angioli e cancellando col sangue delle proprie vene le colpe degli uomini. Così rimette la musica, e cantando forma passaggi e contrapunti di fare stupir la terra e 'l Cielo».

65. Nessuna edizione cruscante riporta questo significato, riferito a particolari rapporti delle strutture ritmiche.

66. Assente fino alla terza Crusca, quest'ultima ne contempla solo l'aspetto poetico-prosodico: «Consonanza del verso», sicuramente il più diffuso a quest'altezza cronologica; nella quarta si legge invece, come primo significato, «ovvero numero è la proporzione del tempo d'un movimento al tempo d'un altro movimento». Ma l'accezione musicale del sostantivo – comunque raro negli scritti letterari – è riscontrabile già in Lorenzo de' Medici.

67. Fa il suo ingresso nella terza edizione del vocabolario, ma solo all'interno delle definizioni di altre voci e non come lemma autonomo; per questo si dovrà attendere l'impressione successiva. Si trattava in effetti, all'epoca federiciana, di un neologismo, di cui si hanno le prime attestazioni (proprio come per il testo borromeo in accostamento col sostantivo «voci») negli scritti di Tommaso Garzoni, Antonio Fileremo Fregoso e Annibale Romei.

68. In parte diverso è invece lo stile di Borromeo per quanto concerne le prediche e altri scritti di natura religiosa e più divulgativa: oltre a quanto già citato, cf. anche Martini 1975.

69. Che potrebbero aggiungersi a precedenti fondamentali quali Nicolodi-Trovato-Muraro 1994, Nicolodi-Trovato 1996 e 2007.

pastorale, in una perenne ricerca di ciò che mette in comunicazione il mondo umano della quotidianità con la dimensione spirituale e metafisica del «Maestro» di ogni armonia:

L'animo humano, che dalla natura fu providamente disposto al conoscimento delle cose alte e divine, dovrebbe pur valersi dell'esempio e della simiglianza della musicale harmonia etianadio per un'altra sua utilità e non punto minore. Tale è la natura della musica, la qual riceviamo per le orecchie corporali, ed è di tanta virtù che si potrebbe giustamente chiamare come un piccolo ritratto ovvero come una certa idea ed un certo simulacro di tutto l'universo; nel qual ritratto e simulacro attentamente riguardando noi, potremo condurci all'altezza delle somme filosofiche e divine contemplationi. (180)

Riferimenti bibliografici

Agosti 1994 = B. Agosti (a c. di), *Federico Borromeo. Della pittura sacra. Libri due*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994.

Annoni *et alii* 1992 = A. Annoni *et alii*, *Storia dell'Ambrosiana*, vol. I *Il Seicento*, Milano, Cariplo, 1992.

Barera 1931 = A. Barera, *L'opera scientifico-letteraria del cardinale Federico Borromeo*, Milano, Vita e Pensiero, 1931.

Bizzarini 2012 = M. Bizzarini, *Federico Borromeo e la musica. Scritti e carteggi*, Roma, Bulzoni, 2012.

Bonadonna Russo-Del Re 2000 = M. T. Bonadonna Russo-N. Del Re (a c. di), *San Filippo Neri nella realtà romana del 16° secolo*. Atti del convegno di studio in occasione del 4° centenario della morte di san Filippo Neri (1565-1995) Roma 11-13 maggio 1995, Roma, Società alla Biblioteca Vallicelliana, 2000.

Bongrani-Morgana 1992 = P. Bongrani-S. Morgana, *La Lombardia*, in F. Bruni (a c. di), *L'italiano nelle regioni*, vol. I *Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, Utet, 1992, 105-114.

Bongrani-Morgana 1994 = P. Bongrani-S. Morgana, *Una predica di Federico Borromeo (1619)*, in F. Bruni (a c. di), *L'italiano nelle regioni*, vol. II *Testi e documenti*, Torino, Utet, 1994, 140-142.

Burgio-Cerriotti 2002 = S. Burgio-L. Cerriotti (a c. di), *Federico Borromeo uomo di cultura e di spiritualità*. Atti delle giornate di studio 23-24 novembre 2001 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 16), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2002.

Buroni 2013 = E. Buroni, *L'«abc(de)» della musica nel "Vocabolario della Crusca"*. Osservazioni diacroniche e comparative, in L. Tomasin (a c. di), *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*. Atti del X convegno ASLI Padova-Venezia 29 novembre-1 dicembre 2012, Firenze, Cesati, 437-447.

Buroni 2016 = E. Buroni, «Ragionamenti» intorno alla «festa delle lingue» nella Milano secentesca. *Appunti sul pensiero e sulla lingua di Federico Borromeo*, «Italiano LinguaDue» 2 (2016), 181-191.

Buzzi-Continisio 2000 = F. Buzzi-C. Continisio (a c. di), *Cultura politica e società a Milano tra Cinque e Seicento*. Atti delle giornate di studio 19-20 novembre 1999 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 14), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2000.

Buzzi-Ferro 2005 = F. Buzzi-R. Ferro (a c. di), *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*. Atti delle giornate di studio 25-27 novembre 2004 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 19), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2005.

Buzzi-Frosio 2006 = F. Buzzi-M. L. Frosio (a c. di), *Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento*. Atti delle giornate di studio 25-26 novembre 2005

(«Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 20), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2006.

Cafiero-Caraci Vela-Romagnoli 1993 = M. Cafiero-R. Caraci Vela-A. Romagnoli (a c. di), *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli, Esi, 1993.

Cascetta-Zardin 1999 = A. Cascetta-D. Zardin (a c. di), *Cultura e religione nella Milano del Seicento. Le metamorfosi della tradizione borromaica nel secolo barocco* («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 13), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1999.

Cassiani 2009 = G. Cassiani, *Il Socrate cristiano. Saggio su Filippo Neri (1515-1595)*, Pisa, Il campano, 2009.

Cassiani 2015 = G. Cassiani, *Il ritratto di Filippo Neri nel "Philagios" di Federico Borromeo*, «Linea-Tempo. Itinerari della ricerca di storia, letteratura, filosofia e arte» 8 (2015) (da www.academia.edu).

Castiglioni 1931 = C. Castiglioni, *Il cardinale Federico Borromeo*, Torino, Società editrice internazionale, 1931.

Cistellini 1989 = A. Cistellini, *San Filippo Neri: l'oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia, Morcelliana, 1989, 3 voll.

Colzani-Luppi-Padoan 1987 = A. Colzani-A. Luppi-M. Padoan (a c. di), *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*. Atti del convegno internazionale di studi, Como 31 maggio-2 giugno 1985, Como, Amis, 1987.

Colzani-Luppi-Padoan 1989 = A. Colzani-A. Luppi-M. Padoan (a c. di), *Tradizione e stile*. Atti del 2° convegno internazionale di studi sul tema: *la musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600*, Como 3-5 settembre 1987, Como, Amis, 1989.

Colzani-Luppi-Padoan 2002-2008 = A. Colzani-A. Luppi-M. Padoan (a c. di), *Barocco padano*. Atti dei convegni internazionali sulla musica italiana nei secoli 17°-18°, Como, Amis, 2002-2008, 5 voll.

Cresti (in stampa) = S. Cresti, *Parole e musica: sul nome del fagotto*, in M. Biffi-F. Cialdini-R. Setti (a c. di), «*Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro*». *Scritti per Nicoletta Maraschio*, Firenze, Accademia della Crusca.

Delcroix 1989 = R. Delcroix, *Filippo Neri il santo dell'allegria etc.*, Roma, Newton Compton, 1989.

Doglio-Delcorno 2009 = M. L. Doglio-C. Delcorno (a c. di), *La Predicazione nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 2009.

Doglio-Delcorno 2011 = M. L. Doglio-C. Delcorno (a c. di), *Predicare nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 2011.

Doglio-Delcorno 2013 = M. L. Doglio-C. Delcorno (a c. di), *Prediche e predicatori nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 2013.

Erba 1979 = A. Erba, *La Chiesa sabauda tra Cinque e Seicento. Ortodossia tridentina, gallicanesimo savoiardo e assolutismo ducale: 1580-1630*, Roma, Herder, 1979.

Ferro 2007 = R. Ferro, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2007.

Fumaroli 2002 = M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza. Retorica e "res literaria" dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002.

Giombi 1999 = S. Giombi, *Retorica sacra in età tridentina. Un capitolo per la storia dei dibattiti sull'imitazione e il ciceronianismo nel Cinquecento religioso italiano*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa» XXXV (1999), 279-308.

Giuliani 2007 = M. Giuliani, *Il vescovo filosofo. Federico Borromeo e "I sacri ragionamenti"*, Firenze, Olschki, 2007.

Jones 1997 = P. M. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.

Kendrick 2002 = R. L. Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Kendrick 2006 = R. L. Kendrick, *Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra*, in Buzzi-Frosio 2006, 339-350.

Librandi 2012 = R. Librandi, *La letteratura religiosa*, Bologna, il Mulino, 2012.

Luzzi 2002 = C. Luzzi, «Armonia» e sinonimi nella trattatistica musicale del XVI secolo, «Musica e storia» X/1 (2002), 189-224.

Marazzini 1993 = C. Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993.

Martini 1975 = A. Martini, «I tre libri delle Laude Divine» di Federico Borromeo. *Ricerca storico-stilistica*, Padova, Antenore, 1975.

Morazzoni 1932 = G. Morazzoni, *L'Ambrosiana nel terzo centenario di Federico Borromeo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1932.

Morgana 1991 = S. Morgana (a c. di), *Federico Borromeo. Osservazioni sopra le novelle, Avvertimenti per la lingua toscana*, Milano, Edizioni Paoline, 1991.

Morgana 2011 = S. Morgana, *Federico Borromeo e la lingua italiana*, in Ead., *Mosaico italiano. Studi di storia linguistica*, Firenze, Cesati, 2011, 173-200.

Morgana 2012 = S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci.

Morgana 2016 = S. Morgana, «Vestire i concetti con vesti fatte apposta per loro». *Nell'officina di Federico Borromeo*, in Ead., *Il gusto della nostra lingua. Pagine di storia dell'italiano*, Firenze, Cesati, 2016, 11-26.

Mozzarelli 2004 = C. Mozzarelli (a c. di), *Federico Borromeo principe e mecenate*. Atti delle giornate di studio 21-22 novembre 2003 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 18), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2004.

Nicolodi-Trovato 1996 = F. Nicolodi-P. Trovato (a c. di), *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, Firenze, Cadmo, 1996.

Nicolodi-Trovato 2007 = F. Nicolodi-P. Trovato (a c. di), *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, Firenze, Cesati, 2007.

Nicolodi-Trovato-Muraro 1994-2000 = F. Nicolodi-P. Trovato-M. T. Muraro (a c. di), *Le parole della musica*, Firenze, Olschki, 1994-2000, 3 voll.

Pasquini 2004 = E. Pasquini, *L'esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004.

Pompilio 1987 = A. Pompilio (a c. di), *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, Firenze, Olschki, 1987.

Prodi 1971 = P. Prodi, *Borromeo, Federico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, 33-42 (ora sul portale www.treccani.it).

Repishti-Rovetta 2008 = F. Repishti-A. Rovetta (a c. di), *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana (1595-1609)*. Atti delle giornate di studio 23-24 novembre 2007 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 22), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2008.

Rivola 1656 = F. Rivola, *Vita di Federico Borromeo*, Milano, Dionisio Gariboldi, 1656.

Rossi 1994 = F. Rossi, *La polisemia nel lessico della trattatistica musicale italiana cinquecentesca*, «Studi di lessicografia italiana» XII (1994), 73-121.

Rossi 1996 = F. Rossi, *La musica nella Crusca. Leopoldo de' Medici, Giovan Battista Doni e un glossario manoscritto di termini musicali del XVII secolo*, «Studi di lessicografia italiana» XIII (1996), 123-182.

Tallon 2002 = A. Tallon, *Conscience nationale et sentiment religieux en France au 16^e siècle. Essai sur la vision gallicane du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Zardin 2003 = D. Zardin (a c. di), *Federico Borromeo vescovo*. Atti delle giornate di studio 22-23 novembre 2002 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 17), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2003.

Zardin-Frosio 2007 = D. Zardin-M. L. Frosio (a c. di), *Milano borromaica atelier culturale della Controriforma*. Atti delle giornate di studio 24-25 novembre 2006 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 21), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2007.

Sulle tracce dell'italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo

Rosa Argenziano

Nell'edizione giuntina delle *Vite*, Vasari ricorda un aneddoto curioso ambientato nella Milano di inizio Cinquecento, che vede come protagonista il pittore veronese Giovan Francesco Caroto, allievo prima di Liberale Veronese e successivamente del Mantegna. Intorno al 1505, Caroto decise di recarsi a Milano, dove entrò subito nelle grazie di Anton Maria Visconti, ma la quiete del suo soggiorno venne turbata dall'arrivo in città di un «Fiamingo», autore di un ritratto a olio che riscosse grande successo tra gli intenditori milanesi. Con fare superbo, nel vedere la testa di giovane ritratta dal fiammingo, Caroto:

se ne rise, dicendo: «A me basta l'animo di farne una migliore». Di che facendosi beffe il Fiamingo, si venne dopo molte parole a questo, che Giovan Francesco facesse la pruova, e perdendo, perdesse il quadro fatto e 25 scudi, e vincendo, guadagnasse la testa del Fiamingo e similmente 25 scudi. Messosi dunque Giovan Francesco a lavorare con tutto il suo sapere, ritrasse un gentiluomo vecchio e raso con un sparviere in mano: ma ancora che molto somigliasse, fu giudicata migliore la testa del Fiamingo.¹

Che Caroto fosse destinato a perdere la sfida era dato piuttosto prevedibile, visto il primato dei fiamminghi nella pittura a olio, «bellissima invenzione et gran commodità all'arte [...] di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia».²

Il non meglio precisato avversario di Caroto di cui parla Vasari non era certo il solo pittore fiammingo di passaggio a Milano nel Rinascimento, quando artisti di tutta Europa giungevano in Italia per limare la propria maniera affinandola su quella italiana. Vero è che Milano non era esattamente meta canonica di questo soggiorno artistico precursore del *Grand Tour*, che aveva certamente il suo “punto di fuga” nelle rovine e antichità di Roma, con la prestigiosa Accademia di San Luca dello Zuccari e le allettanti committenze della corte ponti-

1. Vasari, *Le vite*, 569-570. Vasari precisa che il fiammingo tenne il quadro, in seguito acquistato da Isabella d'Este, ma rifiutò i 25 scudi.

2. Ossia Jan van Eyck, stando sempre al Vasari (*Le vite*, 132).

ficia.³ Eppure, come ricorda anche il breve episodio delle *Vite*, gli amatori milanesi stimavano molto l'arte delle Fiandre, tanto che gli intensi e antichi contatti commerciali del Nord Italia con quelle terre si trasformarono ben presto in intrecci di commissioni, acquisti e invii di tele di là e di qua dalle Alpi, almeno fino a tutto il XVII secolo.⁴

Tra i fiamminghi giunti a Milano a cavallo tra Cinque e Seicento si contano anche due esponenti di una delle più importanti dinastie pittoriche europee di tutti i tempi: nel 1595 Jan Brueghel il Vecchio (noto anche come Brueghel dei Velluti) arrivò in città al seguito del cardinale Federico Borromeo, conosciuto a Roma intorno al 1593.⁵

Il «principe e mecenate»⁶ Borromeo era notoriamente grande ammiratore della pittura fiamminga *tout court*,⁷ ma Jan Brueghel il Vecchio era senza dubbio il suo prediletto: «Videtur penicillo suo per cuncta naturae voluisse pervagari. Pinxit enim [...] Maria, Montes, Antra, specusque subterraneos, et omnia ista spacijs disiecta immanibus in angustum coegit». Così, nel suo *Musaeum* (1625),⁸ il cardinale sintetizzò in poche parole l'abilità che massimamente stimava in Brueghel, che col suo pennello riusciva a racchiudere le realtà naturali più disparate e fisicamente distanti tra loro in spazi minimi.

Presto colto dal pungolo del rimpatrio, Brueghel si trattenne poco a Milano, per fare ritorno ad Anversa già nella primavera del 1596. Circa vent'anni dopo, il fiammingo decise di mandare in Italia il figlio, Jan il Giovane (1601-

3. Tra le tappe più usuali anche Venezia, Firenze, Napoli. Nel corso del '500 la Lombardia iniziò invece a perdere il suo potere di seduzione, a inizio secolo garantito specialmente dagli studi prospettici del Bramantino (cf. Dacos 2012, 12). Per il viaggio in Italia di artisti stranieri cf. De Lavergnée 1989 e i lavori di Nicole Dacos, focalizzati soprattutto sulla tappa romana (cf. Dacos 1997, 2001 e 2012). Un elenco delle mete italiane predilette dai fiamminghi è fornito in Huvnen 1997, 271-278.

4. Ricordo quanto meno, tra gli appassionati milanesi dei *flamands*, le famiglie Melzi e Mazenta, il nobile Manfredo Settala e la famiglia Arese (cf. Bedoni 1983, 146-151). Per uno sguardo allargato ai dipinti fiamminghi (più di mille) rinvenuti in collezioni private lombarde si veda Meijer 2002.

5. Per informazioni sulla vita e sull'attività artistica di Jan Brueghel il Vecchio cf. da ultimo Ertz 2008-2010. Per un inquadramento dell'intera famiglia Brueghel nell'arte europea tra XVI e XVII secolo cf. Gaddi 2012.

6. Questa definizione di Borromeo, calzante alla figura del cardinale così come si presenta in questo contributo, è fornita nel titolo degli Atti del *Dies Academicus* tenutosi in Ambrosiana il 21-22 novembre 2003 (cf. Mozzarelli 2004). Paralleli agli interessi artistici del cardinale i suoi studi di lingua, indispensabili per ricostruirne la poliedrica natura intellettuale, per i quali si rimanda a Morgana 1988.

7. Di cui apprezzava la meticolosa rappresentazione dei paesaggi e delle singole realtà naturali, financo quelle più microscopiche, che nella concezione devozionale dell'arte del cardinale acquistavano valore sacro, come simboli terreni della gloria e bontà divine. Cf. in particolare il paragrafo *I paesaggi e le nature morte* dello studio di Pamela Jones (Jones 1997, 63-71), che sonda nel dettaglio il mecenatismo del cardinale Borromeo alla luce del suo piano di riforma post-tridentina delle menti. Per una rassegna delle opere di Jan Brueghel il Vecchio e altri maestri fiamminghi lasciate in eredità dal cardinale alla Pinacoteca Ambrosiana cf. Navoni-Rocca 2013, 107-129.

8. Borromeo, *Musaeum*, 25-26.

1678), raccomandandolo il 7 maggio 1622 all'amico Ercole Bianchi, personalità eminente in seno al collezionismo milanese del Seicento, il quale fu intermediario nelle trattative tra il pittore e Borromeo, nonché committente in prima persona di Brueghel:⁹

Desiderando mio figliuolo, di veder L Italia, i douendo passar per Milano mi parerebbe di far torto a' L'antica nos^{ta} amicitia se gli non venesse con espresso ordine mio a far riuerenza a vs la quale In tutte l'occasioni ha mostrato colli effetti d'essermi amico e padrone. E si come questi giouanotti non hanno ancora L'esperienza del mondo Supplico vs sia seruita caso ch'egli si fermasse qualq tempo in Milano di volerlo assistere col suo prudente consiglio et Indrizzo.¹⁰

Il Bianchi accolse quindi calorosamente il giovane pittore, presentandolo al cardinale Borromeo su richiesta del padre, la cui speranza era che il figlio si fermasse in Italia per quattro o cinque anni e al ritorno facesse un viaggio anche in Spagna e Francia. Il viaggio doveva essere per il figlio un'esperienza formativa a tutto tondo, utile a farlo crescere, ad apprendere, come dirà Brueghel in un'altra lettera al Bianchi del 23 settembre 1622, «quella discrezione» che ancora non possedeva, imparare «ad usare quelli termini che conuenghino ad un par suo» e a portare rispetto ai genitori, *in primis* «la sua madre tanto verso lui benigna della quale In sei mesi della sua assenza si e scordato».¹¹ Una volta in Italia il giovane, dal temperamento senz'altro un po' ribelle, si recò a Genova, a Palermo (per giunta ammalandosi gravemente, perché non abituato al clima caldo della Sicilia) e poi di lì a Malta, sempre senza il consenso del padre.¹²

Si sarà notato che le due lettere di Jan il Vecchio citate sono in italiano. Il pittore, infatti, conosceva la nostra lingua, come testimonia un carteggio ben più ampio conservato dalla Biblioteca Ambrosiana: un'ottantina di lettere che vanno dal 1596 al 1624, indirizzate al cardinale Borromeo e al Bianchi, e portate

9. Ercole apparteneva alla nobile famiglia Bianchi di Velate, figlio di Giovanni Battista e Caterina Figino (sorella del noto pittore), ma non ereditò il titolo nobiliare paterno poiché coinvolto in attività commerciali che sovente lo condussero nelle Fiandre. Proprio in uno dei suoi viaggi ad Anversa conobbe Brueghel, intorno al 1606. Il solo studio ad oggi interamente dedicato al Bianchi e alla sua attività di collezionista e mercante d'arte è quello di Mario Comincini (cf. Comincini 2010).

10. Trascrivo direttamente dal ms. G 280 inf. 85r della Biblioteca Ambrosiana (d'ora in poi Ambr.). In questa, come in tutte le citazioni dai mss. dell'Ambrosiana si osserva il rispetto integrale delle caratteristiche grafiche e ortografiche dei testi, col solo scioglimento tra tonde delle abbreviazioni di non immediata comprensione.

11. Ambr. G 280 inf. 89r. La madre trascurata dal ragazzo, con tanto di disappunto paterno, non era in realtà quella naturale (Elizabeth de Jode, morta nel 1603), ma la seconda moglie del padre, Catherine van Marienberg.

12. Che si arrabbiò particolarmente per questo: «io li ho mandato per imparare et aduansare nell'arte ma non per viaggiar p(er) li Paesi. Spero che il tempo lo dara instruttione» (lettera a Ercole Bianchi del 17 maggio 1624; Ambr. G 280 inf. 92r). Sul viaggio in Italia di Jan II cf. Vaes 1926, 173-178.

alla luce nel 1868 dal dottore dell'Ambrosiana Giovanni Crivelli.¹³ Il fiammingo, però, non maneggiava l'italiano con grande disinvoltura, tanto da scusarsi più e più volte coi suoi destinatari per il proprio «mal scritto»,¹⁴ e non di certo per *cliché* dello straniero alle prese con l'altra lingua, date le numerose sviste, i *lapsus*, le grandi titubanze nelle finali di parola, i disaccordi di genere e numero e varie altre imprecisioni grammaticali che unite a un impianto sintattico-testuale piuttosto fragile hanno fatto parlare di volta in volta di italiano «improbabile», «sgangherato», «disastrato», «spropositato», per citare alcuni commenti di chi si è imbattuto in questo carteggio.¹⁵

Detto questo, l'italiano dei piccoli passi delle lettere del 1622 che abbiamo riportato, sostanzialmente regolare e corretto, non risulterà in linea con le caratteristiche del «mal scritto» di Brueghel sommariamente esposte. La spiegazione è semplice: quelle lettere non sono autografe, bensì stese per il pittore dall'amico Pieter Paul Rubens. La mano di questo artista *humaniste*, colto, poliglotta e talmente perito in italiano da usarlo elegantemente nei suoi carteggi anche con interlocutori non italiani, sta dietro a più della metà delle lettere di Brueghel.¹⁶

Jan il Vecchio non era però il solo Brueghel a conoscere la nostra lingua: nel suo volume, Giovanni Crivelli trascrisse anche due lettere di Jan il Giovane al cardinale Borromeo,¹⁷ conservate sempre dalla Biblioteca Ambrosiana ed entrambe scritte in italiano. La prima è del 22 agosto 1625:¹⁸ il fiammingo, tornato ad Anversa dopo aver appreso della morte del padre, spiega di essere arrivato nella sua «dolente casa» più tardi del previsto per via di una febbre¹⁹ che lo ha

13. Cf. Crivelli 1868. Solo ventidue di queste lettere sono inviate da Brueghel a Borromeo, mentre le altre sono rivolte a Ercole Bianchi. Questa corrispondenza è da tempo nota agli storici dell'arte, che se ne sono occupati in modo sistematico a partire dagli anni '80 grazie allo studio, ancor oggi capitale, di Stefania Bedoni (cf. Bedoni 1983).

14. Il pittore si riferisce così al proprio italiano sin dalla prima lettera a Borromeo, del 10 ottobre 1596: «non ha uoluto manchar: per darle fastidio con questo mio mal schrito» (Ambr. G 173 inf. 196r).

15. Borromeo, *Musaeum*, XXXI e XXIV, Rossi-Rovetta 1997, 19 e Dell'Acqua 1992, 321. Finora, gli storici della lingua non si sono pronunciati sull'italiano delle lettere di Brueghel, oggetto specifico della mia tesi di dottorato (cf. Argenziano 2014-15).

16. Un piccolissimo campione del vero italiano di Brueghel è offerto nella citazione dalla prima lettera del carteggio, alla n. 14. Crivelli identificò la mano di Rubens grazie alla collazione con l'unica lettera autografa di questi al cardinale Borromeo conservata dalla Biblioteca Ambrosiana (Ambr. G 236 inf. 55r). Tratti inconfondibilmente rubensiani, nei passi citati da Ambr. G 280 inf. 85r e 89r sono la congiunzione «e» e «qualq», di matrice iberica. Sull'italiano di Rubens si veda la recensione di Luca Serianni (cf. Serianni 1989) all'edizione delle lettere italiane del pittore (cf. Rubens 1987) e Renzetti 1989-90. Quanto al viaggio in Italia di Rubens (1600-1608) cf. Jaffè 1984 e la cronologia offerta in Bruno 2007, 237-239. Nel carteggio di Jan il Vecchio con Borromeo e Bianchi si rinvencono anche altre mani oltre quella di Rubens, ma per questo rimando alla mia tesi di dottorato e ad Argenziano 2016, attualmente in corso di stampa.

17. Cf. Crivelli 1868, 339-341 e 344.

18. Ambr. G 244 inf. 72r-v.

19. Il 1 maggio 1625 Jan si era imbarcato per Genova da Palermo e da Genova si era recato a Milano. Colpito da febbre, era stato curato dal cardinale Borromeo. Era partito poi per Torino,

costretto a fermarsi a Torino per diciassette giorni. Dalla stessa lettera apprendiamo che il pittore ha cercato, su richiesta del cardinale, qualche opera del padre da inviare a Milano, trovando tre dipinti particolarmente meritevoli: una *Ghirlanda* di frutti con Madonna e angeli, una *Madonna* in una campagna rigogliosa e una bellissima *Maria Maddalena* in un giardino ricco di fiori, frutti e fontane.²⁰ Avvisa inoltre che il padre ha lasciato in dono a Borromeo un dipinto di Pieter Brueghel il Vecchio, capostipite della dinastia.²¹ La lettera si fa più accorata sul finire, quando il pittore descrive il funerale del padre, «vna cossa pietosa» a vedersi, anche perché la sua bara era seguita da quelle dei tre figli Pietro, Isabella, e Maria (di diciassette, sedici e quattordici anni), anche loro uccisi dal colera «in tempo d vinti iorni».

Il 26 novembre 1626 Jan torna a scrivere al cardinale in italiano,²² dicendogli di aver inviato la *Madonna* con angioletti del padre, ma incalza Borromeo affinché questi gli faccia sapere al più presto se avrebbe tenuto per sé il quadro, visto che addirittura il re di Inghilterra era interessato all'acquisto.

Esiste anche un'altra lettera italiana di Jan Brueghel il Giovane al cardinale, del 3 settembre 1627, rimasta per quanto mi risulta inedita e conservata presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella;²³ il pittore apre con toni funesti, informando Borromeo di essere stato nuovamente malato (per ben cinque mesi) e che la madre era morta:²⁴ «e vna cossa pietosa veder la destruzione de nostra casa in tanto poco tempo», commenta amaramente. La seconda parte della lettera è invece dedicata alle trattative intorno a un paesaggio del padre non meglio identificato.

È facile che il ragazzo, ancor prima di fare pratica di italiano coi parlanti nativi durante il suo viaggio, ne avesse già qualche nozione presumibilmente fornitagli dal padre, che pur non essendo così abile con l'italiano, deve avergli dato almeno qualche lezione prima di mandarlo in Italia (forse, e a buon diritto, facendosi aiutare da Rubens). Le occasioni di contatto con la lingua italiana del resto non mancavano ad Anversa, crogiolo di lingue e popoli, città commerciale e cosmopolita in cui l'italiano era particolarmente diffuso negli ambienti com-

dove si era riammalato, e poi per Anversa, passando per Lione e Parigi. Il viaggio di ritorno ad Anversa è documentato nel dettaglio da appunti scritti da Jan il Giovane in fiammingo (1625-1651), ed editi a inizio Novecento da Maurice Vaes (cf. Vaes 1926).

20. Il cardinale scelse la *Madonna* nella campagna, spedita da Jan nel novembre 1626 e di cui, però, non si è avuta più notizia. Nemmeno della *Maria Maddalena* si è più saputo nulla, mentre la *Ghirlanda* venne acquistata dal ricco collezionista Anton Cornelissen Cheeus (cf. Bedoni 1983, 143).

21. *Cristo e l'adultera* (cf. Jones 1997, 244). Secondo Rivola, il cardinale ne tenne una copia (perduta) e rispedì l'originale ad Anversa corredandolo dapprima di una cornice d'avorio. Il dipinto, un tempo nella collezione Seilern, fu rubato dalle Courtauld Institute Galleries nel 1982.

22. Ambr. G 246 inf. 128r.

23. Ringrazio l'archivista dott. Alessandro Pisoni, per avermi dato notizia di questa lettera e avermene fornito la foto-riproduzione.

24. Catherine van Marienberg, matrigna di Jan, morì il 15 luglio (cf. Vaes 1926, 186).

merciali, ma senz'altro anche nelle botteghe frequentate da mercanti d'arte italiani e da artisti che andavano e venivano dall'Italia.²⁵

Similmente all'italiano del padre, anche quello di Jan il Giovane inciampa in tutti i livelli di lingua e soprattutto in grafia e morfosintassi: non sono rare le titubanze con *b* e *i* diacritiche (I²⁶: «a commandato», «girlanda», «pianguto»; II: «ciercate», «guadagnio»; III: «a stato») e nella resa dell'affricata alveolare, il più delle volte trascritta con digrammi che rispecchiano la natura composta del fonema (-*ts-* e soprattutto -*ds-*), ma non sempre la sua articolazione (II: «affecsiionato»);²⁷ I *lapsus*, gli scambi di lettere (I: «accompaniaer», II: «Pietro», III: «terdare»), indicano poca dimestichezza con la scrittura in L2, come l'assenza totale di accenti e apostrofi (note innovazioni bembiane) è sintomatica di scarso contatto con le norme dell'uso italiano scritto. Del tutto prevedibilmente, lo straniero tentenna con le doppie, scempiate (I: «ariuato», «asai», «ausare», ecc.; II: «contentedsa», «farano»; III: «suplico»), meno spesso geminate in via ipercorretta (I: «cossi» per *così*, «gallanterie», «pollonia»; I, III: «cossa», II: «cossi» e «cosse», tutti per *cosa/è*).²⁸ Gli accordi di genere e numero creano qualche problema: «opre restato» (I), «quadretti fatto» (I), «la gratiss^{mo} sua» (II), «le cosse bella» (II), «e passato in miglior vita nostra madre» (III) ecc. e talvolta non s'indovina l'ausiliare: «la causa a stato» (III). Il giovane Brueghel può parlare di sé in 3^a pers.sing., come in genere accade nei livelli di interlingua meno avanzati: «son ariuato in anuersa in la nostra dolente cas[a] ma fu forsato di fermar diesisetti iorni in Turino per la febre» (I).

Si noti, in questo stesso periodo, la mancata ripresa con clitico anaforico («fu forzato di fermar» e non *fui forzato di fermarmi*), a scapito della coesione testuale. La difficoltà di esprimere il pensiero in una salda struttura sintattico-testuale può essere esemplificata da questo passo (da III):

Intendo per el ultimo passato come vs Jll.^{mo} me remanda quel quadretto di paesaggio fatto di mano de mio padre el qualo ho aspettato molto tempo fa dubitando per el longo terdare per qualche disgratia per questo suplico a vs Jll.^{ma} de volerme far la gratia de poter saper[è] in mano di qual mercante le sia consegnato. parque quel quadretto di tsiaro et oscuro que vn anno fa vs Jll.^{ma}] me ferisse que me tornaua el quadretto et volse tenir vna copia de quello encora de quel quadretto non ho inteso niente.

25. In forma orale, l'italiano era diffuso nei Paesi Bassi e nelle Fiandre già nel Quattrocento, ma l'apprendimento istituzionalizzato, dunque per tramite di grammatiche, manuali e docenti di italiano giungerà dalla fine del Cinquecento (cf. Van der Helm 2007 e Vanvolsem 2007).

26. D'ora in avanti citerò le lettere in ordine cronologico ricorrendo ai numeri romani I, II e III.

27. Più raramente con la grafia classicheggiante -*ti-* (I: «gratiosa», III: «disgratia»).

28. Pur ricordando che nel Cinquecento, specie in area settentrionale, la doppia *s* in *cossa*, *cossi*, *dissegno* ecc.. poteva rappresentare la sibilante sorda (cf. Migliorini 1955, 215), trovo azzardato pensare che il fiammingo abbia assimilato quest'uso.

Oltre alla quasi totale assenza di punteggiatura, si osservi come i legami sintattici nelle ultime righe soffrano del brusco passaggio dal «quadretto di paesaggio» dell'*hic et nunc* di cui si parla all'inizio al ricordo di un «quadretto di tsiaro et oscuro» rispedito da Borromeo a Jan un anno prima e di cui il fiammingo pare aver perso le tracce:²⁹ la sintassi non regge il salto temporale (infatti a «vn anno fa» segue «ferisse», al presente) e il cambio di tema si traduce in anacoluto, col soggetto che passa da «quadretto» a «vs», per di più con una ripresa relativa («que me tornaua el quadretto»³⁰) al posto di una più appropriata modale al gerundio (*tornandomi*).

Il breve brano consente anche di porre attenzione su alcuni elementi anti-fiorentini che ricorrono (con altri) in tutte e tre le lettere del fiammingo, come la mancata anafonesi di «longo», i vari *me* proclitici ed enclitici, la preposizione *de* (alternata a *dì*) e il prefisso *re-* («remanda», ma «disgratia»).

Il passaggio *-sc->-ss-* in «ferisse», l'articolo *el*, il metaplasmatico «tenir» e il passato remoto sigmatico «volse» parrebbero indirizzare più chiaramente l'italiano di Jan verso un modello settentrionale,³¹ mentre la congiunzione «parque» e il «que» risentono abbastanza evidentemente di influssi francesi o anche iberici.³² Quanto al lessico, non può di certo passare inosservato l'uso di *chiaro-scuro* (seppure in forma storpiata «tsiario et oscuro»³³), italianismo dell'arte che i dizionari storici del neerlandese attestano solo dall'Ottocento,³⁴ ma che evidentemente circolava ben prima nelle Fiandre.

Certo, per ricostruire meglio la fisionomia dell'italiano di questo scrivente d'eccezione sarebbe utile reperire altre sue lettere italiane (mi risulta difficile credere non ce ne siano, a Borromeo o eventualmente anche al Bianchi),³⁵ ma

29. Più avanti ne verrà specificato il prezzo di 70 scudi d'oro. Potrebbe forse trattarsi del quadro di Pieter Brueghel lasciato in eredità da Jan il Vecchio a Borromeo (per cui cf. n. 21), identificabile per Crivelli col quadro di «tiaer e scura» di cui Jan il Vecchio parlava a Borromeo già nel 1609 (Ambr. G 202 inf. 110cr; cf. Crivelli 1868, 342-343)?

30. L'uso transitivo di *tornare* è documentato fin nel fiorentino aureo; cf. gli esempi dal *Decameron* di *tornare* nel sign. di *ricondurre* nella I ed. del *Vocabolario* della Crusca.

31. «Volse» per *volle*, ben documentato nell'antica tradizione padana, è ancora nella *scripta* di semicolti milanesi del Seicento (cf. Morgana 1987, 249), ma è del resto tratto accolto da varie grammatiche secentesche (cf. Colombo 2007, 93).

32. Ricordiamo la presa di Anversa da parte della Spagna nel 1585. Lo spagnolo, già diffuso per motivi commerciali, divenne anche lingua dell'amministrazione nei Paesi Bassi (cf. Vanvolsem 2007, 33). Anche l'uso di *el*, in regresso nelle scritture settentrionali anche non letterarie tra Cinque e Seicento (cf. Morgana 1984, 24 e Morgana 1987, 235 e 243), potrebbe quindi dipendere da un'interferenza iberica, così come il «tenir» dal modello francese.

33. Curioso che anche il padre non riproducesse nella grafia la velare iniziale, scrivendo «tiaer e scura» (cf. n. 29).

34. *Clairobscur*, mediato dal francese. Nello *Schilder-boek* di Van Mander (1604), debitore anche da un punto di vista linguistico delle *Vite* del Vasari, il termine era reso col calco *wit en swart* (cf. Motolese 2012, 135 n. 57). Per la diffusione del lessico artistico italiano in Europa oltre a Motolese 2012 cf. quanto meno Biffi 2012.

35. Non ne ho comunque trovato alcun accenno né in Vaes 1926, né in Denucé 1934, né tanto meno in Bedoni 1983 e in lavori più recenti incentrati sulla famiglia Brueghel (cf. Gaddi 2012).

già da quelle finora note e dai pochissimi dati qui esposti risulta evidente che l'italiano del fiammingo non ha nulla a che vedere con quello «di cui si vantava amore»,³⁶ e si differenzia anche dall'italiano della «civil conversazione»³⁷ diffuso nelle corti europee tra XVI e XVII sec. Con le sue incertezze e la sua natura composita derivata dall'intersecarsi di più influenze linguistiche, l'italiano di Jan Brueghel il Giovane, come quello del padre, è un italiano essenziale e diretto al contempo, usato per pure finalità comunicative. In questo senso s'imparenta (pur senza possibilità di identificazione) con quello degli artisti nostrani, figure sociolinguisticamente *sui generis* in quanto cortigiani raffinati che però raramente godevano di una completa formazione umanistica ed erano dotati, piuttosto, di una cultura pragmatica che convergeva in competenze linguistiche d'immediatezza proprie dell'«omo senza lettere».³⁸

Nella loro funzionalità, le lettere italiane di scrittori stranieri e occasionali come i Brueghel possono contribuire non solo agli studi sull'italiano oltre confine, ma anche a quelli, inaugurati da tempo,³⁹ tesi a dimostrare la fallacità di una dicotomia irriducibile tra dialetti parlati e italiano letterario scritto nella storia linguistica preunitaria, attraversata invece da varietà d'uso intermedie rimaste nascoste, che solo scritti di natura pratica come gli epistolari possono contribuire a dissotterrare.⁴⁰

36. Ossia l'italiano di stampo petrarchesco diffusosi nella produzione poetico-letteraria europea a partire dal Rinascimento. La definizione è risaputamente miltoniana (*Ridonsi donne e giovani amorosi*, v. 15). Cf. Brugnolo 2009, 75-80.

37. Il riferimento alla *Civil conversazione* di Stefano Guazzo, testo che conobbe numerose edizioni e traduzioni europee, è prelevato da Maraschio 2002, studio incentrato sull'italomania delle corti europee del Cinquecento. Per il Seicento si potrebbe pensare all'italianità, anche linguistica, della corte degli Asburgo, per cui cf. Kanduth 2002.

38. Celebre al punto da non necessitare di ulteriori specificazioni questa polemica autodefinizione di sé di Leonardo contenuta nel *Codice Atlantico* (c. 327^v), oggi consultabile on-line grazie alla banca dati *E-LEO* realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci, per la quale cf. Biffi 2013.

39. Da Bianconi, Bruni e Serianni per i cui lavori rimando alla bibliografia offerta nel recente volume di Testa, allineato a queste posizioni, e significativamente intitolato *L'italiano nascosto* (cf. Testa 2013, 14 n. 14).

40. Non posso a questo punto non accennare al fatto che la Biblioteca Ambrosiana è in possesso di altre lettere italiane di artisti stranieri rivolte a Borromeo e Bianchi (i fiamminghi Paul Brill, Josse e Philips de Momper e il tedesco Hans Rottenhammer), sulle quali mi riservo di concentrarmi in altra sede.

Riferimenti bibliografici

Argenziano 2014-15 = R. Argenziano, *Un contributo allo studio dell'italiano della comunicazione epistolare nel Seicento: le lettere di Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi*. Tesi di Dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana, tutor Prof.ssa G. Cartago, Università degli Studi di Milano, a.a. 2014-2015.

Argenziano 2016 = R. Argenziano, «*Me perdonne mio mal scritto: l'italiano delle lettere di Jan Brueghel I a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi*», in C. Berra-P. Borsa-S. Martinelli Tempesta (a c. di), *Epistolari italiani e latini dal Due al Seicento: modelli, temi, esperienze ecdotiche*. Atti del XVI Convegno Internazionale di Letteratura italiana Gennaro Barbarisi, Gargnano del Garda 29 settembre-1 ottobre 2014, Milano, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, in c. s.

Bedoni 1983 = S. Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze-Milano, Rotoffset, 1983.

Biffi 2012 = M. Biffi, *Italianismi delle arti*, in G. Mattarucco (a c. di), *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, Firenze, Accademia della Crusca, 2012, 52-71.

Biffi 2013 = M. Biffi, *Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo*, «Studi di Memofonte» 10/2013, pp. 183-205.

Borromeo, *Musaeum* = F. Borromeo, *Musaeum (1625)*. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore, a c. di G. Ravasi-P. Cigada, Milano, Claudio Gallone Editore, 1997.

Brugnolo 2009 = F. Brugnolo, *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2009.

Bruno 2007 = S. Bruno (a c. di), *Rubens e la pittura fiamminga nel Secolo d'oro*, Milano-Firenze, Il Sole 24 ore-E-ducation.it, 2007.

Comincini 2010 = M. Comincini, *Jan Brueghel accanto a Figino: la quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta, In curia picta, 2010.

Crivelli 1868 = G. Crivelli, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, Tipografia e Libreria Arcivescovile, 1868.

Dacos 1997 = N. Dacos (a c. di), *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Atti del Convegno Internazionale (Bruxelles 24-25 febbraio 1995), supplemento al n. 100 di «Bollettino d'arte», Ministero per i beni e le attività culturali, Roma, 1997.

Dacos 2001 = N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus aurea*, Roma, Donzelli, 2001.

Dacos 2012 = N. Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel Cinquecento*, Milano, Jaca Book, 2012.

De Lavergnée 1989 = A. Brejon de Lavergnée, *Pittori stranieri in Italia*, in M. Gregori-E. Scleier (a c. di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 1989, t. II, 531-558.

Dell'Acqua 1992 = G. A. Dell'Acqua, *La Galleria federiciana e gli incrementi del tardo Seicento*, in A. Annoni et alii, *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, Cariplo, 1992, 297-334.

Denucé 1934 = J. Denucé, *Letters and Documents concerning Jan Breugel I and II*, Antwerp, De Sikkel, 1934.

Ertz 1998 = K. Ertz, *Breughel-Brueghel. Tradizione e progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra '500 e '600*. Catalogo della mostra, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone settembre-dicembre 1998, traduzione dal tedesco di C. Müller, Lingen, Luca Verlag, 1998.

Ertz 2008-2010 = K. Ertz-C. Nitze Ertz, *Jan Brueghel der Ältere: Kritischer Katalog der Gemälde*, Lingen, Luca Verlag, 2008-2010, 4 voll.

Gaddi 2012 = S. Gaddi (a c. d.), *La dinastia dei Brueghel*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.

Huvenne 1997 = P. Huvenne, *Il Cinquecento e lo "stile nuovo"*, in B. W. Meijer (a c. di), *La pittura In Europa. La pittura nei Paesi Bassi*, Milano, Electa, 1997, t. I, 147-278.

Jaffè 1984 = M. Jaffè, *Rubens e l'Italia*, Roma, Palombi, 1984, trad. di M. Tascone (ed. originale *Rubens and Italy*, Oxford, Phaidon, 1977).

Jones 1997 = P. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e riforma cattolica*, Milano, Vita e pensiero, 1997 (ed. originale *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge University Press, 1993).

Kanduth 2002 = E. Kanduth, *L'italiano lingua familiare e lingua ufficiale alla corte Imperiale nel Seicento*, in F. Brugnolo-V. Orioles (a c. di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, Roma, Il Calamo, 2002, 2 voll.; vol. I, 137-149.

Maraschio 2002 = N. Maraschio, *L'italiano parlato nell'Europa del Cinquecento*, in F. Brugnolo-V. Orioles (a c. di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, Roma, Il Calamo, 2002, 2 voll.; vol. I, 51-69.

Mozzarelli 2004 = C. Mozzarelli (a c. di), *Federico Borromeo principe e mecenate*. Atti delle giornate di studio, Milano 21-22 novembre 2003, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2004.

Meijer 2002 = B. W. Meijer (a c. di), *Fiamminghi e Olandesi. Dipinti dalle collezioni lombarde*. Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale-Pinacoteca di Brera maggio-agosto 2002, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2002.

Migliorini 1955 = B. Migliorini, *Note sulla grafia italiana del Rinascimento*, «Studi di filologia italiana» XIII, 259-296, ora in Id., *Saggi linguistici*, Firenze, Sansoni, 1957, 197-225.

Morgana 1984 = S. Morgana, *Contributo allo studio dell'italiano a Milano nel '500. Il libro di memorie di Giovan Battista Casali*, Milano, FE.VA, 1984.

Morgana 1987 = S. Morgana, *Lingua e dialetto nelle scritture di semicolti milanesi del '600*, «Filologia moderna» IX (1987), 209-264.

Morgana 1988 = S. Morgana, *Gli studi di lingua di Federico Borromeo*, «Studi linguistici italiani» XIV (1988), 191-216.

Motolese 2012 = M. Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, il Mulino, 2012.

Navoni-Rocca 2013 = M. Navoni-A. Rocca, *La Pinacoteca ambrosiana*, Novara, De Agostini, 2013.

Renzetti 1988 = V. Renzetti, *La lingua delle lettere italiane di Rubens*. Tesi di laurea in Lettere Moderne, Roma, Università La Sapienza, relatore L. Serianni, a.a. 1987-1988.

Rossi-Rovetta 1997 = M. Rossi-A. Rovetta (a c. di), *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, Electa, 1997.

Rubens 1987 = P. P. Rubens, *Lettere italiane*, a c. di I. Cotta, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

Serianni 1989 = L. Serianni, *Rec. a Rubens 1987*, «Studi linguistici italiani» XV (1989), 2, 273-276.

Testa 2013 = E. Testa, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi, 2013.

Vaes 1926 = M. Vaes, *Le Journal de Jean Brueghel II*, estratto da «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome» 4 (1926), 163-224.

Van der Helm 2007 = J. Van der Helm, *Imparare l'italiano da parte dei neerlandesi del Cinquecento*, in S. Vanvolsem et alii (a c. di), *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del XVIII Congresso dell'A.I.S.L.L.I., Lovanio, Louvain-La Neue, Anversa, Bruxelles 16-19 luglio 2003, Firenze, Cesati, 2007, 3 voll.; vol. I, *L'italiano oggi e domani*, 431-444.

Vanvolsem 2007 = S. Vanvolsem, *I primi manuali e dizionari per neerlandofoni*, «La lingua italiana. Storia, strutture, testi» 33 (2007), 3, 33-44.

Vasari, *Le vite* = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a c. di R. Bettarini-P. Barocchi, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1966-1987.

«E mille cose e mille»: moda e lingua della moda nel *Giorno* di Giuseppe Parini

Giuseppe Sergio

1. Parini «primo pittore»

Non si correrà il rischio di esagerare affermando che la penna di Giuseppe Parini ha forgiato l'immagine che abbiamo del Settecento, la fisionomia delle sue mode e dei suoi modi galanti, la raffigurazione del teatro del gran mondo. Ciò appare tanto più notevole in un secolo che pur essendosi ampiamente espresso sulla moda come argomento di discorso, peraltro affibbiandole un giudizio di pressoché inderogabile sfavore,¹ ben poco ne aveva sfruttato il potenziale letterario e men che meno ne era entrato nella fattispecie terminologica. Se uniche eccezioni erano fatte per i romanzi di consumo, che potevano indulgiare nelle descrizioni di moda per ravvicinare il prevalente destinatario femminile, quanto mai calzante appariva allora la dedica che Alfieri appose sul primo volume dell'edizione senese delle sue *Tragedie* (1783), donate «All'abate Parini, primo pittore del signoril costume».

Anche se la mitografia ottocentesca ne incise i lineamenti dell'uomo di virtù esemplare e di integra moralità, Parini spesse volte indugiò nei risvolti dell'alta società a lui contemporanea, riconsegnandocene un affresco di rara vividezza e perfino sensualità. Il pensiero corre anzitutto al *Giorno*, in cui il poeta seguita le *alte imprese* e i *gloriosi affanni*,² in verità ben poco eroici, di un cavalier servente, secondandolo dalle mattutine liturgie della *toilette* ai vacui e interminabili intrattenimenti notturni. Ma a parte questo cruciale episodio, terreno, come si vedrà, di redditi spogli linguistici, lo scrutinio delle opere di Parini evidenzia come l'attitudine all'osservazione del costume, in specie dei ceti più abbienti, sia tratto persistente, indice dell'attenzione o forse meglio della maliosa attrazione che quel mondo ha costantemente suscitato sul poeta.

Degli ambienti nobiliari Parini era d'altronde conoscitore decisamente ben informato, avendo prestato lunghi anni di servizio, come precettore, presso casa

1. Sulla tarda apparizione, risalente al 1648, e sulla diffusione del francesismo *moda*, «Corredato spesso di una sfumatura semantica negativa» da collegare alla montante gallomania dell'epoca, vd. Morgana 2003a, 44-45 (la cit. a p. 45); Dardi 1992, 199-204; Morgana 2009, 72-77.

2. *Il Mattino*, vv. 100, 247, cit. da Biancardi 2013: vd. *infra*, n. 7.

Serbelloni e, poi, Imbonati. La stessa militanza fra le aristocratiche fila dei Trasformati gli aveva consentito di osservare *in vivo* gli abiti, le dimore, le mense di ceti molto distanti dal suo. Anche se mai giunse a sentirsene parte, l'osservazione ravvicinata delle *élites* nobiliari doveva in ogni caso aver impresso l'iride di Parini, tanta è la precisione con cui lui, che era di modeste e provinciali origini e che spesso si protestò in difficoltà economiche, riuscì a rappresentarlo.

Se è quasi superfluo rammemorare come il gran mondo restituitoci da Parini sia saldamente impiantato a Milano – ché mai, secondo una celebre annotazione foscoliana, il poeta valicò le mura ambrosiane –, prima di avventurarci in quegli ambienti non sarà male intendersi sul significato che dava alla moda. Per Parini la moda in senso stretto, cioè le abitudini vestimentarie proprie di un individuo o di un determinato momento storico, si inquadrava in un più ampio atteggiamento mentale caratterizzato da un'immoderata attenzione per l'apparenza che sfociava nella falsità e nella simulazione. Vi era così compreso «tutto ciò che, in qualsiasi momento, è ostentato passivamente, le letture, le opinioni, i giudizi d'arte, gli stessi principî filosofici ripetuti senza convinzione»,³ come paleserà il dorato e grottesco *tableau* del *Giorno*. Gli strali polemici contro la moda si inscrivono dunque nella più generale polemica verso l'affettazione che percorre il pensiero e l'opera di Giuseppe Parini.

2. Prima del *Giorno*

Pur rimandando ad altra sede un profilo complessivo sulla moda e sulla lingua della moda in Parini, va sottolineato fin d'ora come sotto questa fattispecie esistano forti motivi di continuità tematica e linguistico-stilistica fra la produzione pariniana che precede il *Giorno* e quella che la segue.

Il precedente tematicamente più centrato è il sonetto recitato da Parini presso i Trasformati, all'incirca alla metà degli anni Cinquanta, «Sui bachi da seta»⁴. In esso si maledice chi aveva importato il baco dall'Asia centro-orientale, additandone il prodotto, come già l'oro, quale causa di atti scellerati e quale istigatore della dea giustiziera Nemese e del dio Termine, che presiedeva alla tutela dei confini. Della sola seta si preoccupava il cittadino (l'*avido villan* del v. 9), portando al paradosso per cui «l'uom, di Dio alta fattura», si abbassa a riporre tutte le sue attenzioni *in un verme* (vv. 13-14):

Pèra colui che dall'estranco lito

3. Barbarisi 1998, 599.

4. Cf. Bezzola 1982, 358-359; Vianello 1933, 252. Al bel mezzo del secolo, poco prima che le porte dell'Accademia si schiudessero al giovane Giuseppe Parini, i Trasformati trattarono in seduta pubblica anche «La Moda»; sul tema si espressero Pietro Verri, Passeroni, Balestrieri e Villa (cf. *ibid.*, 251; Morgana 2012, 90-91).

Portò 'l verme infelice ond'uom si veste.
Non bastav'ei ch'ogni nefando rito
Spargesse l'oro in Terra, unica peste?
Per lui spiegando Nemese le preste
Ali, a noi volta, minacciò col dito;
E voi, o santo Dio Termin, sorgeste
Curvo e pesante, dall'antico sito.
Or, l'avido villan, sgombra e disperge
Le belle opre d'Aracne; e solo ha cura
Del nuovo d'ogni mal barbaro germe:
Perocchè l'uom per lui sol cade o s'erger
Perocchè l'uom, di Dio alta fattura
Or tutti i suoi ripon pregi in un verme.⁵

Nel temario quanto mai eclettico dei Trasformati i capitoli per noi più interessanti sono ancora alcuni fra i primi proposti da Parini, caratterizzati da un più deciso graffio satirico e da un'indole descrittiva che volentieri deraglia nel surrealismo. Le applicazioni satirica e descrittiva vengono a comporsi in ritratti di personaggi, al limite del deforme, che nel portare alla mente i futuri tipi del *Giorno* spesso indugiano sul vestiario. Per le gallerie di personaggi, osservati con occhio ilare, si segnalano *Il Trionfo della Spilorceria* (1754), *Il Teatro* (1755) e soprattutto la cicalata in prosa *Discorso che ha servito d'introduzione all'Accademia sopra le Caricature* (1759).

È infatti proprio il *Discorso* – prima compiuta satira dei costumi e della moda, nella quale Parini ragguaglia i suoi uditori su di un viaggio in una terra immaginaria – a porsi come episodio decisivo sulla dorsale del *Giorno*, di cui anticipa alcuni temi portanti: il doppio vincolo che lega la moda alla polemica anti-francese e al (non) senso del ridicolo dei suoi adepti; la caricatura dell'iperaccessoriamento fino oppressivo, allora richiesto dalle mode alte; il caratteristico indugio descrittivo, terminologicamente dettagliato, sugli abbigliamenti, per cui si citano, fra gli altri, i *calcagnini* 'tacchi', il *farsettino*, la *scarsella*, la *zimarra* ecc.

Mentre nel periodo più direttamente impresso dalla frequentazione dei Trasformati la vena pariniana appare piuttosto comica, mirata al peccato e non al peccatore, con l'inizio degli anni Sessanta prenderà una strada in parte diversa, sulla quale verranno a maggiore decantazione sia la voltura comico-satirica che l'elaborazione della dicitura. Gli accenti più distintamente critici scanditi nel *Dialogo sopra la nobiltà* (1757) e l'intreccio di didascalismo e ironia delle *Lettere del conte N.N. ad una falsa divota* (1761 circa) spianeranno la strada al «Precettor

5. Cito il sonetto da Mazzoni 1925, 423-424. Sull'allevamento dei *bigatt*, i 'bachi da seta' appunto, si era espresso anche Balestrieri, concludendo che la stoffa tanto laboriosamente prodotta sarebbe servita «Anch a di brutt scamoffi e a di badee», cioè alle brutte smorfiose e agli scimuniti (Morgana 2012, 89-90).

d'amabil Rito», ma sarà *La Impostura*, letta ai Trasformati nel 1760 e dipoi adunata nella prima edizione delle *Odi* (1791), a segnare l'abbandono di un *modus* e di un lessico giocoso e viceversa l'avviamento verso una critica più pensosamente meditata. Personificata come dea menzognera e intesa, nelle sue varie forme, quale disposizione all'ipocrisia e alla frode, all'Impostura il poeta dedicava un'antifrastica esaltazione, che rammenta la più celebre dedica *Alla Moda* anteposta alla prima edizione del *Mattino* (vd. *infra*, § 6); a prefigurare il poemetto, di cui non caso *La Impostura* è stata considerata un'anticipazione e un banco di prova decisivo,⁶ è però soprattutto la seconda parte dell'ode (vv. 49-84), dove Parini, similmente a quanto farà nella cosiddetta "sfilata degli imbecilli" della *Notte* (vv. 368-527), passa in rassegna le tipologie di impostori, variamente agghindati. Di converso alle sofisticazioni dell'Impostura, la Verità non sovrappone veli e così si mostrerà al poeta, altrettanto nudo, nella sensuale strofe finale; solo qui il barbaglio della Verità svelerà l'Impostura quale *mostro orrendo* (v. 93).

In tutti i casi si tratta di esperienze fondamentali, perché grazie agli argomenti proposti ai Trasformati Parini poté maturare temi e stili compiutamente dispiegati, messi a sistema e maturati nel poema maggiore. Nel *Giorno* si farà inoltre più chiaro l'impegno di moralità civile mirante a responsabilizzare l'aristocrazia, anche se i toni satirici e lo slancio riformista verranno calibrati nel rispetto per le istituzioni e per i ceti più alti, appuntandosi invece, in accordo con l'indirizzo governativo e con i nobili più progressisti, sulla parte parassitaria dell'aristocrazia.

3. Stile di vita e corpi in scena

Il terreno del *Giorno*⁷ apre a tale molteplicità di prospezioni sulla moda da consigliare o meglio imporre, in questa sede, di focalizzarci sulle mode vestimenta-

6. Fra gli ultimi, da Nicoletti 2015, 72-73; cf. anche Vianello 1933, 143; D'Ettorre 2013, 108-116.

7. Come si sa, parlare del *Giorno* è poco meno che un'astrazione. Parini pubblicò, entrambi in forma anonima, solo *Il Mattino* (Milano, Agnelli, 1763) e *Il Mezzogiorno* (Milano, Galeazzi, 1765), sottoponendoli in seguito a un inesausto lavoro di revisione durato più di trent'anni e mai approdato a uno stadio definitivo. Al *Mattino* e al *Mezzogiorno*, come preannunciava la dedica *Alla Moda*, sarebbe dovuta seguire *La Sera*, prevista per il 1767, ma che mai vide la luce; Parini progetterà invece una redistribuzione di quanto già pubblicato in un'edizione quadripartita in *Mattino*, *Meriggio*, *Vespri* e *Notte*, di cui ci rimangono manoscritti autografi. Dopo un secolo e mezzo di edizioni del *Giorno* che contaminavano i testi pubblicati e gli autografi, solo nel 1969 Dante Isella, tenendo dietro a un'istanza affacciata da Lanfranco Caretti, pubblicherà *Il Mattino* e *Il Mezzogiorno* nelle versioni consegnate alle stampe e, separatamente, quell'altro *Giorno* in versione quadripartita, ricostruito sui manoscritti (se ne veda la riedizione in Isella 1996a). A parte questi cenni, sulla complessa vicenda ecdotica del *Giorno* non si può che rimandare agli apparati di Isella 1996a e di Biancardi 2013; cf. anche Carducci 1937; Citati 1954; Nicoletti 2015, 100-103, 143-154. Le pecu-

rie, mode di cui pure restituisce ampio conto. Tutto il poema appare difatti dominato dalla dea Moda, che non si limita a governare l'esteriorità delle apparenze, ma incide su comportamenti e stile di vita di una classe nobiliare mollemente oziosa e perciò, nell'ottica pariniana, amorale.

È la moda a scandire il tempo del Giovin Signore (d'ora in avanti GS), a partire dalla sveglia a ora tarda e dalle visite dei maestri di canto, di ballo e ovviamente di francese, oltre che del tremendamente inopportuno «villano sartor che, non ben pago» di avergli messo a disposizione i suoi *ricchi drappi* (Mt 161-162), osa presentargli un conto chilometrico.⁸ Una giornata che procede con la *toilette* e col pranzo protratto fino al tramonto e che si inoltra nella notte fitta di svaghi e di luci artificiali. La scansione delle ore e i ritmi sonno-veglia del tutto liberi e contro natura allontanano il GS tanto dai «piccioli mortali / Dominati dal tempo» (Mz̄ 25-26), quanto dai suoi avi, grazie al cui impegno «poi grandi / Furo i nipoti e le cittadi e i regni» (Nt 37-38). Ed è ancora la moda a imporre al nostro signore la tabella di marcia settimanale (Mt 942-984), turnandola su attività differenti, come l'esercizio nella scrittura, la rasatura della barba o il «lavacro universal [...] con odorose spugne» (963-965), cioè il bagno completo.

Una vita di sacrifici, insomma, che per giunta richiedeva di avere «scarze le membra, / Singolare il costume, e nel bel mondo / Onor di filosofico talento» (Mz̄ 494-496), ovvero un corpo snello, atteggiamenti originali e fama di mente filosofica. Il tutto come esibizione affettata e senza una vera motivazione, se non quella di evitare ad ogni costo la mediocrità. Così mettendolo in guardia («in nulla cosa / Esser mediocre a gran Signor non lice», Mt 1058-1059), il precettore invitava il suo adepto, una volta seduto al desco, ad astenersi dal cibo oppure a distinguersi come *illustre voratore* (1065).⁹

I precetti dietetici dovevano comunque funzionare sul GS, che nel flebile aspetto veniva ancora a contrapporsi ai ceti produttivi dalle *man scabre e arsicce* e

liarità dell'assetto testuale del *Giorno* hanno imposto di fissare qui, come *corpus* di riferimento, Biancardi 2013, 105-290, per *Il Mattino* e *Il Mezzogiorno* (d'ora in poi richiamati come Mt e Mz̄, seguono, come Isella 1996a, le prime edizioni a stampa) e Isella 1996a, vol. I, 191-229, per il frammento del *Vespro* (Vp) e per *La Notte* (Nt), pure incompiuta; si è anche tenuto conto dei nuovi inserti del *Mattino* (Mtt) e delle integrazioni del *Meriggio* (Mr) così come segnalati da Tizi 1996b, rispettivamente CXXXIV-CLV e CLV-CLXII, e dei frammenti minori della *Notte* (Fr, da I a X), ancora *ibid.*, 233-251. Nel prosieguo del saggio le abbreviazioni Mt, Mz̄ ecc. sono direttamente seguite dall'indicazione del o dei versi; qualora compaiano solo i numeri di verso, rimane sottinteso il riferimento all'abbreviazione citata per ultima.

8. Mt 169-183. In Mtt il corteo delle visite è implementato da quelle, indesiderate, del loquace avvocato in toga («di lugubri / Panni ravvolto il garrulo forense», 131-132) e del *castaldo*, il fattore arrivato in città con la testa ancora imbiancata di brina (134-136), che faranno risuonare i loro «detti / [...] barbari e rudi» (143-144) e che sporcheranno i tappeti del GS con le loro scarpe impolverate (*calzar polveroso*, 148).

9. Non stupirà dunque, alla tavola del *Mezzogiorno*, il plauso generale per la moda vegetariana seguita da uno dei convitati (476-517); poco interessa se questi giungerà a invocare la morte per chi uccide animali.

dagli *irsuti petti* (*Vp* 18, 21) e agli «inclin'avi [...] duri ed alpestri» (*Nt* 30-32), certo rudi e *truci all'aspetto* (*Mt* 1043), ma più vicini a uno stato di natura che Parini considera positivamente. I *bei membri* (*Vp* 66) del GS si sostengono su *gracili* ['snelle'] *gambe* (67) e seguentemente su *molle piè* (*MtII* 837), ma pur sempre *generoso* (*Mt* 1100), cioè 'nobile'; le *formose braccia* (*Mt* 1000) finiscono invece in una *delicata mano* (*Mz* 443) dalle *bianche dita* (*Mt* 923; e per sovrappiù *giocose* a *Vp* 47). Il volto completamente glabro, tanto che solo al rasoio è dato sapere che sia un uomo (*Mt* 957-962), è incorniciato da *biondo crin* (*MtII* 838) che può giungere alle spalle. Il compito di sorreggerlo, il volto, è affidato al *duttile collo* (*Mz* 98) o vuoi a quella *snella gola* (*Mt* 1005) ove origina *amabil voce* (*Nt* 85);¹⁰ dai *bei lumi* (*MtII* 1105) scaturisce invece, naturalmente, *guardo gentil* (1146).

Non sembrerebbe meno *du rôle* la *physique* della dama, sebbene venga descritta in termini più tradizionalmente vaghi, che la scontornano da un tenue e alonato cromatismo. I *tiepidi avori* dell'incarnato, la *nevosa spalla*, la *candida mano* con cui viene evocata nel *Mezzogiorno* (104, 138, 295) sono appena smossi da alcune più dinamiche notazioni del *Vespro*, dove la ritroviamo a significare le proprie volontà con *labbri desiosi* e con *ginocchio sollecito*, cioè premuroso o nervoso (183, 184), moti d'impazienza comunque insufficienti a far dubitare che «Palpita nel bel petto un cor gentile» (188).

Meno delicato è invece il Parini con le altre donne del *Giorno*, su cui a più riprese si diverte a infierire. Non basta che vengano ritratte nell'inclinazione al pettegolezzo e nella loro ansia di (ben) maritarsi, o di piacere, o più in generale di attirare l'attenzione (anche attraverso la voga delle finte convulsioni e dei finti svenimenti, congrui all'imperativo del "purché se ne parli"). No, le donne sono prese di mira anche nel loro dato fisico e anagrafico, il sorriso pariniano appuntandosi sulle più anziane e polpate dame¹¹ che vagolano per il *Vespro* e la *Notte*, ma che eventualmente, sincronizzate, possono lasciarsi cadere sul sofà col pondo dei loro fianchi: così le due amiche che «Già strette per la man co' dotti fianchi / Ad un tempo amendue cadono a piombo / Sopra il sofà» (*Vp* 274-276).

4. Cultura e lingua di moda

Come si accennava *supra*, § 1, il culto dell'apparenza imponeva anche l'ostensione della cultura e dunque che «a un bello spirito ingombrassero / Spesso le tasche» (*Mz* 932-933) i libri di Petronio e di Orazio o, fra i contemporanei, quelli di filosofi d'Oltralpe come Voltaire e Rousseau (*Mt* 598-628, *Mz* 940-

10. In un frammento minore della *Notte* si aggiungeva una notazione sui bellissimi denti (i «preziosi avorj / Onor de' risi suoi») e sul mento *gentil* (*FrII* 80-83).

11. Cf. anche il solo dato lessicale, per l'età (*canute dame*, *Nt* 401; *adulte matrone*, 623; *belle declinanti*, 403; *belle multilustri*, *FrII* 66) e per le polpe (*le gravi per molto adipe dame*, *Nt* 267-268; *le pingui matrone*, 501; *panciuta matrona*, 622).

948). In ogni modo libri da conservare sulla *toilette* e qui aprirsi – a una pagina a caso o dove si fosse dimenticato un segnalibro, e se capitava pure con qualche sbadiglio (*Mt* 595-597) – per occupare graziosamente il tempo di forzata inattività necessario al parrucchiere per esprimere il suo estro, oppure alla sera prima di prender sonno. Sfuggiti ai roghi pubblici, procurati clandestinamente e pagati a peso d'oro, dalla *toilette* del GS i libri dei *novi Sofi* (*Mz* 941) sarebbero passati a quella della dama, che pure ne avrebbe fatto soprammobili da posare davanti allo specchio (949-953), ragion per cui era loro richiesta convenevole copertina.¹²

Questi libri avrebbero procurato al cavalier servente una cultura tanto estesa e aggiornata quanto superficialmente strumentale, cioè in grado di farlo primeggiare nei dibattiti mondani. Il GS avrebbe perciò dovuto condurre il discorso su un argomento tale da guadagnargli l'ammirazione degli astanti (*Mz* 853-861) e ancor meglio – una volta appresa «nova forma / Del parlare» (861-862), ovvero un'espressione neologica o peregrina – portarlo sul punto in cui avrebbe potuto sfoderare tale *nova gemma* (864), così lasciando abbagliato anche il favellatore che si fosse ritenuto più facondo.¹³

I contenuti culturali andavano infatti adeguatamente sfoggiati attraverso l'uso di linguaggio scientifico, anche solo orecchiato, e di vocaboli stranieri, francesi in particolare. Diversi i passi, concentrati nel *Mezzogiorno*, in cui il GS veniva richiesto di imparare i nuovi tecnicismi alla moda, peraltro capaci di guadagnargli punti presso il bel sesso (983-992). Per apprenderli, ogni occasione sarebbe tornata buona, fosse stata la *fanatica voce* (662) di un commensale che inneggiava al commercio (663-666) o i discorsi degli scienziati con cui gli sarebbe capitato di desinare («Suo linguaggio ne apprendi, e quello poi / Quas'innato a te fosse, alto ripeti», 879-880).

L'obiezione alla terminologia di fortuna mondana – da Parini avversata non in sé, quanto per la frivolezza e il diletantismo con cui veniva impiegata¹⁴ – era peraltro già presente nel *Discorso sopra le Caricature* (vd. *supra*, § 2): nei salotti aristocratici li descritti si discuteva infatti, «in certo loro linguaggio che faceva sganasciar dalle risa», di «tutte le scienze che erano della moda» (677). Ma vi veniva messa in berlina anche l'esterofilia, delle dame in particolare, che si affannavano a copiarsi reciprocamente nel modo di vestire parlare comportarsi. Chi più attirava la loro ansia imitatrice era la nuova venuta di turno, che natural-

12. Il *picciol libro elegante* (*Mt* 583) allogato fra gli strumenti della *toilette* del GS appare difatti protetto da una «discia / Purpurea pelle» riccamente fregiata (587-588). Fra i libri di più difficile approvvigionamento vi erano quelli licenziosi, che potevano utilizzarsi come arma di seduzione: nella fattispecie quando, sul canapè, *l'amador faceto* li spiegava *all'altrui cara sposa*, appuntandosi su eventuali immagini lascive (*Nt* 314-317). Proprio sulla consuetudine di corredare i libri di siffatte immagini Parini si diffondeva in *MIII* 606-610.

13. I «bei modi del dir stamane appresi» ricompaiono anche nella *Notte* (165), esibiti dai giovani come fossero, al pari dei *vaghi giubbonci* e degli *atti vezzosi* (164), armi seduttive.

14. Fubini 1971, 82-84 e *passim*.

mente «le assicurava che le sue fogge erano le novissime della città» e che infarciva i suoi discorsi di francesismi, cioè quanto bastava per essere «per comun sentimento bandita come donna di spirito» (*ibid.*).

L'aristocrazia sedotta dalle blandizie francesi viene ritratta anche nel *Giorno*. Sviluppata su più versanti, la gallomania settecentesca riguardava senz'altro la lingua: l'accennata visita del «Precettor del tenero idioma» (*Mt* 186) dava per l'appunto l'abbrivo a un'ironica esaltazione della «nova ineffabile armonia / De' soprumani accenti» francesi (192-193), contrapposti all'*aspro* e *barbaro*, disarmonico italiano (184-203). L'ascendente della lingua francese è tale da riflettersi dall'alto della nobiltà ai ceti servili: nella *Notte* le energiche parlate dialettali degli strati più bassi della servitù («Il sermon patrio e la facezia e il riso / Dell'energica plebe», 237-238) vengono contrapposte all'educato e lieve parlare con «accento stranier misto al natio» dei «vaghi / Zizzerati donzelli» (238-240) di livello superiore, in taluni casi madrelingua francese. E più oltre il parlare delle anziane e *pingui matrone* (501), che serba l'accento dialettale, le fa sprezzare dalle «giovani madri, al latte avvezze / Di più nuove dottrine», cioè dalla cultura più aggiornata e francesizzante, che «il sottil naso / Aggrizzan fastidite» (503-505) e lanciano sguardi complici a «giovini signori» come loro più informati (501-509). Sempre nella *Notte*, l'infallibile fascino del francese poteva impensierire la matrona che attendeva l'arrivo della figlia dalla Francia, poiché, così «meglio erudita / De le Galliche grazie» (547-548), ovvero con una maggiore conoscenza del francese, la giovinetta avrebbe pericolosamente acceso i sensi dei commensali (539-551).¹⁵

5. Gallomania ed esterofilia di moda

Oltre che in campo culturale e linguistico, le mode d'Oltralpe tracimavano egemoniche in altri ambiti: nella gastronomia (*Mz* 211-230, 737-747), nell'arte delle acconciature (*Mt* 530-532) e naturalmente nella moda in senso stretto. Per il nostro *garzone* sono infatti irrinunciabili le vesti di fattura parigina, adattati per lui da un sarto francese certificato tale, come leggiamo nei versi qui sotto, da un blasone recante l'immagine di una forbice e dal cognome preceduto dal titolo di *Monsieur*:

È tempo omai che i tuoi valletti al dorso

15. Una «terza» lingua artificiosamente ripulita coesisteva, nel coevo panorama sociolinguistico milanese, accanto al *sermon patrio*, ovvero il dialetto, e al *sermon d'Italia*, l'italiano di matrice toscana (ancora *Nt* 236-237, 546). La tripartizione può ricordare quella proposta dal Parini nella seconda lettera al padre Branda (1760), dove distingue fra il «dialetto particolare del paese», la «lingua dominante» e «quell'altra specie di lingua introdotta dall'affettazione, parlata dalla gente più colta, e civile, e formata degli altri due» (Morgana-Bartesaghi 2012, 127; cf. anche Morgana 2012, 91-92, 94 e Morgana 2003b, 191-193 per l'ascendenza varchiana della tripartizione).

Con lieve man ti adattino le vesti
Cui la moda e 'l buon gusto in su la Senna
T'abbian tessute a gara, e qui cucite
Abbia ricco sartor che in su lo scudo
Mostri intrecciato a forbici eleganti
Il titolo di *Monsieur*. Non sol dia leggi
A la materia la stagion diverse;
Ma sien qual si conviene al giorno e all'ora
Sempre varj il lavoro e la ricchezza. (*Mt* 799-807)

Dalla competizione fra moda e buon gusto, che non sempre andavano a braccetto, scaturivano dunque variazioni vestimentarie irrispettose dei tempi naturali e dunque climatici delle stagioni e viceversa dipendenti dalla convenzionalità delle occasioni.

I toni tutto sommato lepidi del *Mattino* si inaspriscono nel *Mezzogiorno*, dove appare più esplicita la critica alla sciocca esterofilia degli italiani. Tale critica si esprime nella lunga invettiva in cui sbotta, a tavola, un ospite ingolosito e ingelosito alla vista delle esotiche raffinatezze di un altro commensale vestito di «Quanto di novo, / E mostruoso più sa tesser spola, / O bulino intagliar Francese ed Anglo» (*Mz* 610-612). Fra le novità più originali e *mostruose* – cioè tanto ‘straordinarie’, alla latina, quanto ‘terrificanti’¹⁶ – figurava una *tabacchiera* di inedita fattura, «ultima gloria onde Parigi ornollo» (619); proprio questo *novo spettacolo* (628) fa montare nell’ospite una tale *magnanim’ira* (626) da farlo sbraitare contro i *depravati ingegni* (634) degli artigiani italiani, le cui creazioni molto lasciavano a desiderare. A sentirlo, nessuno di loro avrebbe infatti saputo forgiare o ben lucidare il *fermaglio* ‘fibbia’ di un *calzar* ‘scarpa’ di un nobile, e nessuno tessere un *drappo* accettabile anche solo per un nobile che avesse acquisito il titolo da *un lustro a pena* (638-641). Fatica sprecata, dunque, cercare di risvegliare «l genio loro bituminoso e crasso», mentre «Di là dall’alpi [*sic*] è forza / Ricercar l’eleganza» (643-645). Giusto al *Genio di Francia* (646), continua il nobile, poteva balenare l’idea di decorare secondo lo stile greco ogni oggetto, anche minuscolo, prevedibilmente portandolo anche *Su molli veli*, ovvero sulle vesti femminili, e sui *nuziali doni* (656), così che «docile trastullo / Fien de la Moda le colonne, e gli archi / Ove sedeano i secoli canuti» (657-659), come si annota a proposito della vacua estetizzazione del recupero neoclassico e della moda che gioca con l’eredità del passato, svilendola.¹⁷

16. Vitale 2014, 174. Nel poema è frequente il gioco sull’ambiguità semantica delle voci, da intendersi possibilmente in senso comune ed etimologico. Sulla «connaturale vocazione alla polisemia» del lessico del *Giorno* (di contro alla critica che ha insistito sulla sua precisione e sul preziosismo), ovvero sulla plurivocità che, recuperando o alludendo alla storia delle parole, ne arricchisce e stratifica il significato, insiste Mari 1998 (la cit. a p. 355).

17. Quello della superiorità degli artigiani stranieri è motivo ricorrente: cf. anche *Nt* 513-516, dove un nobile si vanta dell’elsa della sua spada, fornitagli in esclusiva «dal più dotto Anglico artier» (516).

La mostruosità delle mode esotiche appare nella persona del nobile straniero che potrà spesso sedere alla tavola della dama (*Mz* 704-722). Costui presenta un *orribil ceffo* (706), deformato per natura o per decadenza, ovvero per il decorso della sifilide;¹⁸ «Ora il distingue / Risibil gobba, or furiosi sguardi, / Obliqui o loschi» (709-711), ora una voce roca e inquietante con cui espone discorsi vacui o irreligiosi; e come se ciò non bastasse, «Aurei monili, / E gemme e nastri gloriose pompe / L'ingombran tutto; e gran titolo suona / Dinanzi a lui» (717-720). Dunque, si chiede ironicamente il precettore, «Qual più tra noi risplende / Inclita stirpe, ch'onorar non voglia / D'un ospite sì degno i lari suoi?» (717-722).

Oltre che attraverso siffatti manichini, i prodotti di moda stranieri arrivavano tramite gli scaltri commercianti, come il *merciajuolo* che, rientrato in patria, si accinge a propinare all'accondiscendente GS *Mille fregi e gioielli* di provenienza e denominazione estera «a cui la moda / Di viver concedette un giorno intero / Tra le folte d'inezie illustri tasche» (*Mt* 653-655). Così riempite di cianfrusaglie e svuotate di denari, nelle tasche del GS non sarebbe rimasto di che pagare il *Calzolar* e il *Drappiere* 'venditore di stoffe' (660), che pur lavorando onestamente e per necessità, invano gli avrebbero chiesto di essere retribuiti.

6. Un mondo di accessori

Come accennato al § 2, proprio *Alla moda* era dedicata la prima stampa del *Mattino*, dedica che verrà cassata, insieme alla protasi ai vv. 1-32, nelle successive redazioni. Con tono leggero e almeno apparentemente disimpegnato, Parini consacrava il suo *piccolo Libretto* alla *vezzosissima Dea Moda* che regnava sulla *brillante gioventù* del tempo e a cui il secolo si mostrava devoto. La Moda era pregata di recarlo su quei «pacifici altari ove le gentili Dame, e gli amabili Garzoni sacrificano a se medesimi le mattutine ore» e dove avrebbe potuto rallegrarli per qualche tempo fugace.¹⁹

Ma il *piccolo Libretto* che cosa si sarebbe trovato accanto su quei *pacifici altari*, cioè su quel mobile corredato di specchio, tavolino e cassetti noto come *toilette*? Su quello del GS, accanto ai libri di qualche *philosophe* (vd. *supra*, § 4), certamente molti, moltissimi irrinunciabili «arnesi [...] che l'arte aduna / Per disputare a la natura il vanto / Del renderlo sì caro agli occhi altrui».²⁰ Per riuscire graziosa

18. Alle malattie veneree contratte oltremonte, *souvenirs* che i nobili italiani spesso portavano con sé di ritorno dai *Gran Tours*, si allude anche in *Mt* 16-19 e *Vp* 117-119.

19. La dedica *Alla Moda* si può leggere in Biancardi 2013, 107-110, annotata, così come *Il Mattino* e *Il Mezzogiorno* ivi pubblicati, da Stefano Ballerio.

20. *Mt* 584-586. Il concetto era già stato espresso *ibid.*, 470-474, dove si ironizzava sulla bellezza del GS che avrebbe potuto beatificare il popolo, così ricompensandolo dei sacrifici che aveva fatto per lui; in *Mt* 842-854 a essere risarcita con l'invidia e lo stupore suscitati dal signorino è invece la moda stessa, che per lui aveva messo all'opera un esercito di aghi e ferri.

visione, il nostro ganimede si sarebbe avvalso di *manteche* (492) e *balsami* (505), potenzialmente irritanti, le cui varie profumazioni avrebbe dovuto sondare presso il delicato nasino della dama, e nel caso evitare (491-498; cf. anche gli *ofj* e le *polvi* di cui aveva aspersa la chioma in *Mt* 480-485). Per la messa in piega dei capelli era all'uopo un *pettin liscio* 'levigato' (508) e ancora «cristalli e calamistri e vasi / E pettini» (541-542); l'operazione era tanto solenne che ai *calamistri*, cioè ai ferri che servivano per arricciare i capelli, in *MtIII* veniva preposta un'alacre schiera di amorini.²¹ Naturalmente non poteva mancare la cipria, *polveroso nembo* (747) che il parrucchiere effonde sui capelli del GS una volta «giunta [...] al fin del dotto pettin l'opra» (745).²² Ma a cospargere di *bionda* [...] *polve* (*Mz* 1331) il capo della dama poteva essere anche lo stesso GS, ottemperandovi *con piuma delicata* (1332), ossia con un piumino.²³

Dalla *toilette* il GS doveva poi eventualmente prelevare, prima e per uscire di casa, tutta una serie di orpelli e di accessori che lo avrebbero protetto dal contatto con il sudicio mondo del volgo. La rassegna «di quanti / Leggiadri arnesi graverà sue vesti / Pria che di se medesimo esca a far pompa» (*Mt* 836-838) si preannuncia talmente impegnativa che il poeta è costretto a chiedere aiuto alle Muse (839-928). A contenere e a capitanare questi oggetti – tutti presentati con l'iniziale maiuscola e personificati come eroi – stava l'«Astuccio / Di pelle rilucente ornato e d'oro» (842-843), un cofanetto che conteneva gli strumenti necessari alla cura e pulizia di orecchie, denti, peli e unghie, secondo una precettistica igienica che stava finalmente diffondendosi da metà Settecento. Racchiusi

21. *MtIII* 438-457. *MtIII* vedeva affacciarsi alla *toilette* anche Como, dio dei banchetti, che sollevando i *bissi* che la ricoprivano, offriva alla vista un'impressionante quantità di strumenti cosmetici: coppe, piumini, boccette di profumi, cipria per capelli, pomata ai semi di zucca, belletto e anche nei artificiali, nel caso in cui «a un semideo spunta sul volto / Pustula temeraria osa pur fosse» (676-477 e più in gen. 462-484). Il *bisso*, tessuto prezioso e leggerissimo, era già nella poesia del Ripano (sonetto LI, 3) e tornerà nel *Vespro*, dove con *lieve* / *Bisso* (129-130) il GS tergerà la fronte di un amico malato. La *toilette* della dama è invece detta «velata d'un leggiar zendado» (*Mz* 41), cioè da un sottile velo, in genere di seta. Nel *Mezzogiorno* ci viene risparmiata la rassegna degli accessori della dama, compendiata nei «mille intorno / Dispersi arnesi» (38-39) che una servitrice è chiamata a raccogliere alla fine dei preparativi.

22. Il biancore della cipria anticipava il naturale incanutirsi dei capelli. Come è noto, alla cipria e al belletto (*l'util licore* di *Mt* 274) era dedicata la II favola eziologica del *Giorno* (*Mt* 749-771), che il mito spiega esser stati imposti ai vecchi, da Amore, per superare artificiosamente le differenze anagrafiche. La leziosità della favola verrà a perdersi nella *Notte*, dove Parini criticherà severamente l'innaturale indistinzione vigente nel ceto nobiliare, in cui «Tutti son pari» (363): lì i giovani nobili scherzano con le più anziane, che non disdegnano scollature provocanti pur di farsi guardare come un tempo, mentre laidi vecchi, «A la cui fronte il primo ciuffo [di capelli posticci] appose / Fallace parrucchier» (483-484), cercano di irretire le più giovani (479-490). Poco oltre i nobili e le nobili più attempati vengono rispettivamente fotografati, per metonimia e come dall'alto, nel loro «Tentennar di parrucche e cuffie alate» (600; queste ultime erano una sorta di «copicapo con alette protettive, usato dalle dame più anziane»: Tizi 1996a, 448).

23. Passando al *Vespro* la scena viene rielaborata in modo che sia la stessa dama a darsi «con morbide piume a i crin leggeri / La bionda che svani polve» (37-38) e sempre *con morbide piume* ripassarsi il belletto (40-41).

nell'*astuccio* si trovavano una bocchetta di profumo, denominata *crystallo*; un *purpureo Drappo* (855) imbottito di erbe odorose, per non arrischiare di irritare le narici con gli odori del volgo; un *Vasello* (860) di crystallo di rocca ricolmo di confetti dalle varie proprietà; e inoltre un *Cannochiale* (872), utile al teatro per meglio apprezzare la beltà di ballerine e cantanti, ma anche per indugiare fra le tenebre dei palchi più alti, alla ricerca di materia per pettegolezzi, mentre «la guernita d'oro anglica Lente» (873) gli sarebbe servita di giorno, per dispensare i suoi sguardi e per giudicare opere d'arte, *vesti, libri e volti femminili* (891-892; cf. anche *Vp* 137-140).

Davanti allo specchio della *toilette* il GS dovrà ancora porre attenzione al *vezzoso Giornal* redatto *in gallico sermone* (898-899), cioè al giornale francese di mode,²⁴ alle *Eburnee Tavollette* (889), cioè al suo taccuino, e alla *Guaina* (902), la custodia contenente gli spilli. A completamento di quella che con impertinente ossimoro è detta *nobil soma* (841), lo stiloso signore avrebbe inoltre prelevato un raffinato *Coltello* (908) – a doppio filo di lama, d'oro e d'acciaio, e con manico di madreperla –, che al pranzo gli avrebbe permesso di distinguersi quale *esimio Trinciatore* (915) di polli o fagiani. E non avrebbe dovuto scordare di riempirsi la giubba del pregiato tabacco custodito in una *tabacchiera* di radica di Orihuela o di oro smaltato a molti colori (920-922), né di ornare le sue *bianche dita* di *anella* (923-924); fra queste spiccavano l'a lui carissimo «Cerchietto inciso d'amorosi motti / Stringati alquanto» (926-927), cioè la fedina con incise brevi frasi d'amore a ricordo della sua dama, e l'anello con incastonata quell'*enorme gemma* (*Mz* 437) chiestagli come pegno, *villanamente* (440), dagli usurai.²⁵

Come se ciò non fosse bastato, la filza di gingilli ed oggetti preziosi verrà maggiormente sceverata nelle redazioni successive, secondo un procedimento tipico di Parini, che «difatti [...] completa, si diffonde, aggiunge oggetti al suo catalogo decorativo».²⁶ In *MtII P'inclito ingombro* (946), formalmente enfatizzato dall'enumerazione anaforica, è accresciuto da due orologi ornati di gemme (*orioi gemmati*, 973), due affinché il GS non potesse sbagliarsi nello scandire gli orari delle proprie *alte imprese* (975), e dalle tabacchiere che pure diventano due, una d'oro smaltata a vari colori e un'altra di tartaruga con miniature erotiche (947-950); meglio dettagliata è la rassegna delle *preziose anella* (956): il GS potrà scegliere l'anello portante un cammeo con incisa una scena mitologica o quello con incastonato un rubino oppure un diamante orientale (a cui aggiungere, già prospettata in *Mt*, la possibilità di portare «sul minor dito fra le gemme e l'oro» [741], incastonata in un anello, la miniatura della dama). Che decida di indos-

24. Il primo giornale di mode in lingua italiana verrà pubblicato, naturalmente a Milano, solo un ventennio dopo, nelle vesti del «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra» (1786-1794; cf. Sergio 2010, 39-47).

25. Il gioiello ricompare nel *Vespro* (69), dove il GS è invitato a provare davanti allo specchio l'effetto del suo lampeggiare.

26. Citati 1954, 8.

sarne uno o tutti, l'importante è che non scordi la citata fedina (qui *aureo cerchio*, 968) da indossare al dito mignolo.

La tabacchiera in cui veniva racchiuso il tabacco da fiuto è peraltro, insieme al ventaglio, uno degli accessori emblematici della fine del secolo; come tali fanno entrambi a più riprese capolino nel *Giorno*. La tabacchiera sembrerebbe una sorta di *status symbol*, di cui all'epoca potevano far uso anche le donne, mentre un paio di decenni più tardi l'abitudine di fumare tabacco verrà considerata poco consona alle signore per bene, «giacché – come sentenziava nel 1791 il «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra» – le più eleganti, le più belle e le più pulite non devono prenderne, se non di raro, in una dose appena apparente, e per non sdegnare qualche volta il tabacco dell'amico». ²⁷ Oltre che nel *Mattino*, la ritroviamo nel *Mezzogiorno*, dove il GS è invitato galantemente a rifornirla, per la dama, *d'untuosa polvere novella* (1327); nel *Vespro*, la concitazione nell'uscire a diffondere un pettegolezzo non fa dimenticare all'anziana matrona di portare con sé il *ventaglio* e le *tabacchiere* (235), al plurale, mentre ancora *tabacchiere preziose* e *Lucide* ['preziose'] *tabacchiere* sono quelle che baluginano, rispettivamente, alle luci artificiali e sui tavolini da gioco della *Notte* (52, 617).

Tipicamente femminile, almeno nel poema, ²⁸ è invece il ventaglio, che incontriamo in molteplici occasioni. Naturalmente ne possiede uno la dama, che per lei doveva essere trascelto, *adatto al giorno*, dal GS (*Mz* 1332-1333); a quest'ultimo, nell'acquisizione correttoria del *Vespro*, spettava anche il compito di provare come si aprisse («tenta poi fra le giocose dita / Come agevole scorra», 47-48). Se di questo accessorio nessuna poteva fare a meno, più caratteristico è che i suoi movimenti costituissero un raffinato codice segnaletico, capace di comunicare un ricco... ventaglio di moti d'animo: «Spesso di seta, ricamati d'oro e d'argento, arricchiti da pietre preziose e da perle, o da raffinati dipinti, erano frequentemente utilizzati come arcani messaggeri di piaceri sottilmente promessi». ²⁹ Così i ventagli, personificati e «parlanti», del *Giorno*: dai cocchi, le borghesi non davano loro tregua («Il lor ventaglio / Irrequieto sempre or quindi or quindi / Con variata eloquenza esce e saluta», *Mz* 1275-1277); né erano da meno le due nobildonne il cui battibeccare, nel *Vespro*, veniva scandito dal «trepido agitar de i duo ventagli» (283): una schermaglia che il GS veniva invitato a sedare, a costo di mettere a repentaglio la sua elaborata acconciatura. Ancora nella *Notte* questi accessori potevano plaudere all'inventiva linguistica di un convitato («Alto al genio di lui plaude il ventaglio / De le pingui matrone», 500-501) o vagabondare sul tavolo da gioco («Erran sul campo / Agevoli ['agili'] ventagli», 613-614), per calmare le dame delle perdite subite. Eloquenti, sdegnati o consolatori – sul ventaglio, con cui prima giocherellava (*Nt* 266), appoggia il labbro superiore, esprimendo preoccupazione, *la matrona del loco* (540) –, questi

27. Cit. da Gigli Marchetti 1995, 22-23.

28. Nel Settecento poteva essere anche «da huomo» (Cantini Guidotti 1984, 229).

29. Gigli Marchetti 1995, 23.

accessori potevano comunicare anche, più esplicitamente, attraverso componenti che vi venissero stampati o manoscritti. Lo stesso Parini, richiestovi dall'amica Teresa Mussi, si cimentò in questo genere giocoso, lasciandoci alcuni scherzi per parafuoco, ventole e ventagli, come il seguente:

Noi ventagli e voi amanti
 Fra di noi ci somigliamo.
 Or mutati, ora scordati,
 Or dismessi, ora cercati,
 Capovolti, raggirati,
 Ora siamo di moda ed or nol siamo,
 come piace alle belle a cui serviamo.³⁰

7. Gli abiti del *Giorno*

Non meno preciso né meno dovizioso l'indugiare sui capi di abbigliamento. Stante la cornice didascalica del *Giorno*, al cui centro vi è l'ammaestramento di un giovane cicisbeo, l'attenzione di Parini si raccoglie sulle mode maschili. Si trattava di mode che al tempo, almeno presso i ceti aristocratici, risultavano ancora piuttosto complesse, ma che proprio in quegli anni si stavano riorientando, prima e soprattutto in riferimento agli uomini. Più precisamente, il tramonto dell'apparato rococò lasciava spazio a mode più semplici, pratiche ed economiche, ispirate a quelle d'oltremania (soprattutto per le fogge maschili) e a quelle neoclassiche (per le femminili), quando non proprio a quelle popolari, che nella loro sobrietà potevano apparire più armoniose o essere preferite per motivi ideologici e di maggiore funzionalità. Se il mutamento in corso rendeva tanto più risibili i ridondanti *ensembles* del GS, a Parini la soverchia attenzione per la moda doveva apparire doppiamente immorale: perché sull'altare del narcisismo la nobiltà sacrificava ore preziose che avrebbe dovuto impiegare più produttivamente, per il bene della collettività,³¹ e perché la moda, nei termini in cui ce la descrive, era sinonimo di affettazione e simulazione.

In questo quadro, è solo il *déshabillé* da camera del GS ad apparire piuttosto semplice. Come se fosse un manichino, i valletti lo vestono con un sottabito di seta dagli ornamenti di tipo cinese («serica zimarra³² ove disegno / Diramasi

30. Cit. da Baragetti *et alii* 2015, 156; cf. più estesamente *ibid.*, 105-171.

31. Ma si rammenti anche la dama, che preferisce occuparsi della sua bellezza che dei figli (*Mz* 458-463).

32. A partire dalla sua origine cinquecentesca, e araba, nei secoli *zimarra* ha generalmente indicato una foggia di soprabito, spec. maschile, con ampio bavero. Nel Settecento la voce prese però a indicare anche una veste da camera: così nel passo pariniano, come suggerisce il fatto che si dichiarasse di seta: cf. Sergio 2010, 594-596; Fortunato 2013, 256; per l'accezione tradizionale D'Alberti 1834-1835, *s.v.*, e il Parini stesso nel *Discorso sopra le Caricature* (675).

Chinese», *Mt* 256-257), così assecondando la moda orientaleggiante e il gusto per l'esotico allora molto in voga; se la stagione lo avesse richiesto, sarebbe invece stato coperto fino ai piedi da *tiepide pelli* (259). Un drappo di *bianco lino* (260) avvolto ai fianchi avrebbe protetto dall'acqua, durante le abluzioni, gli aderenti calzoni al ginocchio detti *calzonetti* (262); e ancora poco oltre, «avvolto in lino / Candido» (485-486), rincontreremo il GS seduto davanti allo specchio.

Ben più complessa l'architettura delle vesti per uscita, di cui fornisce principalmente notizia l'ampio segmento dedicato alla vestizione mattutina (*Mt* 798-1053), persino esteso in *MtII*. Il capo principale era costituito dalla *giubba* (*Mt* 920), ovvero dalla sottomarsina o, come verrà chiamata in seguito, dal *gilet*,³³ con tasche su entrambi i lati che consentissero di portare con sé le immancabili tabacchiere (ma eventualmente anche un *Candidissimo lin* [*FrI* 36], cioè il fazzolettino da porgere alla dama affinché, mangiando il gelato, evitasse di sporcarsi l'abito). La giubba, richiamata anche come *breve giubbon* (*Mx* 94),³⁴ andava sovrapposta a una *Leggiadra veste* (*Mt* 999) morbida e ondeggiante sul dorso, ma dalle maniche strette e ornate con bordi di «vermiglio / O cilestro velluto» (1001-1002); alle maniche potevano essere applicati raffinatissimi polsini ricamati di fattura inglese («i manichetti, la più nobile opera / Che tessesse giammai Anglica Aracne», 441-442).³⁵ Di questa *veste* – che per aggiunta diverrà *nettarea*, cioè profumatissima (*MtII* 841) – si vedrà lo sparato della camicia o *jabot*, da Parini detto *finissimo lin* (*Mx* 95), da tenere sempre in ordine. Dopo la corsa in cocchio, il GS è infatti consigliato di rassettarsi «i rincrespati panni, / E le trine sul petto» (1343-1344), che peraltro potevano essere fissati da una spilla con gemma («la gemma che i bei lini annoda» di *Vp* 69); allo stesso modo, il *giovine leggiadro* avvistato al corso su di un'elegante carrozza *cabriolet* (*scoperta biga*) è detto aggiustarsi «I merletti finissimi su l'alto / Petto» (*Mx* 1234-1235), cioè i merletti dello sparato della camicia sul petto *alto*, insieme 'rigonfio' e 'nobile'. A mo' di cravatta, girata più volte intorno al collo, il GS porterà una *Sottilissima benda* gialla (1004), che nell'ultima redazione del *Mattino* da *sottilissima* diverrà *voluminosa*, in aggiornamento a una moda che era effettivamente mutata (*MtII* 1024).³⁶

33. Cf. Levi Pisetzky 1971, 92; Butazzi 1987, 90; Butazzi 2000, 1101. Per il D'Alberti 1834-1835, *s.v.*, la voce indicava ancora una «Tunica. Veste così da uomo, come da donna per tener di sotto»; cf. *ibid.*, *s.m.*, anche *giubbon*, «Abito stretto corto, e senza bavero, che cuopre il busto, al quale s'allacciavano le calze, o i calzoni; oggi a uso per lo più di contadini» e *giubbello*, «Farsetto; Giubbetto; Giubberello».

34. I giovani semidei riuniti nelle sale da gioco della *Notte* sono invece detti indossare, a mo' di *mutabil'arme* (163), cioè come strumento di seduzione alla moda, *vaghi giubboncei* (164); un capitolo del Ripano (XC, 53) presentava già l'ulteriore variante *giubberello*, di stampo più letterario.

35. Sempre d'importazione, di tela olandese, erano i *manichetti candidi d'Olanda* (v. 131) esibiti dai due *vezzosi abatini* (v. 129) avvistati nel sermone *Il Teatro*.

36. Citati 1954, 5-7. Simili correzioni cronistiche – non isolate, come vedremo fra poco – erano dettate dalla volontà di documentare mode in uso. Non possiamo soffermarci sulle occorrenze correttive (generalmente avviate, seppur con oscillazioni, verso una china neoclassica), né tantomeno sui mutamenti strutturali o sulle ipotesi che li spiegherebbero: sul tema cf. Vitale 2014,

Per la passeggiata mattutina calzerà *Purpureo stivaletto* di pregiato cuoio, affinché «il *suo* piede / Non macchino giammai la polve e 'l limo, / Che l'uom calpesta» (*Mt* 996), mentre per le uscite del pomeriggio opterà per più leggiadre scarpette (i *lievi calzari* di *M_z* 1345). Come precisato nella seconda redazione del *Mattino*, le calzature andranno indossate su *docil calza* che «Liscia e piana *salga* su per le gambe» (830-831), fino al ginocchio, e il *molle piè* adornato da *lucidi fermagli* 'fibbie luccicanti' (837). Al passeggio il GS potrà appoggiarsi *ad alta canna* (1020), ovvero al lungo bastone di bambù che in *MIII*, a giorno con le mutate mode, Parini aggrazierà in *lieve canna* (1043).³⁷ Secondo un privilegio concesso ai nobili, seguirà ancora l'uso di portare annodata al fianco una *spada* da parata (*Mt* 810), lunga fino a terra, avente un'«elsa / Immane» (813-814) adornata da un nastro donato e apposto nientemeno che dalla dama (il *nodo* di v. 818).

C'è il tocco della dama anche nell'*oriolo* (1026, 1051) tintinnante di *ciondoli vezziosi*: se vi penzola davvero di tutto, «per fino / Piccioli cocchi e piccioli destrieri / Finti in oro così, che sembran vivi», il pezzo forte è il medaglione di cristallo in cui il GS porta rinchiuso un ricordo della beneamata, probabilmente una ciocca dei suoi capelli («splende / Chiuso in picciol cristallo il dolce Pegno / Di fortunato amor», 1026-1037). E un diverso tipo di medaglione poteva sfoggiare in altre occasioni: un *nobile arnese* (735) con uno specchio da un lato e dall'altro l'immagine della dama ritratta dal *dilicato Miniator di Belle* (672).³⁸

Finalmente, a coronare l'*artificio negligente* (1018) della sua *mise*, l'acconciatura. Prima di venire sottoposti all'ingegno del parrucchiere, ché il vento ne avrebbe potuto rovinare il grandioso operato, alla passeggiata mattutina i capelli del GS verranno semplicemente fermati con un *pettin curvo* di tartaruga (1016), mentre per le occasioni mondane saranno d'ordinanza «il ciuffo e i

37-39 e la bibliografia specifica in Nicoletti 2015, 149-150, n. 10. Ma ricordiamo almeno il trattamento sistematico cui il Parini più tardo sottopose i termini stranieri, di volta in volta italianizzati (per es. *Monsieur* > *Monsi*; *toilette* > *teletta* e *tavoletta*), eliminati, sostituiti o aggirati con perifrasi (*Voltaire* > *Scrittore*; *Ninon* > *novella Aspasia*): cf. Citati 1954, 3, 11; Isella 1996b, LIII-LIV. Sulle movimentate avventure semantiche e formali di *toilette* vd. Altieri Biagi 1963; Dardi 1992, 107-109; il francesismo era schivato attraverso perifrasi («l'ara tutelar di sua beltade») già in *M_z* 42: vd. Vitale 2014, 117, cui ancora si rimanda, alle pp. 98-151, per l'ampio e caratterizzante ricorso alle perifrasi nel *Giorno*.

37. Sul neologismo semantico *canna* 'bastone da passeggio', cf. Dardi 214, 423. In *M_z* la voce ritorna nel significato di 'pipa' o di 'bocchino per il narghilè', ovvero la *fumante canna* (1079) che la sposa orientale, con un semplice sguardo, «molle assisa / Su' broccati di Persia» (1074-1075), poteva far cadere dalle labbra del consorte.

38. Il ritratto della dama poteva anche essere nascosto in una tabacchiera o mostrato su di un anello, «Sul minor dito fra le gemme e l'oro» (*Mt* 741) oppure ancora incastonato in un bracciale (738-744). Probabilmente allo stesso *Miniator* sarebbe toccato l'inclito compito di confezionare il biglietto da visita del GS, richiamato nel *Vespro* come *breve carta* (149), *carta* (161) e *tessera* (196) o più precisamente *tessera beata* (165) perché fregiata del nome del GS e perché ne trasmetteva gli influssi beatificanti.

ricci / Si ben finti stamane» (*Vp* 299-300), cioè, ambiguamente, ‘ben acconciati’ (alla latina, da *ingere* ‘formare, modellare’) oppure ‘fasulli, posticci’.³⁹

Nella revisione di *MiII* l’acconciatura veniva completata dalla posa di un cappello dalla tesa larga, di importazione inglese, che in effetti era salito in moda negli anni successivi alla Rivoluzione, così scalzando l’uso di cipria e parrucche.⁴⁰ Oltre all’*ampio cappello* (*MiII* 1036) con testiera cinta di *fulgidi nodi* (1077),⁴¹ nella più tarda *Notte* incontriamo un altro *cappel*, ma questa volta più schiacciato, che i giovani usavano portare «pendente [...] sotto all’ascella» (526), mentre in uno dei frammenti per la *Notte* Mercurio, vezzosamente ammodernato, appare con un «piumato cappel sotto all’ascella» (*FrVIII³* 22). Nella revisione del poema, testimonia di come le elaborate e voluminose acconciature fossero retaggio del passato anche l’uso di raccogliere in *negro velo* (*MiII* 839), ossia in una sorta di sacchetto, in genere di seta nera, i capelli che contrariamente sarebbero potuti ricadere sulle spalle (il «crin disciolto e su gli omeri sparso» di *Mt* 477), e il riferimento al «fosco parruccon [che] s’innalza / Sopra la fronte spaziosa» (*MiII* 1131-1132) raffigurato nel ritratto di un avo del GS.

Mentre sugli abbigliamenti del GS veniamo ampiamente informati, su quelli della dama, come già sulle sue fattezze fisiche (vd. *supra*, § 3), non viene detto molto. Dagli indizi raccolti nel poema sappiamo che anche lei portava capi di abbigliamento in moda, posseduti in quantità e fra i quali, nel momento della vestizione, non sapeva decidersi («Quante uopo è volte / Chiedette, e rimandò novelli ornati»,⁴² *Mz* 31-32), precipitando nello sconforto sé stessa e le sue cameriere. Per le uscite era usata portare *cari veli* ‘vesti preziose’ adornati di *frange pompose* (*FrI* 38-39) e un ampio strascico, ovvero il *lembo* dal *diffuso volume* che il suo cicisbeo avrebbe dovuto accomodarle aiutandola a sedere a tavola (*Mz* 345-346). Che si trattasse di uno *smisurato lembo* (199) troviamo conferma nella *Notte*, allorché la vediamo accompagnata da servi adibiti a sollevarle lo strascico, ovvero usufruendo di un lusso che la differenziava da altre dame a cui «sopra il suol l’estrema veste / Sibila per la polvere strisciando» (202-203).⁴³ Lo strascico non impediva la vista dei tacchi, che si riescono a intravedere quando la dama, scendendo dal cocchio, «dieve balzando / Col sonante calcagno il suol percote» (*Nt*

39. Tizi 1996a, 364. Cf. anche *Mt* 582-583: «Dal pettin creator tua chioma acquista / Leggiadra o almen non più veduta forma».

40. Lo stesso Parini ce lo faceva implicitamente sapere nell’ode *All’inclita Nice* (1793), dove cantava la contessa Maria Castelbarco dal «bruno / Sottilissimo crine»: cf. D’Ettorre 2013, 235-243, ai vv. 29-30. La parabola di moda delle parrucche si estende da metà Seicento alla vigilia della rivoluzione francese: cf. Butazzi 1987, 91-92; Dardi 1992, 209-211.

41. La comparsa dell’accessorio costituirebbe un *terminus post quem* per la datazione interna delle revisioni del poema: Citati 1954, 5-6; cf. Levi Pisetzky 1971, 89, 93-94.

42. Nel significato di ‘ornamento o veste’, il sostantivo ricorre anche a *Mz* 647 e tornerà nell’ode *A Sibia* (v. 36; vd. *infra*, § 8).

43. Nel pur rarefatto *corpus* delle leggi suntuarie milanesi, nel 1769 lo strascico verrà colpito da un editto che lo proibirà per le non nobili: Levi Pisetzky 1971, 86; sul tema del lusso a Milano si può solo rimandare a Mocarelli 2009; Carnino 2016.

193-194), anche se in ogni modo non doveva trattarsi di quella sorta di trampoli o torrette su cui a fine Seicento erano costrette le milanesi, che «Par pari gigan-
tess / I porten sott a i pé / Par pantoffij on pær de candiré».44

In una rappresentazione che vede protagonista il GS e sua spalla la dama, anche le altre comparse possono presentare una caratterizzazione vestimentaria, intesa a segnalarne l'appartenenza sociale, il tipo etico o psicologico e la provenienza etnica, come nel caso del musulmano che è detto portare «sopra l'alta testa / Le avvolte fasce» (*Mz* 84-85).45 Più frequentemente l'abito o l'accessorio sono intesi a definire, quale retaggio di una fissità sociale in via di declino, uno *status* socioprofessionale. In questo senso la categoria più caratteristica è quella della servitù, di vario rango, la cui livrea era pensata per fare *pendant* con l'esteriorità nobiliare, di cui doveva manifestare la magnificenza. Non a caso le borghesi del *Mezzogiorno* facevano indossare la *divisa* (1302) al mozzo e al cuoco nel maldestro tentativo di assimilarsi alle nobildonne. Sempre nel *Mezzogiorno*, il servo reo di aver dato una pedata a una nobile e mordace cagnolina (la celebre *vergine cuccia*) viene per questo *misfatto atroce* (550) spogliato dell'*assisa* che lo rendeva *Venerabile al vulgo* (548): un'annotazione, quest'ultima, che evidenzia come fra gli strati più bassi e popolari i servitori, a maggior ragione se avevano il privilegio di prestare servizio presso case aristocratiche, fossero «considerati una categoria protetta, per avere garantite tutte le necessità di sussistenza».46 Portavano una vera divisa professionale i cuochi *In bianche spoglie* (*Mz* 209), cioè vestiti di bianco, mentre i messi, stante il loro lavoro itinerante, sono detti avere *gambe pesanti* (*Vp* 313), cioè stivalate.47

Pure vestiti di bianco, ma di ben altra condizione, erano i lacchè al corso, *Candida gioventù* accessoriata di *insigni berretti*, ovvero con copricapi resi spiccati da piume o galloni, e di *argentee mazze*, bastoni decorati con le insegne della casata.48 Essendo la piuma al cappello un segno distintivo dei ceti più alti, poteva considerarsi un tentativo di emulazione quella esibita dal maestro di ballo del GS, che portava un *piumato cappello* dalla tesa talmente ampia da toccare, inchinando il mento, il labbro («con l'estrema falda / Del piumato cappello il labbro tocchi», *Mt* 176-177). A un tipo psicologico è da collegarsi anche l'adultero che diffidente si aggira nella *Notte*, «col cappel su le ciglia e tutto avvolto / Entro al

44. Così Meneghino nel *Barone di Birbanza* (1696), cit. da Maggi 1964, 244, vv. 49-51.

45. Cioè il turbante. Altre *purpuree fasce* sono quelle che sono dette ornare, insieme alle *piume* (*Mt* 825), i cavalieri incantati dei romanzi cavallereschi.

46. Butazzi 2000, 1100-1101.

47. Analoga locuzione descrive i calzari del suonatore di corno della *Notte* (378-380), ritratto «in veste / Cinto spedita, e con le gambe assortite / In ampio cuoio», cioè con abito succinto e appunto con stivali. Una sorta di divisa è anche quella indossata dalle maschere raffigurate nelle carte da gioco cui si fa cenno in chiusura di poema (vd. *infra*, § 9): si tratta di Pantalone, con *negra* [...] *veste e grandi porporine brache* (*Nt* 656-658), e di Arlecchino, *multicolor zanni leggiadro* (664), dalla *succinta natica* (667), cioè indossante calzonni aderenti.

48. *Vp* 31-32; per l'interpretazione dei vv., vd. Tizi 1996a, 334.

manto» (22-23): oltre al cappello a nascondergli il viso, è qui interessante notare l'uso del mantello, allora di appannaggio delle classi medio-basse; analogamente, e sempre nella *Notte*, l'amante spagnolo porta posata sul braccio la *cappa* (208).

Il GS e la sua eletta di giovani leziosi ben poco avevano da spartire con l'austero tipo etico incarnato dai loro avi, affacciati nella galleria di ritratti attraversata in *Miti*: uno di loro porta le membra avvolte *in duro dante* (1108), cioè in una rigida pelle di daino,⁴⁹ e ha le *grandi spalle* ingombrate da un ampio collo di trine inamidate (*grande [...] traforato collar*, 1109-1110); altri due indossano «toga magistral cadente a i piedi» (1119); mentre a un altro ancora si innalza in testa un *fosco parrucon* (1131) e «scende / Di minuti botton serie infinita / Lungo la veste» (1132-1134).

Certamente agli avi era sconosciuta la mania dei cocchi, vera specialità milanese, cui pure era richiesto che fossero alla moda; fra le molte preoccupazioni cui doveva porger mente il GS vi era anche la scelta del cocchio (*Mz* 1095-1102) e degli addobbi dei cavalli più consoni alle diverse occasioni:

Se semplici e negletti; o se pomposi
Di ricche nappe e variate stringhe
Andran su l'alto collo i crin volando;
E sotto a cuoi vermigli e ad auree fibbie
Ondeggeranno li ritondi fianchi. (*Ibid.*, 1090-1094)

Nella Milano di fine Settecento anche i cavalli, considerati indice di fasto (*Mz* 1296-1303; *Nt* 436-440), andavano dunque “vestiti” alla moda, in una gara delle apparenze in cui si dovette persino intervenire legislativamente: in quegli anni si decretò infatti che gli ornamenti con nappe potessero essere usati solo dalle alte personalità, sancendo una segnaletica che le borghesi del *Mezzogiorno* ancora tenteranno di usurpare facendo apporre vistose nappe sulla fronte dei loro cavalli («La multiplce in fronte ai palafreni / Pendente nappa», 1300-1301).

8. Dopo il *Giorno*

Dopo la pubblicazione del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, Parini continuerà a lavorare al suo capo d'opera per almeno un trentennio. Sempre più assorbito dagli impegni didattici e istituzionali, non cesserà per questo di dedicarsi ad altra attività poetica, anche se la sua produzione apparirà di livello lievemente inferiore, prediligendo una rimeria d'occasione e galante. Più che su questa aggraziata

49. La rudezza è la stessa degli uomini primitivi che nella favola del *Piacere* si dicono coperti di *irsute vesti* (*Mz* 264), ossia pellicce.

poesia,⁵⁰ per il momento possiamo soffermarci su un paio di componimenti in cui la moda è tematicamente centrale.

Così avviene in uno dei quattro sonetti in meneghino lasciatici da Parini, *El magon dij Damm de Milan per i baronad de Franza* ovvero 'la commozione delle dame di Milano per le malefatte di Francia', databile al 1793. Sul registro ironico, il sonetto racconta la reazione delle eleganti milanesi agli eccessi della rivoluzione e del Terrore, la cui eco era giunta anche a Milano. Vi sono registrate in presa diretta le voci di alcune gentildonne, o forse di una sola, che sembrerebbero riverberarsi in un salotto o nella *boutique* di una modista (l'allocutrice *madamm* 'madame' del v. 1). Mentre nelle quartine non vi è spazio che per l'interessamento agli avvenimenti politici, rispetto ai quali si protesta indignazione, nelle terzine si scivola con disinvoltura (*a proposit* 'a proposito', v. 9) sulle novità di moda francesi e in particolare su di un cappellino con veletta, frivola-mente ispirato al cordoglio per il regicidio di Luigi XVI:

Madamm, g'hala quaj noeuva de Lion?
 Massacren anch'adess i pret e i fraa
 Quij soeu birboni de Franzes, che han traa
 La lesg, la fed e tutt coss a monton?
 Cossa n'è de colù, de quel Petton,⁵¹
 Che 'l pretend con sta bella libertaa
 De mett in semma de nun nobiltaa
 E de nun Damm tutt quant i mascalzon?
 A proposit; che la lassa vedè
 Quel capell là, che g'ha d'intorna on vell;
 Eel sta inventaa dopo che han mazzaa el Rè?
 Eel el primm, ch'è rivaa? Oh bell! Oh bell!
 Oh i gran Franzes! Bisogna dill, no ghè

50. Spesso gravitata dalla bellezza femminile, la moda vi era strumento di un soffuso erotismo. Si pensi per es. alle *Nozze* (1777) e alla descrizione del risveglio della donna nella camera nuziale, in cui però la sensualità viene circoscritta all'interno del vincolo matrimoniale (cf. in partic. vv. 17-24: «Bel vederla in su le piume / Riposarsi al nostro fianco, / L'un de' bracci nudo e bianco / Distendendo in sul guancial: // E il bel crine oltra il costume / Scorrer libero e negletto; / E velarle il giovin petto, / Ch'or discende or alto sab», cit. da D'Ettorre 2013, 166-173); oppure all'*Inclita Nice* (1793; *ibid.*, 235-243), allorché il poeta, figurandosi «Dentro a la calda fantasia» (18) l'immagine di Nice, non dimentica le membra «che mal può la dovizia / De l'ondeggiante al piè veste coprir» (23-24) né la scollatura che invano la moda francese suggeriva di coprire con un velo («Ben puoi tu nuovo illepido / Sceso tra noi costume, / Che vano ami dell'aveide / Luci render pacume, / Altre involar delizie / Immenso intorno a lor volgendo vel», 37-42). In verità questo popolare velo, detto anche *fichu* o *fisciu*, poteva non solo celare il petto, ma anche, opportunamente panneggiato, farlo sembrare più rigoglioso; in quest'ultimo caso si parlava di *gorges postiches* 'seni posticci': cf. Levi Pisetzky 1971, 88; Gigli Marchetti 1995, 19-20.

51. Jérôme Péthion de Villeneuve, sindaco di Parigi nel 1791 e dal 1792 presidente della Convenzione nazionale, il cui nome viene perfidamente storpiato per condurlo a *petton*, milan. 'gran peto'. Di stretta attualità anche il riferimento, al v. 1, alla strage di preti e suore avvenuta a Lione, per volere dei giacobini, in quello stesso 1793 in cui venne decapitato Luigi XVI.

Popol, che sappia fa i mej coss de quell.⁵²

Se bastava la semplice, incantata visione di un cappellino a volgere in espressione ammirativa l'astio verso le idee egualitarie e irreligiose d'oltremonte (*Tossico mortal* [*M*_z 994] da cui anche il GS era raccomandato di tenersi alla larga), ecco che il moderato Parini, scaduto per di più il riformismo illuminista, non poteva che deporre le armi davanti a un tessuto sociale la cui vacuità era solo dato constatare. Quanto all'uso del milanese, esso poteva giustificarsi con il fatto che nel *Magon* il poeta lasciasse la parola all'aristocrazia, che in dialetto ancora orgogliosamente si esprimeva (vd. *supra*, § 4). In questo modo si accostava anche alla tradizione delle bosinate – componimenti, spesso anonimi, dalla «fisionomia [...] abbastanza articolata e complessa»,⁵³ prevalentemente popolare – che in dialetto milanese sferzavano personaggi, costumi o mode locali. Fra queste ultime figuravano proprio quelle macabramente ispirate alle vicende rivoluzionarie, come la *Bosina de noeva invenzion sui sc'ianconn, e sui sciancon* (1798) di Carlo Pellegrini, che con taglio antifrancese si appuntava su tali mode, neanche a dirlo subito adottate dalle *sc'ianconn* e dagli *sciancon*, cioè dalle elegantone e dagli elegantoni milanesi.⁵⁴

Fra le discutibili mode femminili citate dal Pellegrini vi era quella che chiamava *alla Galiottina*, ovvero *alla ghigliottina* o *à la victime*, consistente in una scollatura che scopriva generosamente petto e spalle e in un collarino rosso a simulare il taglio della mannaia. Proprio questa moda veniva presa a pretesto dal Parini, nell'ode *A Silvia* (1795), per esprimere il suo biasimo verso gli spettacoli cruenti e quindi per gli eccessi del Terrore. Infatti «Il Parini fa vergognare

52. Cit. da Baragetti *et alii* 2015, pp. 98-100; cf. anche *ibid.*, 60-62. Fornisco di seguito la traduzione del sonetto: *Madame*, c'è qualche notizia da Lione? Massacrano anche adesso i preti e i frati quei suoi furfanti di Francesi, che hanno mandato a monte la legge, la fede e ogni cosa? Cosa è stato di quello, di quel Péthion che con questa bella libertà pretende di mettere insieme a noi nobili e a noi dame tutti quanti i mascalzoni? A proposito, faccia un po' vedere quel cappello lì, che ha intorno un velo; è stato inventato dopo che hanno ammazzato il re? È il primo che è arrivato? Oh che bello! Oh che bello! Oh i gran Francesi! Bisogna dirlo, non c'è popolo che sappia far le cose meglio di loro.

53. Morgana 2008, 681.

54. Morgana 1993. Le bosinate restituiscono spesso tracce lessicali “di moda”, in partic. francesismi adattati, come per es. *picchè* ‘pique’, *zignon* ‘chignon’: cf. Morgana 2008, 682-683, cui più in generale si rimanda, unitamente a Morgana 2012, 102-106, per un quadro della tradizione bosina. Sulla considerazione pariniana del dialetto milanese – reputato strumento di espressione diretto, «specialmente inchinato ad esprimere le cose tali quali sono» (cit. da Morgana-Bartesaghi 2012, 144), di conserva con la semplicità e la schiettezza d'animo del *popel milanese* – si può solo rimandare alla polemica col padre Branda, dove la difesa pariniana del dialetto «ruota intorno al senso della natura, e alla contrapposizione natura/artificio: contrapposizione tipica della cultura filosofica settecentesca, [...] ma di radici classiche e rinascimentali» (Morgana 2003b, 189-190). Sono sempre i «convincimenti etici del Parini, intollerante di ogni artificiosità» (Vitale 2014, 27), a fargli criticare lo stile boccaccevole del padre Bandiera, cui opponeva l'ideale di «una lingua semplice, naturale, chiara, e lontana da arcaismi nella sintassi e nel lessico» (Morgana 2003b, 186).

l'ingenua Silvia di tal costume, non tanto perché disveli dannosa copia di gigli e rose, quanto pei danni che conseguir possono dal dimesticarsi con immagini crudeli»,⁵⁵ ovvero per il timore che simili mode potessero rendere consueti, e dunque ammissibili, atti di efferatezza; un pericolo tanto più grave se a tollerarli era il bel sesso, che Parini considerava portatore di un affinamento estetico e morale (le due dimensioni sono per il poeta inscindibili). In *A Silvia* il tono pencola fra l'invettiva e la tenera preoccupazione per la giovinetta, che per seguire il *novo culto* (22) delle *altre belle* (20) scopriva *décolleté* e braccia «Togliendo l'Indica benda, / Che intorno al petto e all'omero, / Anzi a la gola e al mento / Sorgea pur or» (4-7). Come annotava il Cantù, più che la nudità, a dare esca allo sdegno del poeta è l'ispirazione macabra di tale moda, quella ghigliottina («scelerata scure / [...] infamia / Del secol spietato», 32) che così finiva per connotare trucevolmente gli ornamenti e la grazia femminici.⁵⁶ L'invito alla sobrietà dei versi conclusivi («serba il titolo / D'umana e di pudica», 120) risugghella poi il vincolo fra moralità e apparenza, da ricondursi a una semplicità di ispirazione neoclassica.

Ribadito nell'ode *Alla Musa* (1795), tale ideale riemergeva nelle indicazioni a pittori e scultori, di cui il poeta venne sempre più richiesto a partire dalla metà degli anni Settanta. A questi soggetti di tema mitologico Parini demandava una funzione etica e pedagogica, nel senso di un'educazione che potesse diffondere un'immagine canonica di eleganza. Se le indicazioni relative agli abiti vi appaiono frequentissime, come non stupisce trattandosi di arte figurativa, esse risultano da un lato piuttosto vaghe e dall'altro mirate a un ideale di semplicità che molto contrastava con l'artificiosa sovrabbondanza evidenziata nel *Giorno*. I soggetti per artisti risultano così disseminati di diciture del tipo *abito semplice* (56); «abito candido, semplice e sottilissimo» (67); *semplicemente vestita* (82) ecc.⁵⁷ e di parole generiche come *abito*, *corona* (di fiori), *manto*, *veste* o come gli onnipresenti *panneggiami* e *veli* che, emblematici della classicità, consentivano quell'agio e quella libertà di movimenti impediti dalle innaturali costrizioni della

55. Cantù 1854, 83.

56. Sul leggendario conio dell'espressione *à la guillotine*, che si dovrebbe al commento estemporaneo del conte Carlo Leopoldo Stein, vd. Della Giovanna 1891, 162-163. È curioso ricordare come *A Silvia* venisse accompagnata da una traduzione in milanese, voluta dall'arciduca Ferdinando d'Austria affinché il messaggio antifrancese dell'ode avesse maggiore diffusione, «facendo vergognare le [...] dame di quell'addobbo, dimesso infatti ben presto» (Cantù 1854, 86). Autore della traduzione, pubblicata anonima, era Francesco Bellati, che la corredeva di un prologo in milanese («ODE a SILVIA molto bella / D'on Autor de conclusion, / Staa tradota in manch de quella / In linguaggio de busecon / Par amor de quella gent, / Che 'l toscan ghe liga i dent») e che ne abbassava bruscamente il registro (per es. i vv. 39-40, «E di crudele immagine / La tua bellezza tinse», passano ai triviali: «E la toa figura bella / La diventa ona porscella»; cit. da D'Ettore 2013, 252-256). Sul Bellati, la cui traduzione di *A Silvia* non era sconosciuta al *bosin* Pellegrini (Morgana 1993, 1490-1491), vd. Morgana 2008, *passim*.

57. Traggio l'esemplificazione, qui necessariamente ristretta al minimo, da Bartesaghi-Frassica 2016. Sporadici i casi di denominazioni vestimentarie più tecniche, come *berretto frigio*, *coturno*, *cingolo* 'cintura', *calzaretto* o *calzarotti*, *farsetto* (*ibid.*, *passim*).

moda alta settecentesca. Proprio nei soggetti l'attitudine al cesello descrittivo veniva dunque paradossalmente meno, potendo fidare su di un repertorio figurativo consolidato e condiviso con gli artisti, da cui la ricorsività di formule che lasciavano loro libertà («panneggiamento nobile a piacere», 57; «Le forme e i colori dell'abito [...] saranno teneri delicati e vezzosi a piacer del pittore», 105; «Gli abiti di tutti saranno a piacere, ma corti, e di costume greco», 117 ecc.)⁵⁸ o il semplice rinvio a un immaginario condiviso, come palesano le indicazioni relative ai vari abiti “professionali”, che non è necessario meglio specificare (*abito corto da pastore*, 74; *abito da viandante*, 95; *abito filosofico*, 97; *abito corto da fabbro*, 111 ecc.) e la stereotipia con cui potevano essere figurate le divinità (per esempio Mercurio da realizzarsi «Come si rappresenta comunemente», 115).

9. Conclusioni

In questo saggio si sono messi in linea i riferimenti alla moda affacciati nell'opera di Giuseppe Parini. In particolare si è attinto alla miniera del suo capo d'opera, accennando, a corona, ad altri episodi che sono apparsi significativi. La compulsazione mirata del *Giorno* ha permesso di ricostruire l'identikit somatico e vestimentario del nobile settecentesco, addossato di un ricco corredo di abiti e accessori e descritto con un'attenzione feticistica che retoricamente riflette quella del suo possessore.

L'attitudine realistica o meglio mimetica di Parini, la sua «abilità affascinante [...] nella ricreazione degli oggetti nelle loro relazioni e strutture: alto giuoco stilistico e pericolosa gara fra poeta e immagine della realtà»,⁵⁹ lo portano a riversare nel poema una farragine di abiti e accessori al tempo realmente in uso presso le classi alte. Che si trattasse di una fenomenologia corretta ce lo confermano gli studi storici sulla moda, gli esemplari d'epoca, conservati in buona quantità, e le fonti iconografiche, in particolare quella pittura che proprio nel Settecento – anche in Lombardia e a Milano, per influenza della cultura veneziana – aveva sviluppato il gusto per la rappresentazione dell'abito contemporaneo. Le eleganze del GS trovano così pieno riscontro nello *Studio per abbigliamento maschile nel '700* (qui riprodotto a p. 279),⁶⁰ attribuito al rodigino Mattia

58. L'alta ricorsività lessicale è giustificata dalla tipologia testuale non letteraria, bensì tecnica o meglio “mista”; per un profilo linguistico dei soggetti pariniani vd. Morgana 2011.

59. Binni 2016, 163.

60. Cf. Carnazzi 1999, 98. Lo schizzo è conservato presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana; al Collegio dei Dottori dell'Ambrosiana e in particolare a mons. Marco Ballarini va il mio ringraziamento per averne gentilmente autorizzato la riproduzione. Approfitto di questa nota per ringraziare anche Paolo Bartesaghi per la lettura del presente saggio e per i suggerimenti che ne sono derivati.

Bortoloni, seguace del Tiepolo, che in Lombardia lasciò «un repertorio fra i più cattivanti di utilizzo dell'abito alla moda nella pittura aulica». ⁶¹

Ben consapevole del continuo mutare della moda – «Frattanto che io scrivo la moda si cangia»; «Ma che non muta l'età? Si rivolgono i regni mentre che io canto, e si cambiano le mode galanti», rifletteva esplicitamente in un paio di appunti preparatorii per il *Giorno*⁶² – Parini non si accontentava di ritrarre determinate usanze vestimentarie, in alcuni casi cercando di adirle nelle loro trasformazioni temporali: abbiamo visto *supra*, § 7, come le più mature redazioni del *Giorno* presentassero correzioni volte a fotografare particolari dell'abbigliamento che nel corso di oltre un ventennio erano mutati. Tanto più che giusto nella Milano degli anni Settanta si faceva strada una tendenza semplificante che dalle mode di corte francesi portava alle inglesi, più semplici e urbane. Anche se la nuova tutela sarebbe stata chiaramente percepibile solo a fine secolo,⁶³ risultava fin d'allora evidente che il progressivo declino delle mode di *Ancien Régime*, con le loro valenze cerimoniali e classiste, andava di pari passo con il «cambiamento storico in atto» e che i valori della nobiltà, «come quelli della società cortigiana, *dovevano* ormai scendere a patti con quelli di una società allargata, non più disponibile a riconoscere il prestigio di certi segni». ⁶⁴

Questa segnaletica di moda viene meticolosamente dettagliata da Parini, tanto che a fatica si è potuto compendiare il relativo repertorio nella misura del presente intervento. L'iperdescrittivismo, mirato alla resa realistica dell'oggetto e insieme guidato da un intendimento antifrastico, risulta iscritto nell'estetica pariniana, di stampo edonistico e sensista, che considera la poesia e più in gene-

61. Bossaglia 1982, 636. A sua volta, come l'ormai ricca esegesi sul tema ha più volte ribadito, le raffigurazioni del *Giorno* avevano in filigrana le tele e le incisioni dal «tratto caustico e talvolta grottesco» di William Hogarth, ingentilite da altre fonti figurative, fra cui le opere di Longhi, Giandomenico Tiepolo e di alcuni esponenti della pittura francese di costume, come Boucher e Watteau: cf. Campanacci 1998, 599 e ss.; la cit. a p. 603.

62. Si tratta degli appunti 55 e 69, cit. da Isella 1996a, 257 e 258.

63. I figurini di moda allegati al «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra» mostreranno mode incomparabilmente più semplici. La stessa rivista informerà con precisione sull'auge di numerosi capi e accessori presenti nel *Giorno*, per es. sulla dismissione di parrucche, spade da parata e tabacchiere incise, e viceversa sul successo di fazzoletti da collo e cappelli.

64. Butazzi 1999, 162.

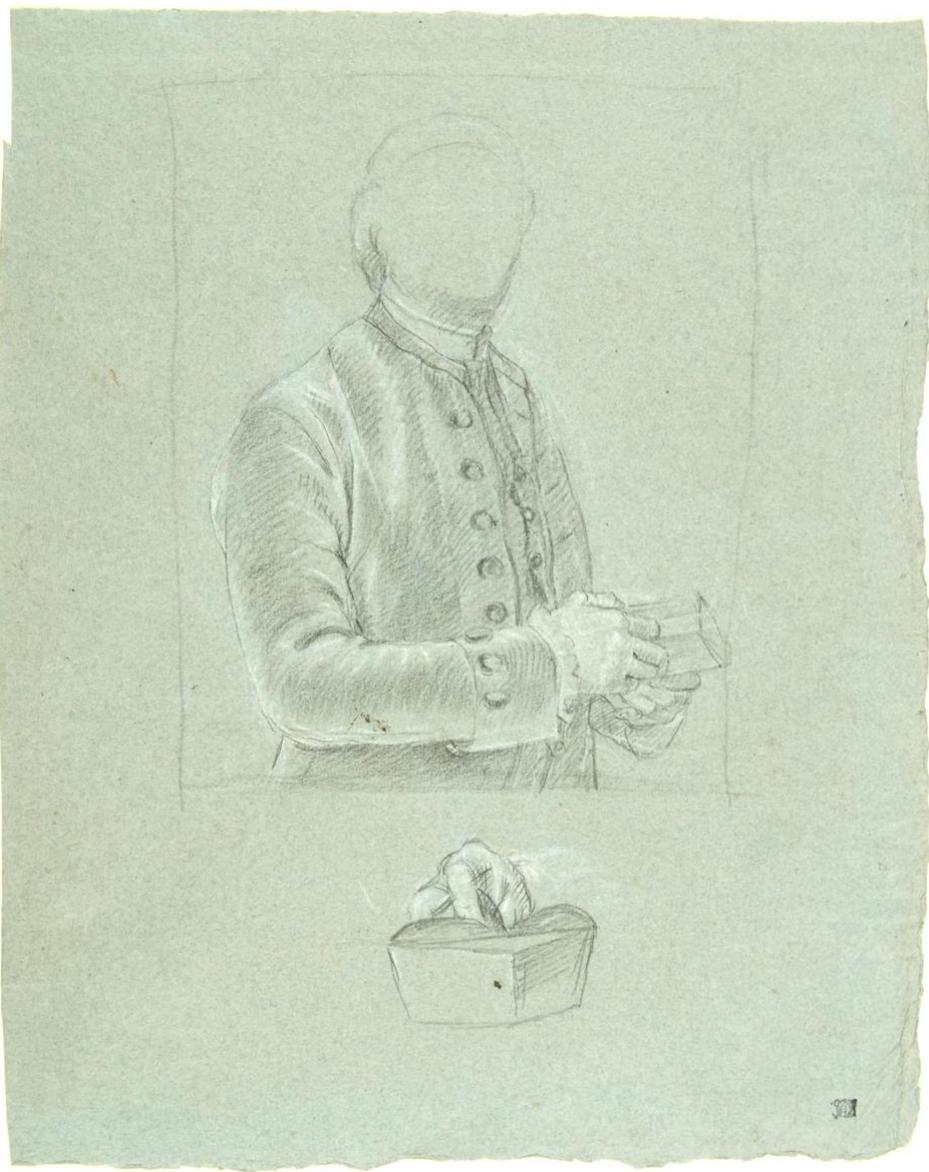


Fig. 1: *Studio per abbigliamento maschile nel '700* attribuito a Mattia Bortoloni, conservato presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

rale l'arte come veicoli che conducono o dovrebbero condurre a un piacere non solo intellettuale, ma anche fisico. Per Parini il coinvolgimento dei sensi andava dunque realizzato non già per il tramite di immagini dal forte impatto, bensì attraverso un'esaltazione icastica di oggetti e gesti, anche minuti, capace di mutare l'opera artistica in vera e propria percezione e sollecitazione sensoriale.⁶⁵ Per suscitare emozioni, l'arte (la parola nel nostro caso) doveva fondarsi sul vero, da cui il realismo poetico del Parini, così fondato anche retoricamente.⁶⁶

In riferimento alla moda, l'acribia descrittiva di Giuseppe Parini si è concretata nell'ampio ricorso a voci del settore. Parimenti a quelle di altri bacini speciali – come quelli tecnico-scientifico, medico e dell'architettura, individuati come i più sfruttati⁶⁷ –, le parole della moda vengono accolte nel *Giorno* senza prevenzioni umanistiche, facilitate dal verso sciolto che, senza obbligare alla rima, consentiva una maggior libertà compositiva. Nello specifico, il comparto “di moda” vede l'alternarsi di voci alte, di ascendenza letteraria, ad altre più correnti e realistiche, ma mai basse né eccessivamente tecniche. La modulata eterogeneità del lessico della moda viene così a riflettere, nella buona sostanza, la fisionomia lessicale complessiva del poema,

improntata a una intenzionale nobiltà e varietà di registro, a una voluta e crescente letterarietà formale, non intaccata sostanzialmente, nella sua magnificenza, dalla presenza di elementi del linguaggio ordinario e comune, di dati delle abitudini linguistiche settentrionali del poeta che serpeggiano nel testo, di tratti tecnico-scientifici e stranieri che punteggiano, con novità culturale, la tessitura finissima della poesia.⁶⁸

65. Non a caso nelle *Lezioni*, che segnano la fase più matura della riflessione pariniana, la parola è vista non solo come strumento comunicativo e razionale, ma anche, pienamente recuperata nei suoi valori e nelle sue potenzialità affettive ed espressive, come suscitatrice di emozioni: Morgana 2003b, in partic. 194-197; Morgana-Bartesaghi 2003. Pur non troppo approfondito, è chiaro l'avvicinamento di Parini al sensismo, ben penetrato nella cultura milanese del tempo, che «riconosceva o tendeva a riconoscere i caratteri e i valori artistici del linguaggio in intima connessione con la vita spirituale e sensibile degli individui» (Vitale 1986, 225).

66. Vitale 2014, 30. A questa realtà così sensualmente descritta Parini si avvicina al punto da apparirne contaminato e sedotto; la fascinazione del poeta per ciò che descrive e su cui vorrebbe ironizzare è uno dei luoghi obbligati della critica pariniana, ed è effettivamente un dato piuttosto intuitivo.

67. Fubini 1971; Fortunato 2013, 256-270; Vitale 2014, 262-267.

68. È la limpida sintesi di Maurizio Vitale (2014, 37). Cf. anche Fubini 1971, 85; per un profilo linguistico complessivo del *Giorno* si rinvia a Carducci 1937 (in partic. 258-272 su stile e lingua); Citati 1954; Tizi 1996b; Mari 1998; Fortunato 2013 e ancora soprattutto a Vitale 2014. A Marco Tizi (1996a, XXXI-XLI, CV-CVI) si deve il punto sugli studi precedenti, tutti pressoché allineati nel rilevare la disomogeneità lessicale e il troppo repentino avvicendamento di registri tipico del poema (ma il giudizio poteva derivare, come notava Isella [1996b, XX], dalla «confusione editoriale delle due redazioni del poema»). Sui modelli sottesi al *Giorno* vd. l'informatissimo Tizi 1996a, XLI-CIV, che si sofferma anche sul complesso reticolato di rinvii e recuperi rispetto al celebre *Rape of the Lock* (1712) di Alexander Pope, che Parini poté leggere nella traduzione in sciolti di Antonio Conti uscita a Venezia nel 1756, e ai poemetti *La moda* (1746) e *Le perle* (1756)

Nel lessico elevato si annoverano alcune voci di caratura letteraria (*anella* plur., *assisa*, *bisso*, *calzare*, *giubberello*, *manichetti*, *negro* agg. [*n. veste*, *n. velo*], *orologio*, *serico*, *spogliata* ‘abito’, *zendado*); talvolta inclinate al latinismo (*calamistro*, *ornato* ‘ornamento o veste’) o di più spiccata poeticità (*polve* ‘cipria’, *polveroso nembo* ‘cipria’, *util licore* ‘belletto’), queste voci si collocano sul prevalente registro classicheggiante del *Giorno*, dove pure possono apparire funzionali, nel loro timbro ipercaratterizzante, al contrappunto comico e ironico.

Più ampiamente diffuse sono risultate le voci comuni, in ogni caso, secondo la generale prassi linguistica del poeta, assorbite in armoniosa e classicistica amalgama. Appartengono al lessico usuale e quotidiano, senza per questo potersi escludere una qualche circolazione in testi letterari, particolarmente prosastici, le seguenti voci relative alla moda: *astuccio*, *berretto*, *bottone*, *brache*, *broccato*, *calza*, *cannochiale*, *cappa*, *cappello*, *ciondolo*, *collare*, *cuffia* (*alata*), *cuoio*, *dante* ‘pelle di daino’, *divisa*, *drappo*, *falda* ‘tesa del cappello’, *fascia*, *fermaglio*, *fibbia*, *frangia*, *gemmato*, *giubba*, *giubbone*, *lembo* ‘strascico’, *lente* ‘occhialetto’, *lino*, *manica*, *manto*, *mazzetta* ‘bastone da passeggio’, *merletti*, *nappa*, *nodo* ‘nastro’, *panno*, *parrucca*, *parruccone*, *pettine* ‘fermacapelli, spec. da donna’, *piuma* ‘piuma ornamentale’ e ‘piumino’, *piumato*, *spada* (da parata), *stivaletto*, *stringa* ‘nastro per cavallo’, *tabacchiera*, *tasca*, *toga*, *togato*, *traforato*, *trine*, *velluto*, *velo*, *ventaglio*, *veste*, *zazzarato*, *zimarra*. L’opzione comune o settoriale⁶⁹ viene talvolta classicamente surrogata tramite perifrasi o metonimie, come nei casi di *amplo cuoio* ‘stivali’; *avvolte fasce* ‘turbante’; *aureo cerchio* ‘anello’; *bei lini*, *finissimo lin* ‘jabot’; *estrema veste* ‘strascico’; *irsuta veste*, *tiepida pelle* ‘pelliccia’; *lugubri panni* ‘toga’; *nobile arnese*, *picciol cristallo* ‘medaglione’; *sonante calcagno* ‘tacco’.

Nonostante l’esterofilia e la neofilia caratterizzanti la moda, in considerazione del Parini non stupisce più di tanto la scarsità di parole straniere e di neologismi. Alle prime, facendo la tara delle voci solo etimologicamente individuabili come straniere (per es. *ventaglio* dall’antico provenzale, *zimarra* dall’arabo ecc.), in alcuni sporadici casi il poeta inizialmente cedette, facendo poi un passo indietro, come per i citati *Monsieur* e *toilette* rispettivamente ricondotti a *Monsù* e a *teletta* e *tavoletta*.⁷⁰ Fra le parole nuove – verso le quali il poeta mostra un atteggiamento

di Giambattista Roberti. Per altri possibili precedenti cf. Nicoletti 2015, 106-108; per le allusioni alle fonti classiche e volgari, cf. Vitale 2014, 48-74; sul meno vulgato riferimento ai secenteschi *Trattenimenti* del Padre Guilleré e a «certe letture pretine» molto diffuse nel Settecento, una semi-sconosciuta «nebulosa di testi, se si vuole un palchetto di libri, in cui gli scrittori gesuitici [...] hanno uno spazio importante, con la loro moralità, con il loro abito mentale all’evangelizzazione per stati», cf. Mazzocchi 1998 (le cit. alle pp. 257 e 261).

69. I due ambiti, nell’inventario testé citato, sono di non facile discrezione. I riscontri lessicografici (su BIZ; Crusca IV; D’Alberti 1834-1835; GDLI; Fortunato 2013; Vitale 2014) hanno indicato la specificità delle sole voci *broccato*, *cannochiale*, *falda*, *lente*, *merletti*.

70. Vd. *supra*, n. 36. Si può anche ricordare, come termine *lato sensu* di moda, l’ispanismo *manteca*, entrato in italiano nel 1669. Non atterrano nel poema le voci *bandò* ‘nastro’ e *cabriole* ‘cocchio scoperto’, impiegati da Parini negli appunti 8 e 75 (Isella 1996a, 253 e 259), né *tupè*, relegato a FrV/II 7.

giamento di oculata apertura, riconoscendo egli il modello di lingua negli Scrittori – si sono riscontrate alcune prime attestazioni pariniane (*calzonetti*,⁷¹ *giubboncei*, *multicolor*, *testuggineo*) e qualche nuovo uso figurato o esteso, come avviene per *architetto* e *architettato* in ironico riferimento al parrucchiere e alla sua opera, per *breve carta* e *tessera* ‘biglietto da visita’ o per *canna* ‘bastone da passeggio’ e ‘pipa’ (*fumante canna*).

Venendo alla stratificazione delle parole di moda all'interno del poema, i più cospicui prelievi si sono tratti dal *Mattino*, dove con estenuante lentezza, funzionale al *magnifying* satirico, si snodano il cerimoniale della toeletta e quello della vestizione del GS. Anche se l'attitudine descrittiva non verrà meno nelle altre sezioni del *Giorno*, l'indugio sulla moda andrà invece declinando in parallelo all'allargamento di visuale del poema, che da galateo *ad personam* in cui il GS è esortato a «quanto elegante esser più *possa*» (*Mz* 92), scivola ad affresco dei divertiti usi e costumi nobiliari. Inoltre la china neoclassica verso cui il poema appare sempre più avviato conduce dalle accentuazioni realistico-sensistiche del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, in cui l'*artifex* della parola tratteggiava i capi di moda con accurato nitore, a una rappresentazione più allegorica e allusiva, e dunque a una rarefazione e a uno sbianchimento del lessico specifico. Caduta la maschera celebrativa delle prime parti del poema, le mode passano in secondo piano nell'allucinata, *Stupefatta* [...] *Notte* (*Nt* 48), inghiottite in un caleidoscopio che frammischia, illuminandoli a lampi, elementi animati e inanimati:

Auree cornici, e di cristalli e specchi
 Pareti adorne, e vesti varie, e bianchi
 Omeri e braccia, e pupillette mobili,
 E tabacchiere preziose, e fulgide
 Fibbie ed anella e mille cose e mille. (*Nt* 50-54)

Nelle brume della *Notte* i segni e i simulacri della moda perdono la loro valenza sistemica, divenendo mera sommatoria di dettagli. Gli unici a non accorgersi del mutato scenario sono il GS e l'accolta di manichini o *fashion victims*, come diremmo oggi, che grazie alle fiaccole continuano a illudersi che la notte sia la prosecuzione del giorno. In questa prospettiva non è senza significato che gli ultimi personaggi del poema appaiano stesi sul tavolo da gioco, ritratti sulle carte, segnando simbolicamente il trapasso dalle figure alle figurine, dalle persone alle maschere: dalle carte da gioco ci salutano Pantalone che «Sopra le grandi porporine brache» solleva la *negra* [...] *Veste*, Pulcinella «con la gobba enorme / E il naso enorme» e Arlecchino, *multicolor zanni leggiadro*, che «la succinta natica rotando / Altrui volge il nero ceffo» (*Nt* 656-668). Ma una vera e sinistra transumanazione tocca allo stesso poeta, che in un frammento minore della *Notte*,

71. È questa l'unica voce dialettale, riscontrabile col milanese *calzonitt*; è supportato dal milanese anche *calzolar*, che però è anche di antica tradizione letteraria (Vitale 2014, 268).

uno dei più vistosamente ossianici e preromantici, viene metamorfosandosi in pipistrello:

Ma oh dio già mi trasformo, ecco ecco un velo
Ampio nero lugubre a me dintorno
Si diffonde mi copre. In grembo ad esso
Si rannicchian le braccia, e veggio a pena
Zoppicarmi del piè la punta estrema
Sotto spoglie novelle. Orrida giubba
Di negro velo anch'essa a me dal capo
Scende sul dorso e si dilata e cela
E mento e gola e petto. Ahimè il sembante
Sorge privo di labbra esangue freddo
E di squallore sepolcral coperto. (*FrIV*, 24-34)

I veli candidi e leggiadri del *Giorno* illividiscono; la preziosa giubba del Giovin Signore diventa quella ferale e spaventosa che avvolge e accoglie il poeta, come una bara. Lo sguardo divertito e affascinato del *voyeur* e il tono schernevole che venivano riservati alla luminosa moda nei primi tempi del poema appaiono infine, come già nei citati episodi del *Magon* e di *A Silvia*, mutati di segno. Tradizionalmente legata alla distinzione e all'ostentazione, la moda si trasforma nel suo contrario, strumento di una *cupio dissolvi* in cui l'abito non serve più per mostrarsi, ma per celarsi o meglio scolorare e svanire nella notte.

Riferimenti bibliografici

Altieri Biagi 1963 = M. L. Altieri Biagi, *Schede per toilette-toeletta-toletta-teletta-tavoletta*, «Lingua Nostra» XXIV (1963), 102-112, con una postilla di G. Folena, 112-113.

Baragetti *et alii* 2015 = G. Parini, *La Colombiade; Le poesie in dialetto; Gli scherzi*, a c. di S. Baragetti-M. C. Albonico-G. Biancardi, introduzioni di S. Baragetti, D. De Camilli-G. Biancardi, presentazione di G. Baroni, Pisa-Roma, Serra, 2015.

Barbarisi 1998 = G. Barbarisi, *Giuseppe Parini*, in E. Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1998, vol. VI: *Il Settecento*, 569-633.

Barbarisi *et alii* 2000 = G. Barbarisi-C. Capra-F. Degrada-F. Mazzocca (a c. di), *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, Milano, Cisalpino, 2000, 2 tt.

Barbarisi-Esposito 1998 = G. Barbarisi-E. Esposito (a c. di), *Interpretazioni e letture del Giorno*, Milano, Cisalpino, 1998.

Bartesaghi-Frassica 2016 = G. Parini, *Soggetti per artisti*, a c. di P. Bartesaghi-P. Frassica, Pisa-Roma, Serra, 2016.

Bezzola 1982 = G. Bezzola, *I Trasformati*, in A. De Maddalena-E. Rotelli-G. Barbarisi (a c. di), *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, 3 voll., vol. II: *Cultura e società*, Bologna, il Mulino, 1982, 355-363.

Biancardi 2013 = G. Parini, *Il Mattino (1763). Il Mezzogiorno (1765)*, a c. di G. Biancardi, prefazione di E. Esposito, commento di S. Ballerio, Pisa-Roma, Serra, 2013.

Binni 2016 = W. Binni, *La sintesi pariniana (1948)*, in Id., *Scritti settecenteschi. 1938-1954*, Firenze, Il Ponte, 2016, 153-175.

BIZ = *Biblioteca Italiana Zanichelli. Biografie e trame*, testi a c. di P. Stoppelli, dvd-rom, Bologna, Zanichelli, 2010.

Bossaglia 1982 = R. Bossaglia, *Considerazioni sulla moda nelle arti figurative: l'età teresiana*, in A. De Maddalena-E. Rotelli-G. Barbarisi (a c. di), *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, 3 voll., vol. II: *Cultura e società*, Bologna, il Mulino, 1982, 631-637.

Butazzi 1987 = G. Butazzi, *Il Settecento col «piumato cappel sotto l'ascella»*, in *L'Europa riconosciuta. Anche Milano accende i suoi lumi (1706-1796)*, Milano, Cariplo, 1987, 83-109.

Butazzi 1999 = G. Butazzi, *Trasformazione delle "mode galanti"*, in F. Mazzocca-A. Morandotti (a c. di), *La Milano del Giovine signore. Le arti nel Settecento di Parini*, Milano, Museo del Risorgimento-Skira, 1999, 162-167.

Butazzi 2000 = G. Butazzi, *In margine al mondo pariniano degli "ignobili". Considerazioni sull'abbigliamento delle classi inferiori nella Milano della seconda metà del XVIII secolo*, in Barbarisi *et alii* 2000, t. II, 1097-1109.

Campanacci 1998 = I. M. Campanacci, *Suggerimenti iconografiche nel Giorno*, in Barbarisi-Esposito 1998, 579-620.

Cantini Guidotti 1984 = G. Cantini Guidotti, «*Mezze ambrette*», «*mantelline*» e «*giardiniera*». *Il lessico della moda nel primo Settecento fiorentino*, in L. Formigari (a c.

di), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1984, 225-235.

Cantù 1854 = C. Cantù, *L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato. Studi di Cesare Cantù*, Milano, Gnocchi, 1854.

Carducci 1937 = G. Carducci, *Storia del «Giorno»* (1892), in Id., *Studi su Giuseppe Parini – Il Parini Maggiore*, Bologna, Zanichelli, 1937.

Carnazzi 1999 = G. Carnazzi (a c. di), *“Con dotte carte”. L'Ambrosiana e Parini. Manoscritti e documenti sulla cultura milanese del Settecento*, Bologna, Cisalpino, 1999.

Carnino 2016 = C. Carnino, *Lusso e benessere nell'Italia del Settecento*, Milano, FrancoAngeli, 2016.

Citati 1954 = P. Citati, *Per una storia del «Giorno»*, «Paragone» 60 (1954), 3-28.

Crusca IV = *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quarta impressione*, Firenze, Manni, 1729-1738, 6 voll. [consultabile all'indirizzo: <http://www.lessicografia.it/>].

D'Alberti 1834-1835 = F. d'Alberti di Villanuova, *Dizionario universale critico-enciclopedico della lingua italiana*, Milano, Silvestri, 1834-1835, 6 voll. [già Lucca, Marescandoli, 1797-1805, 3 voll.].

Dardi 1992 = A. Dardi, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, 1992.

Della Giovanna 1891 = I. Della Giovanna, *L'ode “Sul vestire alla ghigliottina” di G. Parini*, «La Cultura» 28 aprile 1891, 162-174.

D'Ettorre 2013 = G. Parini, *Odi*, a c. di M. D'Ettorre, introduzione di G. Baroni, Pisa-Roma, Serra, 2013.

Fortunato 2013 = M. Fortunato, *Forme, sintassi e lessico nel Giorno di Giuseppe Parini*, Roma, Aracne, 2013.

Fubini 1971 = M. Fubini, *Elementi scientifici del lessico poetico del Parini* (1967), in Id., *Saggi e ricordi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, 78-120.

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., fondato da Salvatore Battaglia e poi diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002.

Gigli Marchetti 1995 = A. Gigli Marchetti, *Dalla crinolina alla minigonna. La donna, l'abito e la società dal XVIII al XX secolo*, Bologna, Clueb, 1995.

Isella 1996a = G. Parini, *Il Giorno*, edizione critica a c. di D. Isella, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1996, vol. I.

Isella 1996b = D. Isella, *Introduzione*, in Isella 1996a, XXIII-CXXXVIII.

Levi Pisetzký 1971 = R. Levi Pisetzký, *Come vestivano i milanesi*, «Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», a. 88, luglio-agosto 1971 (numero monografico).

Maggi 1964 = C. M. Maggi, *Il teatro milanese*, a c. di D. Isella, Torino, Einaudi, 1964, vol. I: *Testi, traduzioni e note*.

Mari 1998 = M. Mari, *La ricchezza linguistica del Giorno*, in Barbarisi-Esposito 1998, 351-379.

Mazzocchi 1998 = G. Mazzocchi, *I Trattenimenti del Padre Guilleré e di Carlo Maria Maggi e la dama del Giorno*, in Barbarisi-Esposito 1998, 251-273.

Mazzoni 1925 = *Tutte le opere edite e inedite di Giuseppe Parini*, raccolte da G. Mazzoni, Firenze, Barbèra, 1925.

Mocarelli 2009 = L. Mocarelli, «Lusso dannoso e lusso discreto». *Il lusso nella Milano settecentesca tra prescrizioni legislative e comportamenti*, in A. Alimento (a c. di), *Modelli d'oltre confine. Prospettive economiche e sociali negli antichi stati italiani*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, 295-308.

Morgana 1993 = S. Morgana, *I «Desgrazzi» di un bosin: Carlo Pellegrini e una bosinata antifrancese*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, 2 voll., vol. II, 1487-1504.

Morgana 2003a = S. Morgana, *L'influsso francese* (1994), in Ead., *Capitoli di storia linguistica italiana*, Milano, LED, 2003, 9-78.

Morgana 2003b = S. Morgana, *Parini e la lingua italiana dai Trasformati a Brera* (2000), in Ead., *Capitoli di storia linguistica italiana*, Milano, LED, 2003, 185-211.

Morgana 2008 = S. Morgana, *Le bosinate: un tesoro dialettale perduto?*, in M. Ballarini et alii (a c. di), *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*. Milano, 15-18 maggio 2007, Milano, Cisalpino, 2008, 2 tt., t. II, 679-716.

Morgana 2009 = S. Morgana, *Breve storia della lingua italiana*, Roma, Carocci, 2009.

Morgana 2011 = S. Morgana, *Parini, i "Soggetti" per artisti e il linguaggio figurativo neoclassico* (2004), in Ead., *Mosaico italiano. Studi di storia linguistica*, Firenze, Cesati, 2011, 201-219.

Morgana 2012 = S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.

Morgana 2016 = S. Morgana, «*Il gusto della nostra lingua*». *Parini polemista* (2011), in Ead., *Il gusto della nostra lingua. Pagine di storia dell'italiano*, Firenze, Cesati, 2016, 27-47.

Morgana-Bartesaghi 2003 = G. Parini, *Prose I. Lezioni-Elementi di retorica*, edizione critica a c. di S. Morgana-P. Bartesaghi, Milano, LED, 2003.

Morgana-Bartesaghi 2012 = G. Parini, *Prose. Scritti polemici (1756-1760)*, a c. di S. Morgana-P. Bartesaghi, Pisa-Roma, Serra, 2012.

Nicoletti 2015 = G. Nicoletti, *Parini*, Roma, Salerno, 2015.

Sergio 2010 = G. Sergio, *Parole di moda. Il «Corriere delle Dame» e il lessico della moda nell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

Tizi 1996a = G. Parini, *Il Giorno*, commento di M. Tizi, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1996, vol. II.

Tizi 1996b = M. Tizi, *La lingua del «Giorno»*, in Tizi 1996a, XXXI-CLXII.

Vianello 1933 = C. A. Vianello, *La giovinezza di Parini, Verri e Beccaria. Con scritti, documenti e ritratti inediti*, Milano, Baldini e Castoldi, 1933.

Vitale 1986 = M. Vitale, *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986.

Vitale 2014 = M. Vitale, *La «dizione» formale dell'«italo cigno»*. *Notazioni di stile e di lingua nella poesia e nella prosa di Giuseppe Parini*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014.

Giuseppe Parini nei *Diari* e nelle *Raccolte* di Giambattista Borroni

Paolo Bartesaghi

Al sacerdote Luigi Talamoni, venerato dalla Chiesa per il suo zelo eroico di carità,¹ e a suo fratello Pietro, lui pure sacerdote, va riconosciuto anche il merito di aver conservato prima e donato poi alla Biblioteca Ambrosiana le opere manoscritte, settecentesche, del sacerdote Giambattista Borroni: i *Diari* e tre *Raccolte* di componimenti vari.² Già orientati verso la donazione, vollero assicurarsi del loro valore sottoponendoli all'esame di Enrico Staurenghi, che ne scrisse entusiasta sull'Archivio Storico Lombardo.³ Nell'aprile del 1912 i mss del Borroni entrarono in Ambrosiana e da allora sono a disposizione degli studiosi.

Innanzitutto i *Diari*. Costituiti da 42 quadernetti (segnatura N 1-42 suss) sempre meno scarni e monotematici col passare degli anni, registrano anno per anno le vicende, particolarmente quelle milanesi (ma non solo), che vanno dal 1737 al 1784 (mancano il 1743, 1762, 1765 e 1775), dedicando particolare attenzione agli aspetti religiosi e alle cerimonie sacre e profane. Ovvio quindi l'interesse anche degli storici dell'arte, data la precisione nella descrizione degli apparati e delle scenografie. Particolarmente significativo il quaderno del 1771: nell'ottobre di quell'anno si sposano l'arciduca Ferdinando e Maria Beatrice d'Este. Si può così seguire la descrizione dei festeggiamenti nella versione "ufficiale" della *Gazzetta di Milano*, nella rielaborazione artistica del Parini, in quella poetica del Balestrieri e, infine, in quella diaristica del Borroni, non meno preziosa delle altre. Anzi Borroni arricchisce la sua con la riproduzione degli apparati, con cinque incisioni, di cui una di Gerolamo Cattaneo; altre sei incisioni sono inserite nel volume successivo a celebrazione dell'anniversario. Per gli studiosi di letteratura e di storia si segnalano i quadernetti del 1757 e 1758, gli anni cioè della guerra tra la Prussia di Federico II e l'Austria di Maria Teresa. In questo caso, e per altre situazioni analoghe (ma non è qui il luogo opportuno per

1. Per Luigi Talamoni (1858-1926), vd. la voce che gli dedica il *Dizionario della Chiesa Ambrosiana* (Majo 1993, 3629-3630).

2. Sul Borroni, vd. la tesi di laurea di Saverino 2001-2002. Come estremi biografici vengono indicati gli anni 1721-1784.

3. Staurenghi 1912, 173-175. Nella nota 1 di p. 175, lo Staurenghi aggiunge l'indice sintetico delle tre *Raccolte*.

un'analisi più dettagliata) le *Raccolte* integrano il *Diario*⁴ e forniscono una documentazione letteraria e storica di grande importanza, al punto che una pubblicazione separata farebbe smarrire la loro genesi unitaria, pur nella diversità dell'impostazione: storia evenemenziale il *Diario*, documentazione privata o ufficiale la *Raccolta*. Di interesse pariniano è l'ultimo diario, quello del 1784, su cui ritornerò qui sotto. Sul finire del 1784 o all'inizio dell'85 Borrani muore e lascia incompiute le tre *Raccolte*, concepite e sviluppate negli anni cinquanta/sessanta, ma rimaste con tanti spazi bianchi, che lo scrittore non ha avuto tempo di riempire, anche perché nel frattempo i quadernetti del *Diario* andavano assumendo proporzioni sempre più "voluminose" a partire dal 1768. Le tre antologie sono intitolate

- *Raccolta di componimenti religiosi*. Segnatura N 43 suss;
- *Raccolta di componimenti encomiastici*. Segnatura N 44 suss;
- *Raccolta di componimenti ed altre cose appartenenti alla celebre guerra mossa dal Re di Prussia Federico II nell'anno 1757 contro di S. M. I. R. Maria Teresa d'Austria*. Segnatura N 45 suss.

Anche queste tre opere hanno un valore documentario di assoluto rilievo, in quanto basate sulla trascrizione calligrafica estremamente accurata e precisa di testi, organizzati e ordinati per temi, situazioni o personaggi, alcuni o gran parte dei quali presenti in miscellanee o perdute o rarissime o di cui si son perse le tracce.

1. *Diario*: N 42 suss.

Nel caso di N 42 suss, cioè del *Diario* del 1784, ultimo quaderno della serie, viene copiato dal Borrani un sonetto di Parini, molto noto, ma con lezioni diverse. Il componimento qui trascritto riporta esattamente la lezione del Borrani (p. 18; a fianco alcune lezioni del III, 4 di cui alla nota 7):

Scorre Cesare il mondo, e tutto ei splende	
Sol di egregia virtù che il fasto sdegna;	e il fasto
Or tra i Popoli avvolto il vero apprende,	E tra
Or dall'alto dei Troni il giusto insegna.	E
Qui ad estraneo poter limiti segna,	Indi a stranio poter
Là delle genti la ragion difende:	Quì
e all'oppresso mortal da forza indegna	
or la mente ora il pie libero rende.	
Toglie alla frode e all'ignoranza il velo:	
fonda l'util comune: e, ovunque ei giri,	
Veglia, suda, contende, arde di zelo.	
E fa che il mondo in lui rinati ammiri	

4. Nel quaderno N 18 suss, p. 23 Borrani rimanda esplicitamente alla terza raccolta, in cui riunisce i testi letterari legati alla guerra di Prussia.

quei che la prisca età pose nel cielo,
Teseo, Alcide, Giason, Bacco ed Osiri.
(N 42 suss, p. 18)

Come è noto, in Cesare viene raffigurato Giuseppe II, che offre un modello esemplare per riforme dello stato volute e imposte dall'alto. Il sonetto nasce da un fatto di cronaca. Giuseppe II, nei suoi viaggi (enfatico «Scorre ... il mondo»), è arrivato anche a Milano. Il sovrano visita i luoghi più significativi della città, si reca alla Villa Reale di Monza, distribuisce mance generose, tiene pubblica adunanza, poi ammira le opere di canalizzazione dell'Adda a Vaprio e quindi lascia Milano per Vienna, passando per Brescia. «Le eroiche rare qualità – nota il Borrani – ammirate da questo Pubblico nell'Augusto suo Sovrano nel tempo di sua dimora furono commentate coi seguenti componimenti degli infrascritti Poeti» (15): Pionni, Bettinelli, Mainoni e Parini.⁵

I poeti, che si affannano a celebrarlo, ricercano, per lo più con fatica, qualche nuova scintilla di ispirazione. Parini, che si è unito al coro, sposta subito l'encomio su quello che più gli sta a cuore: l'idea di una società che si evolve e si trasforma non per spinte rivoluzionarie o per contestazioni violente, ma che procede con riforme dall'alto da parte di chi tiene in mano saldamente le redini dello stato.⁶ Non esiste un Parini nichilista, come non esiste un Parini democratico. Egli ha tuttavia chiara l'articolazione della società, in cui coesistono nobili, commercianti, artigiani, servitori e contadini, con forze tradizionalistiche e immobilistiche, mentre altre sono desiderose di mutamento e di progresso. Progresso che, nell'ottica di Parini, non solo è possibile ma è già in atto attraverso le riforme promosse dall'alto o fatte proprie dal principe illuminato. *Scorre Cesare il mondo* è un documento, composto nell'84 ma riconfermato valido anche dopo, perché presente nel III 4,⁷ un documento – dicevo – che dà il senso vero della sua critica sempre più decisa contro i nobili imbecilli, del suo rispetto per chi lavora e della necessaria presenza dell'intellettuale che media tra gli uni e gli altri e affianca e stimola il potere per l'evoluzione progressiva del paese. La possibilità di riscatto e di ascesa è garantita all'interno di uno stato illuminato dall'alto. Anche la parte conclusiva del *Dialogo sopra la nobiltà* propone una graduatoria etico-sociale che mette in coda il nobile, graduatoria da cui Parini non

5. Pionni compone un epigramma in latino; Saverio Bettinelli il sonetto *Pur trema appiè de' Troni, e li pervota*; Francesco Antonio Mainoni, barnabita, il sonetto *Fin dalle prische età l'Istro volgea*.

6. Vd. Nicoletti 2015, 160-166.

7. L'Ambrosiano III 4 è un quaderno predisposto per la stampa. Dopo il libro delle *Odi*, questo quaderno raccoglie le migliori e più rappresentative poesie di genere minore, dal sonetto alla novella in versi. Compilato da Agostino Gambarelli, prima del 1792 (anno della sua morte), fu rivisto e corretto da Parini stesso che vi aggiunse altri quattro sonetti, di cui tre posteriori al 1792. Nella revisione furono cancellati numerosi testi, mentre alcuni furono spostati per meglio corrispondere al progetto ideologico e artistico sotteso al quaderno.

si scosterà più.⁸ Ma con la prospettiva aperta ad un finale diverso, sempre possibile ed auspicabile: basterebbe ascoltare i “pareri” del poeta!

Nel rivedere i suoi scritti e nel prepararne col Gambarelli la silloge del III 4, Parini – confermandone così la centralità nella sua visione della società – vi inserisce *Scorre Cesare il mondo* dopo alcune modifiche formali che rappresentano il punto d’arrivo del suo lavoro correttorio.⁹ La trascrizione del Borrani, invece, è sicuramente coeva all’avvenimento storico (visita dell’imperatore) e rappresenta dunque il momento germinale, insieme con l’autografo: documenti oggettivi per verificare se e come – in Parini – si siano evolute la forma, sempre più raffinata e l’ideologia politica, fedele al riformismo illuminato.

2. Le Raccolte

Mentre sulla *Raccolta* N 43 suss ritornerò in altra sede, trattandosi di ms con testo in lingua milanese, le altre due *Raccolte* offrono nuove acquisizioni relative alla produzione poetica del Parini (e di alcuni altri Trasformati).

Tra i componimenti encomiastici di N 44 suss,¹⁰ una sezione – la quarta – è, in parte, dedicata al p. Geminiano da san Mansueto che nel 1758 predicò il quaresimale nella chiesa di santo Stefano Maggiore, accanto a quella di san Bernardino alle ossa.¹¹ Borrani riporta i sonetti di Parini, Guttierrez, Balestrieri e Tanzi.¹² Trascrivo fedelmente il sonetto di Giuseppe Parini:

8. Per il testo critico del *Dialogo* e per la sua datazione, vd. Parini, *Prose II*, 187-207 e 223-225.

9. L’apparato variantistico completo è nel vol. della EN delle opere di Parini, diretta da Giorgio Baroni. Il volume delle *Rime sparse*, Pisa-Roma, Serra, esce a cura di Stefania Baragetti, Uberto Motta, Maria Chiara Tarsi.

10. Indice di N 44 suss: Cap. I: Per varj Pontefici, e Cardinali (a p. 69 sonetto di Pizzi, intitolato *Nel solenne possesso della Basilica Lateranense preso dal detto Pontefice Clemente XIII nel dì 12 novembre 1758*. Incipit: *Ritorna, o Roma, allo splendor primero*); Cap. II Per l’elezione in Arcivescovo di Milano (tutta questa parte è incentrata sul card. Pozzobonelli); Cap. III Per altri Vescovi; Cap. IV Per Sacri Predicatori, ed altri Sacri Personaggi [da qui si ricava che: p. Venini predica in san Fedele nel 1766; Gaetano Guttierrez invoca il ritorno a Milano (da Firenze?) di p. Geminiano da san Mansueto nel sonetto *Or so, perchè su lidi a noi remoti*, p. 388; quaresimali nella metropolitana: 1755 p. Luigi da Siena Minor Osservante; 1757 prevosto Solari; in san Lorenzo maggiore 1757 abate Salerno Veneziano; in santo Stefano Maggiore 1758 p. Geminiano, ad onore del quale scrivono Angelo Teodoro Villa, *Grande Orator, poichè superno lume*; Giuseppe Parini, sonetto intitolato *In lode dello stesso*; incipit: *Se immobil parti, e non piegato ancora*, p. 394; Guttierrez, *Cinto di duro cuojo, e scalzo il piede*, p. 395; Domenico Balestrieri, *Voi che ascoltaste su le Insubri Scene*, p. 396 e Carl’Antonio Tanzi, *Satàn, che d’ululati l’aer fiedi*, p. 397]; Cap. V Per l’Augma Casa d’Austria con poesie di Metastasio, Francesco Tosi (una corona di 14 sonetti), Frugoni; Cap. VI Per varj Re, e Principi; Cap. VII Per Governatori, Plenipotenziarj, Generali, Senatori, Laureati, ed altri Personaggi in qualche riguardo Eccellenti; Cap. VIII Per varie Provincie, repubbliche, e Città.

11. P. Geminiano pubblicò le *Prediche Quaresimali* a Milano nel 1771 presso l’editore Marelli. Si hanno poche notizie sulla vita di questo padre agostiniano scalzo, autore di alcuni testi di devozione e di predicazione. Nel 1743 il padre Geminiano viene detto “agostiniano scalzo di Cannobbio” (probabilmente per Cannobio); in tale veste contribuisce ad una raccolta di poesie in

Se immobil parti, e non piegato ancora
dallo scalzo Profeta, alma infelice,
qual altro scampo a più sperar ti lice
se ogn'altro a petto q. questo inutil fora?
Verrà, folle!, verrà la fatal ora,
che 'l pentirsi ad altrui tarda disdice,
e lo scalzo Profeta andrà felice
accusator di tue durezze allora.
Nè 'l Giudice tremendo fia che taccia;
Ei griderà: qual luce io non ti dei
perché guida ti fosse alle mie braccia?
E qual più ardente de' Profeti miei
teco parlando usò prego, o minaccia?
Quant' Ei miglior, tu più colpevol sei.
Giuseppe Parini (N 44 suss, p. 394)

Sullo sfondo del riferimento biblico al Battista, l'immagine del predicatore scalzo evoca sia l'ordine religioso di appartenenza sia l'aspetto drammatico, cupo ed emotivo che soleva assumere il quaresimale. E per convincersi come non fosse solo il Parini a raffigurarselo così, basta leggere il sonetto del Gutierrez, anch'esso qui presentato per la prima volta, che offre più dettagli sull'immagine del predicatore e rende viva la sua performance quasi spettrale:

Cinto di duro cuojo, e scalzo il piede,

lode e onore degli sposi Renato III Borromeo Arese e Marianna Odescalchi. Il padre Geminiano sembra però essersi trasferito già almeno dal 1745 a Milano, dove, tra quell'anno e il 1774 appaiono, stampati da Giuseppe Marelli, una serie di orazioni, panegirici e prediche quaresimali pronunziate in varie chiese della metropoli. Dovette godere di una certa fama, perché fu chiamato a predicare anche a Firenze. Nella prefazione alla citate *Prediche* scrive: «Può bensì essere che le mie lunghe dimore nelle Città di Toscana, ov'ebbi pulpito molte volte, m'abbiano forse colà, siccome accade naturalmente, avvezzato l'orecchio a qualche voce meno tra noi Lombardi usitata: ma spero a ogni modo di non essere dato in nessuna, che ancora tra noi, contesta in periodo e recitata, potesse intraporre a chi che sia offuscamento e rintoppo; e però ho detto talora di adoperare piuttosto vocaboli meno espressivi, purchè non fossero astrusi» (VI). Il sopra citato sonetto del Gutierrez, che invoca il suo ritorno a Milano, potrebbe riferirsi a qualcuno di tali quaresimali fiorentini. Purtroppo non è datato. Il catalogo ICCU indica nel 1774 l'anno di morte del padre Geminiano. Fonti bibliografiche: Rossi 1743, post ott. 14: sonetto del p. Geminiano da San Mansueto, "agostiniano scalzo" di Canobbio, *Ancor pensosa, irresoluta e schiva*, 1-3; San Mansueto 1745; San Mansueto [1746]; San Mansueto [1747]; San Mansueto [1755]; San Mansueto 1771; San Mansueto 1774. Ringrazio l'ing. Alessandro Pisoni che mi ha fornito gran parte di queste notizie.

12. Il sonetto di Tanzi (*Satàn, che d'nlulati l'aer fiede*) è noto, perché Parini lo ha inserito nella seconda sezione (*Poesie toscane*) della silloge che gli dedicò quattro anni dopo la sua morte: Tanzi 1766, XLIII). Nel Borrani, il sonetto è a p. 396. Del Balestrieri, invece, nel volume della *Rime toscane, e milanesi* (Balestrieri 1774) sono presenti, alle pp. 22-23, ben due sonetti in lode del p. Geminiano (*incipit* del primo: *Onde le idee sublimi? Onde l'audacia?*; *incipit* del secondo: *Voi che ascoltaste su le Insubri Scene*). Sonetti destinati a qualche raccolta, di cui ora non si ha più notizia. Da lì Borrani trae il secondo per la sua antologia (N 44 suss, p. 396) e alla prima quartina, dove si parla degli applausi tributati l'anno precedente a una cantante, non in chiesa, ma a teatro, mette un richiamo, che sviluppa a piè di pagina: *Si allude alla virtuosa Sig.ra Gabrielli, che cantò in Teatro nell'antecedente Carnovale*.

raso la chioma, e in nero panno avvolto,
 negli atti umil, pallido, e magro il volto
 che del lungo digiuno altrui fa fede:
 Questi è colui, che da' suoi labbri vede
 pender tacito, e immoto il popol folto
 tal che più d'uno al suo vicin rivolto
 segno d'alto stupor sovente diede.
 Oh zelo, oh stile, che possente, e raro
 qual fiume vincitor trabocca, e allaga
 e seco mena urtando ogni riparo!
 Sciolse Paolo così di Dio ripiene
 le voci, e d'ascoltar sempre più vaga
 vide da' labbri suoi pender Atene
 Gaetano Gutierrez (N 44 suss, p. 395 – e non 359, per
 evidente *lapsus*)

P. Geminiano, che ostenta il capo rasato, l'abito nero, il volto segnato dal digiuno, compensa questa dimensione esteriore con la profondità della dottrina. Parini, Gutierrez, Tanzi e Balestrieri sono concordi nel celebrare le «mirabili | ripiene di Dio parole». Ma emerge anche un aspetto meno bello, che si palesa abbastanza apertamente negli accenni ad una gara, quasi, tra i vari predicatori: una gara a chi ottiene maggior consenso tra il pubblico, tra chi riesce a far più stupire i fedeli. P. Geminiano quindi non è un caso isolato di religiosità postridentina. Ma Parini, nonostante tutto, non condivide interamente questo orizzonte teorico. La nota più personale del sonetto sta nella presentazione del predicatore come mediatore, come strumento della Provvidenza a guidare a Dio l'anima debole del peccatore. L'uomo ha bisogno comunque di questi esempi forti, di queste figure carismatiche, che, dall'alto, si facciano carico di guidarlo alla salvezza. Parini, già nello strano ed estroso romanzo epistolare che sono le *Lettere del conte N.N. ad una falsa devota* mostra di aver assimilato il pensiero di Muratori per una «regolata»¹³ devozione fondata sulle opere e sulla carità.

Quanto al maggiore o minore successo dei quaresimalisti del 1758 a Milano, ci sorregge di nuovo la testimonianza del Borrani, che scrive:

a 28. [marzo] terminarono le loro fatiche i Predicatori Quaresimali, fra i quali ebbe il maggior consenso, ed applauso il Predicatore nella Metropolitana, cioè il P. Marco Rossetti Carmelitano per gli eruditi straordinarij suoi pensamenti avvalorati dalla dottrina di S. Agostino, e ornati di fine eloquenza. (N 19 suss, p. 9)

Nonostante il «popol folto» di Gutierrez, nonostante «i plausi strepitosi» di Balestrieri, nonostante l'eloquenza «paolina» che conquista anche la dotta Atene,

13. Ho trattato più ampiamente di questo argomento in una relazione al convegno del CRES di Verona, tenutosi in data 25-27 febbraio 2015, sugli epistolari fittizi del Settecento. «Regolata» è termine muratoriano preso da L. A. Muratori, *Della regolata divozione de' cristiani*, Venezia, Albrizzi, 1747.

di p. Geminiano neppure una parola. E su questo silenzio, passo all'ultima *Raccolta* del Borrani: un conto è il cronista, un conto il critico.

Diversa l'impostazione di N 45 suss, la quarta e conclusiva opera da questo attento e premuroso sacerdote, che qui, ancora abbastanza giovane, si concentra sulla guerra portata da Federico II di Prussia a Maria Teresa d'Austria.¹⁴ Opera monotematica, divisa in due parti, che trattano rispettivamente della guerra e della pace tra Prussia e Austria. Accanto ai testi poetici, numerosi sono anche gli scritti in prosa, con prediche, circolari, lettere pastorali (ancora Pozzobonelli), rapporti militari che raccontano le alterne vicende delle armate. Di queste prose meritano una segnalazione *I tre Sacri Ragionamenti* del p. Giuseppe Maria, cappuccino in Lugano (cap. VII). Tra i poeti grande spazio hanno il Metastasio e il Frugoni, ma vi compare anche un sonetto del giovane luganese Francesco Soave (*Di Praga invan tal piè tessi fatale*, p. 21) ed uno di Antonio Volta (*Tornami a mente quel funesto giorno*, p. 352). Una segnalazione a parte richiedono i sonetti di p. 34, 36 e 230, perché sono in lingua facchina: preziose testimonianze della vitalità anche culturale della Magnifica Badia dei Facchini della Val d'Intragna, rinata nel 1715 e naturalmente desiderosa di mostrarsi integrata nella metropoli. I facchini reagiscono e condannano espressamente certe posizioni filoprussiane che si erano fatte sentire anche in Milano.¹⁵ In più, i primi due sonetti citati sono accompagnati da una traduzione toscana libera, secondo un uso che vedrà protagonista attivo lo stesso Parini in anni più tardi.¹⁶

Le vicende militari più emozionanti e, quindi, più ispiratrici di poesia sono quelle del 18 e 20 giugno 1757, quando il maresciallo Daun, assediato in Praga,

14. Indice di N 45 suss: Parte prima per l'Invasione della Boemia fatta dal d° Re e sua liberazione fatta dall'Armi Austriache ed altre Vittorie sì nel detto Anno come nel seguente 1758. Cap. I Componimenti poetici dal principio della detta Invasione sino all'assedio di Praga; Cap. II Componimenti poetici per le vittorie dei 18 Giugno 1757 e Liberazione di Praga nel di 20 ed altre vittorie nello stesso anno, e seg(uen)te 1758; Cap. III Componimenti latini con un'Orazione in lingua toscana; Cap. IV Parafrasi di alcune cose di Sacra Scrittura, e di Santa Chiesa applicate al Re Prusso; Cap. V Iscrizioni nelle feste di ringraziamento; Cap. VI Addizione di altri Sonetti; Cap. VII Tre ringraziamenti nel triduo a Como; Cap. VIII Lettere pastorali per pubbliche preghiere, e per feste di ringraziamento; Cap. IX Racconto delle pubbliche preghiere, e delle feste di ringraziamento; Cap. X Indice alfabetico. Parte seconda Incominciando dall'Anno 1759 sino all'anno 1763 in cui seguì la sospirata pace; Cap. I Componimenti latini; Cap. II Componimenti latini, e toscani in occasione della elezione del Papa Clemente XIII, seguita nell'anno 1758, nei quali s'allude alla presente guerra, ed alle vittorie degli Austriaci; Cap. III Per le grandi vittorie degli Austriaci negli Anni 1759 e 1760, comprese alcune dei Francesi e dei Moscoviti, tutti contro il Re Prusso; Cap. IV Lettere Pastorali, e pubbliche funzioni sì per preghiera, come per rendimento di grazie, incominciando dall'Anno 1759 sino all'anno 1763; Cap. V Indice alfabetico.

15. In N 44 suss, alle pp. 527, 528 e 529 tre sonetti anonimi difendono apertamente il re di Prussia: *Non è il Prusso infedel, è saggio, è forte*, p. 527.

16. Per l'affiancamento di testi pariniani (*Alto germe d'eroi...*; *Bella gloria d'Italia...*) ad altri in lingua facchina si rimanda al volume di Parini, *Rime* dell'Edizione Nazionale, di prossima pubblicazione. Per la prima volta vi compaiono a fronte il testo in lingua facchina e quello del Parini in lingua toscana.

resiste agli assalti dei Prussiani, guidati addirittura dal loro sovrano, e poi compie una coraggiosa sortita che mette in fuga i nemici.

A queste circostanze si ispira il sonetto di Parini, che Borrani prende da qualche miscellanea del tempo, rapidamente raccolta per celebrare la vittoria del Daun e i festeggiamenti (religiosi e civili) voluti dalle autorità milanesi in Piazza Mercanti.

Parini (il sonetto è firmato *Abb. Parino.*, ma non ci sono dubbi sulla sua paternità, comparando oltretutto con la buona compagnia di p. Vaj, A. T. Villa, Tanzi... In genere i Trasformati partecipano quasi collegialmente a queste raccolte) si ricollega nel titolo (del Borrani?) al sonetto che lo precede:

In occasione delle dette [il sonetto che precede, del carmelitano p. Perotti, ha titolo: Nelle pubbliche dimostrazioni di giubilo fatte di sera nella piazza de' Mercanti] dimostrazioni d'allegrezza nella Piazza de' Mercanti.

Mal durò salda incontro alla divina
 man la Torre, ch'avea d'invitta il grido:
 scosse le fondamenta, e al suol già china
 cadde, e mandaro i rei l'ultimo strido.
 Cadde l'altra mole al Ciel vicina
 che rifugio degli empj era mal fido,
 e sopra la confusa ampia rovina
 erser le vincitrici Aquile il nido.
 O genio della pace ora t'ammanta
 di liete spoglie, e rasserena il ciglio,
 ch'omai la tua quiete assai s'è pianta.
 Fatto è infamia degli empj il tuo periglio:
 tal va chi nella iniquità si vanta,
 e volge a mal oprar forza, e consiglio.
 Abb. Parino. (N 45 suss, p. 71).

Sulla guerra di Prussia era sino ad oggi conosciuto il sonetto pariniano riportato da Mazzoni, 522-523), qui trascritto seguendo Borrani:

*Alla Austriaca Gente*¹⁷

I gravi carri, e i bronzi, che per cento
 bocche mandaron già morte, e rovina,
 or vanno in fuga; e su, con fronte china,
 vi siedon la vergogna, e lo spavento.
 Con le man sovra il ciglio l'ardimento
 sè chiama folle, e innanzi a lor cammina;
 e dietro, onde al cor abbia acuta spina,
 i plausi vincitor gli porta il vento.

17. Probabile titolo di Borrani.

Nè Giustizia è ancor paga. Arditì cori
 Seguon d'Unghero Eroe: Vittoria il guida,
 e in alto sparge i lusinghieri allori.

Intanto Eternitade, o a l'Austria fida
 gente, alza un Tempio, ove co' tuoi onori
 l'orgoglio, e l'onta del Nemico incida.

G. P.¹⁸ (N 45 suss, p. 167)

I due sonetti pariniani nascono da un medesimo stato d'animo. Da una parte si deve gioire per la vittoria: la vittoria porta infatti alla fine delle morti violente ed è quindi premessa per la pace. Alla pace deve tendere il «ben fare»¹⁹ degli uomini. Solo così si raggiunge quel tempio dell'Eternità (terzina finale del secondo sonetto), in posizione elevata, ad indicare come sia difficile la scelta della via della virtù. Ci si riporta dunque al testo fondativo dello spirito antibellico del Parini, agli sciolti sopra la guerra indirizzati al Fogliuzzi,²⁰ caratterizzati da pietà verso i miseri mortali e da orrore verso i conflitti che sono sempre crudeli.²¹

18. Correttamente Mazzoni annota che il marchese Gian Giacomo Trivulzio l'ha trascritto da una raccolta pavese del 1757 (*Poetici componimenti nelle pubbliche dimostrazioni di giubilo fatte dai cittadini pavesi per le vittorie riportate in Boemia dalle Armee Austriache sopra l'esercito prussiano l'anno 1757*, Pavia, Ghidini, 1757), non senza qualche dubbio sull'attribuzione a Parini. Nella raccolta pavese e in quella del Borrani (che utilizza il testo pavese, da lui conosciuto), il sonetto è siglato G. P. La riserva del Trivulzio, di Mazzoni e di Bellorini (Parini, *Poesie* 1929, II, 411-412) non è priva di fondamento. Ma può anche essere superata in base alle seguenti considerazioni. La raccolta è stampata a Pavia, organizzata da Angelo Teodoro Villa (sua la poesia incipitaria), che trascina con sé nell'impresa gli amici di Milano (tra gli altri il p. Francesco Saverio Vaj, Carlantonio Tanzi, Angelo Fumagalli e Giuseppe Casati) accanto agli Accademici Affidati di Pavia. Il sonetto di G. P. è preceduto da due sonetti dell'avvocato fiscale F. F., che è sicuramente il Fogliuzzi, ed è seguito da un'ode latina di Baldassare Oltrocchi, il dotto prefetto dell'Ambrosiana, in ottimi rapporti con i Trasformati e con Parini in particolare (presto bersagli entrambi del p. Branda). I dubbi sollevati dalla stampa in Pavia, con l'ipotesi di un'operazione strettamente locale, vengono a cadere se si computa la presenza cospicua dei milanesi. Un'ultima considerazione. Fortunatamente in Ambrosiana esistono due copie della raccolta, segnate la prima III. St. F. XII 16 e la seconda S. I. H. V. 12 inserto 5. Ovviamente, sono identiche. Senonché la seconda ha una postilla: la sigla G. P. viene sciolta nel terzo inferiore della pagina in Giuseppe Parini con inchiostro ocre, tipico del tempo. Credo quindi che la paternità pariniana possa essere accolta e riconfermata, senza ipotizzare nomi quali Giuseppe Pezzis, Giacinto Pisani, Giuseppe Pasquali. Nomi ricorrenti anche in Borrani, ma dati per esteso.

19. *Inf* VI 81.

20. Vd. Mazzoni 1925, 427-430. Gli sciolti al Fogliuzzi sono riconducibili al 1758, quando dai Trasformati fu proposta una Accademia sul tema della guerra.

21. Borrani riporta il sonetto del Tanzi (assente dalle *Poesie toscane*), intitolato (dal Borrani?): *La sola ira di Dio rovesciò il Prusso* / Vero è, che saldo è il piede, immoto il ciglio / e che invincibil è l'Austriaco brandò; / che vien l'aveide insegne ventilando / Il folto Russo, e chi fuor'esse ha il Giglio. / Vero è, che a l'Invasor braccio, e consiglio / Morte rapì, Scwerin di là portando: / e che ostinato rientra in zuffa, quando / altri senno trarra del tuo periglio. / Ma non la possa, od il saver, che manca / del Prusso a l'Armi, e ne le nostre abbonda, / han Praga sciolta, ed il Nemico rotto. / Cadde il superbo rovesciato sotto / La giust'ira di Dio, di soffrir stanca / Il reo furor, che gli altrui regna inonda. (N 45 suss, p. 235. Nella raccolta pavese è a p. 9. Minime le differenze).

In questo caso l'acquisizione di nuovi testi d'età ancora giovanile non porta novità sconvolgenti, non muta il profilo ideologico ed umano dell'autore. Ma la sua immagine ne esce rafforzata sul piano della sensibilità e della coerenza.

Riferimenti bibliografici

Balestrieri 1774 = D. Balestrieri, *Rime toscane, e milanesi*, Milano, Bianchi, 1774.

Majo 1993 = A. Majo (dir. da), *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, Milano, NED, 1993.

Mazzoni = G. Mazzoni (a c. di), G. Parini, *Tutte le opere edite e inedite*, Firenze, Barbèra, 1925.

Nicoletti 2015 = G. Nicoletti, *Parini*, Roma, Salerno, 2015.

Parini, *Prose II* = G. Parini, *Prose II*, a c. di G. Barbarisi-P. Bartesaghi, Milano, Led, 2005.

Parini, *Rime* (1929) = G. Parini, *Poesie*, a c. di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1929.

Parini, *Rime* = G. Parini, *Rime*, a c. di M. Ballarini *et alii*, in G. Baroni (dir. da), *Edizione nazionale delle opere di Giuseppe Parini*, Pisa-Roma, Serra, in c.s.

Rossi 1743 = I. Rossi, *Poesie per le nozze del signor conte Renato Borromeo Arese [...] con la signora donna Marianna Odescalco duchessa [...]*, Milano, Agnelli, 1743.

San Mansueto 1745 = G. da San Mansueto, *Orazione in lode del santo cardinale arcivescovo Carlo Borromeo detta nel Duomo di Milano infra l'ottava solenne del Santo dal padre Geminiano da S. Mansueto agostiniano scalzo l'anno 1745*, Milano, nella stamperia di Giuseppe Marelli, 1745.

San Mansueto [1746] = G. da San Mansueto, *Orazione in lode del santo cardinale arcivescovo Carlo Borromeo detta nel duomo di Milano... dal padre Geminiano da S. Mansueto ... anno 1745*, Milano, nella stamperia di Giuseppe Marelli, [1746].

San Mansueto [1747] = G. da San Mansueto, *Panegirico di San Niccolò da Tolentino detto nella chiesa di San Damiano in Monforte di Milano dal padre Geminiano da S. Mansueto... anno 1747*, Milano, nella stamperia della Biblioteca Ambrosiana. Appresso Giuseppe Marelli, [1747].

San Mansueto [1755] = G. da San Mansueto, *Panegirico di San Cammillo de Lellis detto nella chiesa di Santa Maria della Sanità... dal padre Geminiano da San Mansueto... l'anno 1755*, Milano, appresso Giuseppe Marelli, [1755].

San Mansueto 1771 = G. da San Mansueto, *Prediche quaresimali del padre Geminiano da S. Mansueto agostiniano scalzo della provincia di Milano*, Milano, nella stamperia di Giuseppe Marelli, 1771.

San Mansueto 1774 = G. da San Mansueto, *Panegirici sacri del padre Geminiano da S. Mansueto agostiniano scalzo della Provincia di Milano. Con alcune aggiunte appartenenti al quaresimale*, Milano, nella stamperia di Giuseppe Marelli, 1774.

Saverino 2001-2002 = S. Saverino, *Il diario milanese di Giambattista Borroni (1737-1784)*, relatore prof. A. Rovetta, Università Cattolica S. Cuore, Milano, a. a. 2001-2002.

Staurenghi 1912 = E. Staurenghi, *Un diario milanese inedito del secolo XVIII*, «Archivio storico Lombardo» 39 (1912), 173-175.

Tanzi 1766 = C. Tanzi, *Poesie milanesi e toscane*, con introduzione di G. Parini, Milano, Marelli, 1766.

Aminta a Milano

Cristina Zampese

Nelle aule delle Scuole Palatine di Milano, rinominate Regio Ginnasio di Brera al loro trasferimento nel Palazzo braidense (1773), Giuseppe Parini tenne, a partire dall'anno accademico 1769-1770, corsi di Eloquenza e di Belle Lettere.

Le carte ambrosiane del Fondo Parini¹ ci conservano diversi materiali relativi alle lezioni, fra i quali un manoscritto autografo, probabilmente preparatorio al primo corso tenuto dal poeta,² e un più tardo, ma anch'esso autografo, *Ristretto*. Di entrambi Silvia Morgana ha allestito l'edizione critica³ restituendo il testo alla stesura autoriale, a differenza dei precedenti editori,⁴ i quali,

nel tentativo di ricostruire unitariamente quel trattato che Parini non pubblicò, hanno sempre stampato col titolo *Principj delle Belle Lettere* un testo ibrido: testo ottenuto dall'assemblaggio di vari manoscritti, utilizzando in misura diversa l'autografo maggiore ma tenendo principalmente come base una bella copia non autografa, C.1, probabilmente derivante dagli appunti di un allievo.⁵

Parini fu più volte sollecitato dal governo asburgico a pubblicare il testo delle sue lezioni,⁶ ma non si risolse a farlo, forse riluttante ad ingabbiare il giudizio – dettato prima di tutto dalla sua sensibilità di poeta lettore – in una forma didattica fissata sulla carta. Lo dimostrerebbero anche le garanzie di libertà richieste per il proprio insegnamento (parlando di sé – «il professore» – in terza persona) nelle trattative con gli interlocutori governativi:

1. L'inventario redatto nel Novecento da Maurizio Cogliati è stato pubblicato in Carnazzi 1999, 119-128 (122 per i documenti relativi alle *Lezioni*).

2. Parini, *Lezioni* (Morgana-Bartesaghi), 16-17, 56-59, 71.

3. *Ibid.* L'edizione del ms. autografo S.P.6/4 (1) VII.3 del Fondo Parini era stata anticipata in Morgana 1999.

4. *De' Principj delle Belle Lettere*, in Parini, *Opere* (Reina), vol. VI; Parini, *Prose* (Bellorini), vol. II; Parini, *Tutte le opere* (Mazzoni).

5. Parini, *Lezioni* (Morgana-Bartesaghi), 16. Questa copia porta la segnatura S.P. 6/4 (1) VII.2; la indicheremo in seguito con la sigla C.1, utilizzata nell'edizione appena citata.

6. Vicinelli 1963, 46, 93, 112, 360.

È [...] dimostrato che le cognizioni umane, così come le facoltà dell'umana mente, hanno una reciproca affinità fra esse, e formano come una catena per la quale si procede naturalmente e necessariamente. Di qui viene che, quanto più quest'affinità sarà evidente e sensibile a chi dà l'educazione e a chi la riceve, tanto più sarà facile e sicuro il progresso e tanto maggiore il vantaggio comune. Operando in tale guisa, si viene a mettere gli uditori come *in un orizzonte assai più vasto*, nel quale essi *dominano più larga estensione*, veggono più cose che si congiungono e si riducono ad una stessa natura, e apprendono in un tempo a ben giudicare e a ben condursi, non già in una sol materia, ma in più. In tale guisa viene ad ovviarsi al pregiudizio che nasce dalla maniera ordinaria dell'insegnare, colla quale, dandosi i principii generali e comuni a più facoltà, come particolari e proprii d'una sola, *si restringono gl'ingegni in una sfera più angusta*, non si lasciano loro vedere le relazioni che passano fra una materia ed un'altra, non si mettono in caso di profittare come farebbono delle dette relazioni; [...] Dall'altra parte è opinione, non meno generale, che la nuda tradizione de' precetti riesce *fredda, noiosa*, e perciò ordinariamente inutile. Ciò specialmente si verifica nella materia delle Lettere e delle Arti, le quali, oltre le teorie, hanno bisogno della osservazione sopra le opere eccellenti e dell'esercizio. Quindi è che il professore farà in modo che la sua tradizione de' precetti e delle regole sia una osservazione continuata sopra gli eccellenti esemplari, per vedervi i mezzi ed i modi con cui sono stati applicati i principii, a quella guisa che la sua teoria sarà *una osservazione sopra la natura de' sentimenti e delle idee dell'uomo*, per vedervi il fondamento e la verità de' principii, come si è accennato più sopra.⁷

Il *vasto orizzonte* e la *larga estensione* del sapere si contrappongono all'angustia delle competenze settoriali; e un anelito orgoglioso risuona nella rivendicazione, spesso ricordata, di un progetto di ampio respiro, svincolato dall'obbligo all'articolazione biennale del corso:

La massima, che si suggerisce, di lasciare la *maggior libertà* alla cattedra di Belle Lettere dell'ab. Parini, è ottima, massimamente perché, essendo così *illimitata la materia* che è oggetto del bongusto, quando si volesse *contenere il professore fra termini troppo ristretti e precisi*, si correrebbe il pericolo di spegnere in lui quel *discreto entusiasmo* che si richiede da un maestro di simil genere, e di farlo cadere nell'*aridezza scolastica*, troppo nemica di esso bongusto.⁸

Probabilmente Parini non aveva torto nel suo timore di appannare – in un modo o in un altro – lo stato di grazia dell'*actio*. Nel secondo capitolo delle sue *Avventure letterarie di un giorno*, intitolato *La compera di un buon libro o Censura della «Biblioteca Italiana»*, Pietro Borsieri affida alla *Lettera fittizia di un Solitario al Galantuomo* considerazioni piuttosto amare:

7. *Frammenti di un programma didattico* (1770), in *Prose* (Bellorini), vol. II, 225-227 (corsivi miei, qui e altrove).

8. *Al Consigliere Conte di Wilzeck* (1768-1769), in Parini, *Tutte le opere* (Mazzoni), 988; e cf. Parini, *Lezioni* (Morgana-Bartesaghi), 17-18.

Poiché non voglio tacere che dopo Gravina, Calsabigi, Baretti e Cesarotti, io non so qual altro scrittore fra i moderni si rivolga per istituto a meritarsi la lode di valente critico. Parini, ch'era un grand'uomo, parlava dalla cattedra di lettere e d'arti con eloquenza maravigliosa, e con pari squisitezza e sagacità di giudizi; ma nelle opere postume di lui non abbiamo che pochi cenni delle sue profonde meditazioni.⁹

Il riferimento è da un lato alle lezioni braidensi e dall'altro all'edizione delle stesse nella forma pubblicata da Reina, che abbiamo visto non genuina.¹⁰ Analogamente, ma con punte di vera severità, il tardo giudizio di Foscolo:

He was indeed by nature qualified more than any one, perhaps, of his contemporaries, to give lessons on the *belles lettres*, and to perform that task in a way totally different from that usually employed in the Italian schools. There was a gravity, and at the same time an ease, in his eloquence, which enabled him to cite the examples of former great writers with a powerful effect, and to illustrate them with new and brilliant observations. He applied the various theories of the sublime and beautiful not only to the productions of the pen, but to all the creations of nature; and many of his contemporaries, already in possession of literary renown, were not ashamed to put themselves to the school of Parini. Those persons, and readers in general, were perhaps surprised to find, when they came to peruse his dissertations in print, that the ideas, although just, were seldom very profound: that a clear method, a chaste style, and an ingenious view of the subject, were their chief merit; but that the flow of words, the soul, the fire of expression and sentiment, had vanished with the delivery, and that the genius, and even the polished correctness of the poet, were not to be recognised in the discourses of the rhetorician. [...] From such a master the youth of Milan imbibed a delicacy of taste bordering upon affectation, and these scruples were easily cherished in a people less given to poetry than any other of the inhabitants of Italy.¹¹

Ma – per venire al filo conduttore di queste pagine – almeno un passo di quella mai licenziata opera didattica è al centro di una *querelle* di attribuzione. Si tratta del giudizio su Tasso, e in particolare sull'*Aminta*, che sarà necessario citare con ampiezza:

L'*Aminta*, Favola Pastorale dello stesso Autore, ed Opera tale che paragonata colla Gerusalemme, si rimane in dubbio qual delle due *nel rispettivo loro genere* più s'accosti alla perfezione, è il più nobile modello, che abbia l'italiana lingua e poesia della gentilezza, della purità, dell'eleganza, del vezzo, e di tutte le grazie insomma della dizione e dello stile. Gl'Italiani critici osano dir con ragione, che niuna delle moderne lingue non ha nulla, da poter mettere al paro di

9. Borsieri 1986, 21-22; e si vedano anche le testimonianze degli studenti, come Scotti 1801.

10. Cf. qui sopra, p. 301.

11. Foscolo 1974, 1442-1444.

questo componimento, sia per riguardo alla scelta ed alla nobiltà de' pensieri, adattati al costume delle persone introdotte, sia per riguardo alle natie grazie, ed alla veramente greca venustà dell'espressione. Gioverà qui di osservare, che malagevolmente si troverà Scrittore così diverso da sé medesimo nelle diverse sue opere quanto il Tasso, il che se bene ci apponghiamo, dee specialmente attribuirsi alla incostanza della fortuna e della mente di lui. La maggior parte delle poesie, anzi anche delle prose di questo autore, se di qualche cosa mancano specialmente, mancano di quella esteriore apparente facilità, in cui consiste il più perfetto raffinamento, e per così dire l'ultimo lenocinio dell'arte. Egli medesimo si accusa di un tale difetto, fingendo più d'una volta ne' suoi versi lirici d'esserne stato ripreso da chi gli leggeva. E in vero anche nella Gerusalemme stessa è egli nella maniera dell'esprimersi qualche volta aspetto anzi che no: e generalmente parlando, non vedesi in essa né quella morbidezza, né quella, che par così naturale abbondanza del dire, che trovasi nel Furioso dell'Ariosto, e la quale può ottimamente congiungersi, colla dignità e colla grandezza, come è manifesto per tanti insigni esempj dell'Ariosto medesimo. Ma nonostante tutto chi legge l'Aminta, dopo aver letto quasi tutte le altre opere del Tasso, non senza grande maraviglia scopre in esso, quello, che non sarebbesi mai figurato di trovare a così alto segno in questo Autore, cioè estrema proprietà di lingua, nitidezza e facilità incomparabile d'elocuzione, congiunte con tutta quella eleganza, e nobiltà, che possa mai immaginarsi. Il Tasso nella sua Gerusalemme, siccome si studiò di camminar sui passi di Virgilio massimamente, e di contender con esso, come felicemente riuscì; così anche v'introdusse assai volte certe forme, e un certo andar dello stile che ha del latino, e che produce novità e talvolta anche grandezza: ma nell'Aminta, dovendo egli procurar d'esser semplice per accomodarsi al costume tolto da esso ad imitare, *non poté andar cercando né parole, né frasi, né giri della dizione, che fossero troppo aliene dal comune linguaggio poetico* già formato da' nostri grandi scrittori. *Due sole cose* adunque gli restarono a fare per rendere eccellente la sua pastorale quanto allo stile: *la prima si fu di scegliere nella nostra favella quanto ci era di più pure, di più leggiadre, e di più gentili parole e forme del dire*, e queste accozzar poi insieme, di modo che nel verso formassero un suono ed un andamento tutto semplice nello stesso tempo e tutto grazioso. *L'altra cosa, che egli fece si fu di andare imitando* negli eccellenti Greci, e massimamente in Anacreonte, in Mosco e in Teocrito, certe figure, certi traslati, certe immaginette, certi vezzi in somma, che paiono affatto naturali, e pur sono artificiosissimi e delicati. Nella quale imitazione il Tasso si contenne veramente da quell'uomo grande che egli era, imperocché non ricopiò già egli né troppo da vicino imitò: ma sul tronco delle greche bellezze per così dire innestò le sue proprie e quelle della sua lingua di modo che ne venne *un frutto domestico di terzo sapore talvolta anche più dolce e saporito del primo, ed originario*.¹²

Suonano troppo simili le parole con le quali Pier Antonio Serassi tratta dello stile tassiano nella *Prefazione* alla sua edizione di *Aminta*:

È poi cosa degna di meraviglia il vedere con quanta eccellenza abbia il Tasso saputo conformare il proprio stile *ai varj generi, cioè al sublime, al mezzano, e all'umile*, non punto dissomigliante anche in questo dal suo Virgilio, ch'egli s'aveva proposto per esemplare. Infatti quanto egli si mostra grande, sollevato, ed eroico nel suo maggior poema, altrettanto sedato, gentile e semplice in questo boschereccio componimento. Perciocché convenendogli d'accomodarsi interamente al costume, ch'avea tolto ad imitare, *non gli fu mestiero d'andar in traccia di parole, frasi, o giri, che avessero del pellegrino, o si scostassero punto dal comune linguaggio poetico; ma solo dovette scegliere nella nostra lingua le voci più pure, e più leggiadre, e le maniere di favellare più gentili*, e queste accozzare insieme in guisa, che nel verso venissero a formare un suono tutto semplice nello stesso tempo, e tutto grazioso. *Più d'ogn'altra cosa però si vede, ch'ei pose cura di andar imitando negli eccellenti Greci, e massimamente in Anacreonte, in Mosco, e, come detto abbiamo, in Teocrito, certe figure, certi traslati, certe immaginette, certi vezzi in somma, che sembrano affatto naturali, e pur sono artificiosissimi, e sommamente delicati: nella quale imitazione il Tasso si contenne veramente da quel grand'uomo ch'egli era: perciocché non ricopiò già egli, né troppo da vicino imitò, ma sul tronco delle Greche bellezze innestò, per così dire, le sue proprie, di modo che ne venne a produrre un frutto nostrale assai piacevole, e per avventura anche più saporoso del primo, ed originario.*¹³

La *Prefazione* apparve a stampa nella celebre edizione Bodoni del 1789, ma il giudizio sullo stile di *Aminta* era stato anticipato nella *Vita di Torquato Tasso*, del 1785:

Laddove nell'*Aminta* convenendogli procurar d'esser semplice, per accomodarsi al costume da lui tolto ad imitare, *non gli fu d'uopo andar cercando parole, nè frasi, o giri, che avessero punto del pellegrino, o che fossero alieni dal comune linguaggio poetico* già introdotto da' nostri buoni Scrittori: ma solo dovette scegliere nella nostra lingua le voci più pure e più leggiadre, e le maniere di favellare più gentili, e quelle accozzare insieme in guisa che nel verso venissero a formare un suono tutto semplice nello stesso tempo, e tutto grazioso. Più d'ogn'altra cosa però ebbe cura di andare imitando negli eccellenti Greci, e massimamente in Anacreonte, in Mosco, e in Teocrito certe figure, certi traslati, certe immaginette, certi vezzi in somma, che sembrano affatto naturali, e pur sono artificiosissimi e delicati: nella quale imitazione il TASSO *fu veramente meraviglioso*; perciocchè non ricopiò già egli, nè troppo da vicino imitò, ma sul tronco delle Greche bellezze innestò, per così dire, le sue proprie, e quelle della sua lingua, di modo che *ne venne un frutto nostrale di terzo sapore, peravventura anche più dolce e saporito del primo ed originario.*¹⁴

La questione non è di primaria importanza, ma neppure irrilevante, specialmente se teniamo presente il magistero esercitato ancora a distanza di anni dal Pari-

13. Tasso, *Aminta* (Serassi), 5-6.

14. Serassi 1785, l. II, 171.

ni professore;¹⁵ e non è stata ignorata dagli studiosi della favola pastorale. Ad essa Cristiano Animosi ha dedicato pagine attente,¹⁶ giungendo alla conclusione della priorità di Serassi attraverso osservazioni di carattere testuale; credo però che proprio su questo piano ci sia spazio per qualche considerazione di segno opposto. Bisogna dunque partire da un'annotazione di Reina, pubblicata a corredo del passo nel sesto volume delle *Opere*, e presente di mano dello studioso in forma leggermente diversa nel ms. C1 (159), come segue:¹⁷

Pier Antonio Serassi grande amico del Parini inserì parte di questo giudizio sull'*Aminta* nel Disposto che premise all'Edizione dell'*Aminta* medesima fatta dal Bodoni nel 1787 [ma 1789]. Il PARINI scrisse le presenti Lezioni avanti il 1775; e molti Esemplari ne correvarono a penna.¹⁸

Non mi risulta che Parini o altri – lui vivente – abbiano contestato il plagio; la questione è sollevata solo fra posteri, ma abbastanza presto. Anzi, al volgere del secolo la competizione si fa tricuspidale, perché entra in scena monsignor Angelo Fabroni con il suo *Elogio* di Torquato Tasso,¹⁹ come ci ricorda l'elegantissimo giudizio di Paride di Giambattista Corniani, matematico e accademico Trasformato:

La venustà dello stile dell'*Aminta* fu rilevata in un sensatissimo giudizio e particolareggiato sì bene che tre valenti scrittori hanno voluto farselo proprio, invidiandosi l'un l'altro la gloria della prima originale estensione. [...]. Un tale giudizio leggesi nella seconda parte dei *Principi delle belle lettere* dell'esimio Parini. Leggesi colle medesime parole nel discorso premesso dall'ab. Serassi alla edizione bodoniana dell'*Aminta* e così nella vita ch'egli scrisse del nostro poeta. Quale di questi due scrittori è plagiatario? Il discorso e la vita furono stampati antecedentemente ai *Principi*, ma questi molti anni prima erano già dettati e diffusi. Se il mio pensiero potesse avere qualche valore, io direi che l'accennato squarcio mi sembra più nel carattere del professore filosofo che dell'erudito biografo. Plagiatario fu poi senza alcun dubbio mons. Fabroni, il quale inserì questo istessissimo stralcio nell'elogio di Torquato ch'egli scrisse

15. Campanelli 2003, 85-87. Nei primissimi anni dell'Ottocento, il *Prospetto dell'edizione dei classici* elaborato per la neonata Società tipografica de' Classici Italiani «si dichiara conforme alle proposte formulate dal Parini nei *Principi delle belle lettere*» e ne fa proprio lo spirito (Berengo 1980, 12-13; e poi Colombo 1999, 381-385).

16. Animosi 2003, 73-84.

17. Parini, *Prose* (Morgana-Bartesaghi), 58, n. 107 segnala una cassatura («segue una riga cancellata») fra *Serassi e grande*; a sua volta, Animosi nota che la data 1775 è correzione su 1785 (Animosi 2003, 74, n. 46). Per Silvia Morgana, «che Serassi abbia utilizzato il giudizio di Parini è fuor di dubbio» (58).

18. Cf. infatti Scotti 1801: «Nei primi anni della Scuola soleva dettare i propri precetti. Molti vi sono che li tengono cari e custoditi; assai che gli cercano con avidità.»

19. Fabroni 1800, 259-261.

posteriormente alle citate opere, come rilevasi dalla sua vita da lui medesimo stesa ed ingiunta al tomo XX delle *Vitae Italarum doctrina excellentium etc.*²⁰

Giosue Carducci, anch'egli avvertito del plagio fabroniano,²¹ difende Serassi, definito «il miglior critico della letteratura cinquecentistica», riportando il passo del giudizio – ovviamente secondo la lezione delle stampe bodoniane – e così chiosando:

Tanto parve, ed è, detto bene, che un sovrano maestro del verso italiano, il Parini, fece suo intero e nelle stesse formali parole il giudizio senza né anche citare il giudicante. Ma nei tempi di produzione e coltura veramente letteraria non si bada pe 'l sottile a ciò che può essere proprietà comune, il ben sentire intorno un'opera d'arte. Si pensa – Voi siete culto, io son culto: dunque dobbiamo sentire così. – Provatevi oggigiorno a incontrarvi in una citazione con un professore estetico o un critico storico che creda d'averla trovata prima lui: è il caso d'una guerra civile.²²

Tutto sommato, l'argomento principale appare debole, o forse volutamente ambiguo: «Il Serassi, così onesto citatore, e che amava onorar l'opera sua de' be' nomi dei contemporanei, avrebbe pensato di far contro sé omettendo quel del Parini, del quale era sincerissimo estimatore».²³

Ma certo, oltre all'arbitrarietà del lavoro di edizione, presto scoperta,²⁴ anche qualche pagina dell'attività di erudito denuncia la disinvoltura dell'abate bergamasco. Per restare in materia tassiana, è istruttiva la vicenda del fortuito ritrovamento delle galileiane *Considerazioni al Tasso*. In due lettere spedite da Roma nel settembre del 1777, l'una al bibliofilo Sebastiano Muletti e l'altra a Giovan Battista Rodella, segretario di Giammaria Mazzuchelli, Serassi dichiara trionfalmente di essersi imbattuto per caso – nel corso delle sue esplorazioni – in quelle pagine antitassiane, di averne tratto copia e di aver rimesso il codice miscelaneo che le conteneva «a suo luogo, confuso con altri innumerevoli sen-

20. Cito dall'edizione Corniani 1832, Tomo I, Parte I, Epoca VI, 522-523 e 523 n. La prima edizione era uscita tra il 1804 e il 1813.

21. Il quale Fabroni, tuttavia, è parco saccheggiatore del modello, limitandosi a riprenderne – con abile manipolazione per insinuare qualche riserva sul principio di imitazione – la frase più caratteristica su *immaginette, vezzi e frutto (dolce e saporito: né domestico né nostrale)*, un passaggio divenuto *res nullius* nella comunità letteraria.

22. Carducci 1896, 270-271.

23. *Ibid.*, 271 n. Questo il testo allargato: «Il Reina editore afferma che fu il Serassi a inserire il giudizio del Parini nel discorso premesso all'edizione bodoniana dell'*Aminta* 1789; ma il fatto è che le *Lezioni* del Parini, non che a stampa, non erano conosciute fuor di Milano nell'89; e il Serassi, così onesto citatore, e che amava onorar l'opera sua de' be' nomi contemporanei, avrebbe pensato di far contro sé omettendo quel del Parini, del quale era sincerissimo estimatore. Il Reina, del resto, altra volta si ostinò nel dare al Parini ciò che era chiarissimamente di altri [il riferimento è a una lirica di Jacopo Vittorelli]. Anche mons. A. Fabroni ricopiava dal Serassi, senza citare, nell'elogio di T. T.; tra gli altri *Elogi*, Parma, st. r., 1800; pp. 259-260».

24. Animosi 2003, 68 definisce l'edizione «filologicamente autoritaria»; e si veda qui più avanti, p. 310.

za indicare a persona del mondo né il numero del volume, né la Biblioteca dove si conserva»,²⁵ per averne l'eterna esclusiva:

e così mi posseggo solo questo bel tesoro, né altri potrà mai ritrovarlo, non essendo descritto nell'indice e trovandosi confuso in una Miscellanea di varie cose senza nome d'autore.²⁶

Ora, tanto nella *Vita* quanto nella *Prefazione* la spiccata partigianeria di Serassi è ben evidente: mentre il giudizio di Parini è in alcuni tratti fortemente riduttivo nei confronti dell'attività di Tasso nel suo complesso, e presenta riserve anche verso la *Gerusalemme Liberata*,²⁷ il discorso di Serassi è sempre enfaticamente elogiativo. Riprendiamo, come esempio, due passi omologhi:

E in vero anche nella Gerusalemme stessa è egli nella maniera dell'esprimersi qualche volta aspetto anzi che no: e generalmente parlando, non vedesi in essa né quella morbidezza, né quella, che par così naturale abbondanza del dire, che trovasi nel Furioso dell'Ariosto, e la quale può ottimamente congiungersi, colla dignità e colla grandezza, come è manifesto per tanti insigni esempj dell'Ariosto medesimo. [...]

Il Tasso nella sua Gerusalemme, siccome si studiò di camminar sui passi di Virgilio massimamente, e di contender con esso, come felicemente riuscì; così anche v'introdusse assai volte certe forme, e un certo andar dello stile che ha del latino, e che produce novità e talvolta anche grandezza. (Parini, *Lezioni* [Morgana-Bartesaghi], 246).

Il Tasso nella sua Gerusalemme, per formarsi uno stile proporzionato all'eroica grandezza, andò in traccia d'alcuni modi di dire bensì insoliti, ma assai giudiziosi, e molto convenienti al genere magnifico, introducendo bene spesso delle nuove forme, e un certo andare d'elocuzione, che ha del Latino, e che produce novità, e il più delle volte anche grandezza. (Serassi 1785, 171).

Inoltre, Parini ragiona da scrittore, quando illustra in termini dinamici la strategia compositiva di Tasso, mentre Serassi è didascalicamente pedante («ai varj generi, cioè al sublime, al mezzano, e all'umile»)²⁸ o al contrario superficiale: le «due sole cose» che secondo Parini Tasso dovette fare, i due momenti – connessi ed equivalenti – della scelta dei vocaboli e dell'imitazione, vengono inopportuna-mente gerarchizzati, a vantaggio del secondo («Più d'ogn'altra cosa»). E questo

25. Lettera a Giovan Battista Rodella del 13 settembre 1777 (riportata in Rota 1996, 196).

26. Lettera a Sebastiano Muletti del 6 settembre 1777 (*ibid.*, 194).

27. «Siccome le colpe degli uomini celebri servono nella educazione morale per additare gli scogli da evitarsi, così pure nella letteraria. Però il professore mostrerà anche i difetti degli esemplari eccellenti; e, non fidandosi del suo solo giudizio, camminerà colla scorta de' critici migliori»: Parini, *Prose* (Bellorini), 227.

28. Tasso, *Aminta* (Serassi), *Prefazione*, 5.

avviene in contraddizione, fra l'altro, con la metafora botanica dell'innesto (un portato degli interessi fisiocratici di Parini? di certo un tratto dello «stile istruttivo» di matrice sensista che Silvia Morgana riconosce proprio nell'uso di similitudini e metafore),²⁹ che a fine percorso viene addirittura banalizzata, perdendo il riferimento preciso al «terzo» frutto:

sul tronco delle greche bellezze per così dire innestò le sue proprie e quelle della sua lingua di modo che ne venne un frutto *domestico* di terzo sapore talvolta anche più dolce e saporito del primo, ed originario.³⁰

ne venne un frutto *nostrale* di terzo sapore, peravventura anche più dolce e saporito del primo ed originario.³¹

ne venne a produrre un frutto *nostrale* assai piacevole, e per avventura anche più saporoso del primo, ed originario.³²

In compenso, compare quel sospetto *nostrale*, tanto vicino alle «rancide voci» che Parini rimproverava al padre Bandiera,³³ e che biasima anche – immediatamente a ridosso delle pagine sul Tasso – in Leonardo Salviati, del quale loda lo stile brioso «benché vi si affetti troppo il volgar Fiorentino». ³⁴ Serassi si compiace spesso di un lessico affettato e di costrutti ridondanti (come nell'*amplificatio* «che avessero punto del pellegrino, o che fossero alieni dal comune linguaggio poetico»³⁵ / «che avessero del pellegrino, o si scostassero punto dal comune linguaggio poetico»,³⁶ contro il pariniano «che fossero troppo aliene [le parole] dal comune linguaggio poetico»³⁷). Ma in questo caso non si tratterebbe di un ritocco di Serassi, ma di chi trascrisse la copia in pulito C.1, o il suo antografo: perché lì l'aggettivo si trova, e da lì passa nell'edizione Reina. E potrebbe persino trattarsi di un termine realmente pronunciato in aula da Parini, e poi da lui sostituito con il più gradito *domestico* (che è aggiunto in interlinea nell'autografo).³⁸

Insieme con la dedica in sciolti alla Malaspina di Vincenzo Monti,³⁹ la *Prefazione* ebbe fortuna indipendente rispetto alla stampa bodoniana, e venne successivamente ripubblicata da vari editori. La Società Tipografica de' Classici Italiani, per esempio, mantenne quel corredo paratestuale anche quando, nel 1824,

29. Parini, *Lezioni* (Morgana-Bartesaghi), 18-19.

30. *Ibid.*, 246.

31. Serassi 1785, I, II, 171.

32. Tasso, *Aminta* (Serassi), 6.

33. Parini, *Prose* (Morgana-Bartesaghi), 64 e 67.

34. Parini, *Lezioni* (Morgana-Bartesaghi), 244.

35. Serassi 1785, I, II, 171.

36. Tasso, *Aminta* (Serassi), 6.

37. Parini, *Lezioni* (Morgana-Bartesaghi), 246.

38. *Ibid.*, 246.

39. Sulle vicende editoriali del componimento cf. Barbarisi 1969.

il testo dell'*Aminta* fu sottoposto a una decisa revisione, giustificata con parole molto severe nei confronti di Serassi nelle agguerrite pagine introduttive⁴⁰ il cui autore non si firma, ma è poi indicato con plauso in Giovanni Gherardini in una recensione anonima apparsa l'anno successivo nella «Biblioteca Italiana».⁴¹

L'edizione di *Aminta*, come si è avuto modo di accennare, è parte del vasto e organico impegno tassiano di Serassi. Nella *Vita di Torquato Tasso* le pagine che confluirono nella *Prefazione* bodoniana sono strettamente connesse con l'illustrazione dei rapporti del poeta con gli Estensi, in particolare con le duchesse Lucrezia e Leonora. Lo studioso sa sfruttare abilmente l'interesse per questo argomento manifestato qualche anno prima dall'Arciduchessa Maria Beatrice d'Asburgo d'Este, che in una lettera a Girolamo Tiraboschi⁴² egli rappresenta spiritualmente compartecipe dell'ospitalità allora offerta dai suoi avi.

Il collegamento fra Torquato e la principessa di stirpe estense non era occasionale, ma ben consolidato nella propaganda dinastica e già portato al successo da Pietro Metastasio nella circostanza delle nozze con l'arciduca Ferdinando, celebrate a Milano il 15 ottobre 1771.⁴³ Il dramma per musica *Il Ruggiero o vero L'eroica gratitudine*, «scritto d'ordine augustissimo per rappresentarsi a Milano»,⁴⁴ vanta un soggetto «non alieno dalle nozze che si celebrano perché gli eroi [...] sono dal mio autore [Ariosto] annoverati fra gli avi illustri della sposa reale.»⁴⁵ Con un raffinato gioco a scatole cinesi, nel testo della licenza è inserito un verso di *Aminta*,⁴⁶ a sua volta allusivo al proemio del *Furioso*:

No, sposi eccelsi, i gloriosi gesti,
 il chiaro onor di questi,
 che vi offerser le scene, amanti eroi,
 non son stranieri a voi. Son avi illustri
 della real donzella,
 che all'augusto Fernando il ciel destina,
 Bradamante e Ruggier. Ne trasse i nomi
 dalla nebbia degli anni, e col più puro
 castalio umor ne rinverdi gli allori
*quel Grande che cantò l'armi e gli amori.*⁴⁷

40. Tasso, *Aminta* 1824, VI-XX; cf. anche Animosi 2003, 71-73.

41. *Recensione* 1825.

42. Lettera del 24 maggio 1780, parzialmente riportata in Rota 1996, 236-237, dal quale cito.

43. Per altre informazioni sull'allestimento del dramma, musicato da Johan Adolf Hasse, rimando a Bellina 2000, 756-758.

44. Lettera ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte, da Vienna, 21 ottobre 1771, in Metastasio 1954, vol. V. *Lettere*, 112.

45. Lettera ad Agostino Gervasi, da Vienna, 10 ottobre 1771 (*ibid.*, 111).

46. *Aminta* I 1, 191-2: «diceva egli e diceva che gliel disse / *quel grande che cantò l'armi e gli amori*»; si cita, qui e in seguito, da Tasso, *Aminta* (Sozzi).

47. Metastasio 1954, vol. I. *Drammi*, 1380.

Quattordici anni più tardi, nella *Dedica* della prima edizione della *Vita*, facendo leva sulla «molta stima e parzialità, ch'io ebbi già l'onore di comprendere in V[ostra] A[ltezza] verso del TASSO»,⁴⁸ Serassi riconduce nuovamente l'augusta coppia al poeta con una trovata d'ingegno, affermando che la profezia di Ugone sulla progenie gloriosa di Rinaldo (*Gerusalemme Liberata* XIV 19) non fu mai intesa completamente, ma che

meritano d'essere excusati gli Espositori del Poeta, se nessuno poté intendere, non che spiegare questo importantissimo luogo; conciossiaché insino a' tempi loro non si fosse peranco avverata una sì fatta predizione. Ma è ben grande ventura la mia di poter essere il primo a renderne avvertito il Mondo, e insieme a congratularmi con la R.A.V e con l'Italia della felicità, che le viene presagita ne' vostri gloriosi Discendenti.⁴⁹

Il programma assai articolato delle fastose celebrazioni milanesi del 1771 aveva visto Parini impegnato su più fronti, come autore ma anche come cronista;⁵⁰ e in tale veste il poeta dovette dar conto dell'esito della sua «Serenata» *Ascanio in Alba*, che «incontrò [...] il gradimento de' Principi, e del pubblico per la sua nobile, e variata semplicità».⁵¹ Matteo Zenoni richiama opportunamente l'attenzione su alcune possibili influenze tassiane nel libretto,⁵² anche se forse non sono così stringenti né i contatti tematici adottati (per esempio, l'espedito di Amore che compare in sogno in veste di Ascanio a Silvia⁵³ sembra più vicino da un lato alla sostituzione di Ascanio stesso – *puer* – in *Aen.* I 676-694, dall'altro all'apparizione di Cupido indotta dai Sogni in Poliziano, *Stanze* II 28-34, che alla prosopopea del Prologo di *Aminta*⁵⁴); nè alcuni rimandi propriamente testuali, data la stratificazione topica del lessico: per esempio la definizione di *Ascanio* 181: «Qual *turba di pastor* mi veggio intorno?», è accostabile ad *Aminta*, Prologo 69-70, «Io me ne vo a mescolarmi infra *la turba / de' pastor* festanti, e coronati»,⁵⁵ ma è anche un sintagma atteso nella poesia bucolica, in latino e in volgare.⁵⁶

Piuttosto, è convincente l'identificazione del riuso della clausola sintattica di tipo esclamativo con il *che* posposto all'aggettivo («Ah no, Silvia, t'inganni, / *innocente che seib*», *Ascanio* 368-369, come per esempio in *Aminta* 129-30: «Cangia,

48. Serassi 1785, I. I, VI.

49. *Ibid.*, V.

50. Barbarisi 1999 (dal ms. ambrosiano P.S.6/5.IX.1).

51. *Ibid.*, 10.

52. Zenoni 2008, 257-270.

53. Cito da Parini, *Ascanio in Alba*, 93-110.

54. Zenoni 2008, 265.

55. *Ibid.*

56. Si potrebbero citare Petrarca latino, Sannazaro, Guarini; per tacere della vicinissima produzione arcadica.

cangia consiglio, / pazzarella che sei»),⁵⁷ una delle moventi caratteristiche della freschezza dialogica dell'opera; e allora assume maggior peso tassiano anche la scelta del nome *Silvia* per la protagonista.

Sarà il caso di aggiungere che il luogo di *Aminta* appena discusso è esattamente replicato, nella favola pastorale, ai vv. 257-258 e già anticipato – con variazione ritmico-sintattica che interessa il gioco anaforico – ai vv. 96-97: «Ah cangia, / cangia, prego, consiglio, / pazzarella che sei». ⁵⁸ In virtù di questa sua vivace memorabilità, il modello può verosimilmente aver agito anche sull'analoga esortazione nella *Caduta*, 41-42: «prendi, / prendi novo consiglio». ⁵⁹

Ma la relativa scarsità dei riscontri strettamente testuali rilevati da Marco Tizi per il *Giorno* e da Nadia Ebani per le *Odi*, ora confermata dalla recentissima analisi di Maurizio Vitale,⁶⁰ in fondo corrisponde – per quanto qui ci riguarda⁶¹ – alla sbrigativa indicazione di Foscolo: «His favourite Italian studies were Dante, Ariosto, and the *Aminta* of Tasso; yet he imitated none of these great writers». ⁶²

La consultazione delle concordanze elettroniche talvolta attiva circuiti curiosi, che non si sa fino a che punto assecondare: alla luce di quanto appena osservato, le *guance pienotte* della perduta età innocente di Dafne (*Aminta* 143) possono plausibilmente assumere un sapore antifrastico nel ritratto dell'avo medico, «a cui / su la *guancia pienotta* e sopra il mento / serpe triplice pelo» (*Mattino*, seconda redazione, 1116-1118);⁶³ ma ancora più divertente è il collegamento con l'unica altra attestazione letteraria⁶⁴ di questa espressione familiare, riferita a Don Valeriano nel *Fermo e Lucia*:

due *guance pienotte* per sè, e che si enfiavano ancor più di tratto in tratto e si ricomponavano mandando un soffio prolungato, come se avesse da raffreddare una minestra (t. III, cap. 9).

La Biblioteca di via Morone conserva una copia dell'edizione parigina di *Aminta* del 1822,⁶⁵ ma l'interesse di Manzoni per quest'opera risale ai suoi anni giovanili, se nel 1809 scrive a Fauriel:

57. Zenoni 269. Andrà però ricordato, per completezza, un analogo luogo metastasiano, nella cantata *La cioccolata*, v. 8: «Ah semplice che sei!». Di una «vicinanza all'*usus* metastasiano» per l'*Ascanio* parla del resto Bonomi 2000, 427.

58. E cf. anche «Segui, segui tuo stile / ostinata che sei» (*Aminta* 296-297).

59. Parini, *Le odi*, 168.

60. Parini, *Il Giorno*; G. Parini, *Le odi*; Vitale 2014.

61. A differenza del Tasso epico e propriamente lirico, oggetto invece di insistita allusività (Vitale 2014, 48).

62. Foscolo 1974, 1444-1445.

63. Parini, *Il Giorno*, 320; Vitale 2014, 256 e n. 589.

64. Almeno nel vastissimo repertorio della biblioteca digitale BIBIT.

65. Tasso, *Aminta* 1822.

Quant à ce que vous me dites de l'Idylle des Italiens, je suis parfaitement de votre avis; je crois entrevoir deux raisons de notre pauvreté (en comparaison des autres genres) dans celui-ci; l'une est que beaucoup d'hommes d'un grand mérite ne s'y sont appliqués, que comme à une chose secondaire; l'autre est l'extrême difficulté de réunir dans ces sortes d'ouvrage, l'intérêt et la bonne Poesie. [...] Je ne parle pas de l'Aminta qui est un chef-d'oeuvre à mes yeux; vous sentez bien que l'action plus compliquée que celle d'une simple idille, et beaucoup d'autres raisons donnent à ces dialogues l'intérêt qu'ils n'auraient pas dans une eclogue.⁶⁶

Si trattò di una fascinazione persistente, ma presto imbrigliata sul piano ideologico; nella riflessione poi confluita nella *Prefazione* al *Carmagnola*, l'opera tassiana è modello strutturale ma non morale per il *cantuccio* del poeta:

Di questo genere sono i Cori dell'Aminta: hanno però il difetto di essere opposti di fronte allo scopo principale; ognuno vede che spirano massime il primo l'immoralità più grossolana.⁶⁷

La fortuna di Tasso – della *Gerusalemme Liberata* in particolare – è solida fra Sette e Ottocento nella città di Domenico Balestrieri,⁶⁸ come testimoniato anche dagli inventari dei libri di varie personalità della vita milanese. In quello redatto alla morte di Parini, nelle sue stanze di Brera, c'è al n. 311 un «Tasso – *Aminta. Favola boscareccia*, Parigi 1768, in 12°, alla Franc.^s). L'opera fa parte di un gruppo compatto di volumi, della medesima collana e stampati lo stesso anno, presso l'editore Marcel Prault de Saint Germain (nn. 302-310, da accompagnare con il *Vocabolario portatile per la lettura degli Autori Italiani*, n. 312, idea dell'editore per lanciare in Francia i classici italiani in originale): Dante, Ariosto, Petrarca, Machiavelli, Pulci, Boccaccio, Tasso *Gerusalemme Liberata*, Lippi, Tassoni, Guarini.⁶⁹ Si può pensare a un pratico acquisto di strumenti di lavoro, proprio in vista dei corsi di Belle Lettere; ma il poeta avrà certo potuto accedere – nel corso della sua vita – anche a edizioni antiche, nella biblioteca di Brera e nelle ricche dimore delle sue frequentazioni nobiliari. Il collezionismo privato sette-ottocentesco si è spesso tradotto in lasciti importanti per le nostre biblioteche: basterà ricordare – per restare in ambito pariniano – le splendide cinquecentine del fondo braidenso del Cardinale Angelo Maria Durini, fra le quali un'*Aminta* aldina del 1590.⁷⁰

66. Paris ce 1. Mars, 1809 (*Carteggio Manzoni-Fauriel*, 109). Già nel sonetto *Novo intatto sentier segnami, o Musa* (1802-1803) c'è una prima consacrazione, retoricamente enfatica, di Tasso attraverso le sue due principali opere: «e Orobba incolta / emulò Smirna, e vinse Siracus» (vv. 7-8: Manzoni, *Tutte le poesie*, 147).

67. Manzoni, *Materiali Estetici*, 12.

68. Cf. Mari 1994, 47-112.

69. L'elenco si legge alle cc. 32-33 dell'Inventario pubblicato in Vicinelli 1963, 247-301 (267; e cf. anche 150).

70. E si veda, per la Biblioteca Ambrosiana, Ballarini 2001.

Oggi anche la tradizione manoscritta della favola tassiana è legata in misura significativa alla nostra città, per la presenza di importanti testimoni. La Biblioteca Ambrosiana conserva, accanto a rare edizioni a stampa, un manoscritto di *Aminta* (unità codicologica 5 di H 1 inf.) con correzioni di Gian Vincenzo Pinelli, che secondo la persuasiva ipotesi di Paolo Trovato⁷¹ fu consegnato dallo studioso padovano direttamente ad Aldo Manuzio il Giovane per l'edizione del 1580.

La Raccolta Borletti, Fondo principale, ha ora il famoso *Codice Baruffaldi* della *Gerusalemme* e dell'*Aminta*, conosciuto anche se non direttamente visionato da Serassi,⁷² e a lungo creduto autografo.⁷³

Alla Biblioteca dell'Archivio di Stato è giunto nella seconda metà del Novecento il ms. già Antaldi, Papadopoli, oggi Galletti:⁷⁴ forse «fin troppo celebrato»,⁷⁵ ma pur sempre autorevole.

Ad ambienti familiari ci rimanda infine un quarto testimone di *Aminta*, non autografo ma anch'esso cinquecentesco, ora a Chicago (University Library) e appartenuto a Francesco Novati, «among whose papers it had be found, and who had been prevented from publishing it by death».⁷⁶ La biblioteca e l'epistolario dello studioso furono nel 1916 donati alla Biblioteca Nazionale Braidense, ma quell'esemplare evidentemente prese altre vie. Il filologo era allora (1915) professore presso la Regia Accademia Scientifico-Letteraria, che una decina d'anni più tardi sarebbe divenuta la nostra Università degli Studi di Milano.

71. Trovato 1999, 1026.

72. Animosi 2003, 62 n. 13.

73. Flora, 1936.

74. Cuoma 1999, Gamba 2004.

75. Trovato 1999, 1004.

76. Bullock 1933, 95.

Riferimenti bibliografici

Animosi 2003 = C. Animosi, *L'Aminta bodoniana e un giudizio del Serassi 'conteso' dal Parini*, in F. Gavazzeni (a c. di), *Sul Tasso. Studi di filologia italiana offerti a Luigi Poma*, Roma-Padova, Antenore, 2003, 57-84.

Ballarini 2001 = M. Ballarini, *Uomini e libri di una grande Milano (Cesare Beccaria, Giuseppe Parini, Federico Fagnani, Pietro Custodi)*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, IntesaBci, 2001, 146-152.

Barbarisi 1969 = G. Barbarisi, *L'epistola del Monti alla Malaspina*, in *Atti del Convegno sul Settecento parmense nel 2° centenario della morte di C. I. Frugoni*, Parma, Presso la Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, 1969, 222-240.

Barbarisi 1999 = G. Barbarisi, *Feste per le nozze arciducali [1771]* in Buccellati-Marchi 1999, 1-18.

Barbarisi 2000 = G. Barbarisi *et alii* (a c. di), *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, Milano, Cisalpino, 2000, 2 tomi.

Bellina 2000 = A. L. Bellina, *Mitridate, Ruggiero e Lucio Silla. Tre allestimenti intorno a Parini*, in Barbarisi 2000, t. II, 751-766.

Berengo 1980 = M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.

BIBIT = <http://www.bibliotecaitaliana.it>.

Bonomi 2000 = I. Bonomi, *La lingua dei libretti pariniani*, in Barbarisi 2000, t. I, 413-432.

Borsieri 1986 = P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, a c. di W. Spaggiari, Modena, Mucchi, 1986.

Buccellati-Marchi 1999 = G. Buccellati-A. Marchi (a c. di), *Parini e le arti nella Milano Neoclassica*, Milano, Università degli Studi, 2000.

Bullock 1933 = W. L. Bullock, *The University of Chicago Manuscript of Tasso's Aminta*, «Italice» 10 (1933), 4, 95-102.

Campanelli 2003 = M. Campanelli, *Rileggendo le Lezioni pariniane di Belle Lettere (e alcune fonti già note)*, «Studi di filologia italiana» 61 (2003), 75-109.

Carducci 1896 = G. Carducci, *Su l'Aminta di Torquato Tasso. Saggi tre. Con una pastorale inedita di G.B. Gibaldi Cinthio*, Firenze, Sansoni, 1896.

Carnazzi 1999 = G. Carnazzi (a c. di), «*Con dotte carte*». *L'Ambrosiana e Parini. Manoscritti e documenti sulla cultura milanese del Settecento*, Milano, Cisalpino, 1999.

Carteggio Manzoni-Fauriel = *Carteggio Manzoni-Fauriel*, a c. di I. Botta, premessa di E. Raimondi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000 (Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, dir. da G. Vigorelli).

Colombo 1999 = A. Colombo, *Una "collezione pariniana" tra filologia e politica: i «Classici italiani» di Milano*, in G. Baroni (a c. di), *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile*, Varenna-Bosisio Parini-Milano 1999, num. monografico della «Rivista di Letteratura Italiana» 17 (1999), 381-385.

Corniani 1832 = *I secoli della Letteratura italiana dopo il suo risorgimento*. Commentario di Giambattista Corniani continuato fino all'età presente da Stefano Ticozzi, Milano, Ferrario, 1832.

Cuoma 1999-Gamba 2004 = scheda *Fondo Guglielmo Galletti*, a c. di R. Cuoma 1999, riveduta da E. Gamba 2004, in *Progetto Anagrafe degli Archivi* <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/compleksi-archivistici/MIBA002B4C/>.

Fabroni 1800 = A. Fabroni, *Elogj di Dante Alighieri, di Angelo Poliziano, di Lodovico Ariosto, e di Torquato Tasso*, Parma, Stamperia Reale, 1800.

Flora 1936 = Francesco Flora, *Il codice Baruffaldi della Gerusalemme e dell'Aminta di Torquato Tasso*, Milano, Hoepli, 1936.

Foscolo 1974 = U. Foscolo, *Essay on the Present Literature of Italy* (1818), in Id., *Opere*, direz. F. Gavazzoni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974.

Manzoni, *Materiali Estetici* = A. Manzoni, *Materiali Estetici*, in A. Chiari-F. Ghisalberti (a c. di), *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, vol. V, t. III, *Scritti letterari*, a c. di C. Riccardi-B. Travi, Milano, Mondadori, 1991.

Manzoni, *Tutte le poesie* = A. Manzoni, *Tutte le poesie*, a c. di L. Danzi, Milano, BUR Poesia, 2012.

Metastasio 1954 = P. Metastasio, *Tutte le opere*, a c. di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1954.

Mari 1994 = M. Mari, *La Gerusalemme liberata milanese di Domenico Balestrieri*, in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994.

Morgana 1999 = S. Morgana, *Le lezioni di Giuseppe Parini professore di Belle Lettere a Milano*; e G. Parini, *Lezioni di Belle Lettere*, a c. di S. Morgana, in Buccellati-Marchi 1999, XXXIV-XL e 159-234.

Morgana 2000 = S. Morgana, *Parini e la lingua italiana dai Trasformati a Brera*, in Barbarisi 2000, vol. I, 347-370.

Parini, *Ascanio in Alba* = G. Parini, *Ascanio in Alba*, in Id., *Tutte le opere* (Mazzoni), 209-232.

Parini, *Il Giorno* = G. Parini, *Il Giorno*, ed. critica a c. di D. Isella, commento di M. Tizi, Parma, Guanda, 1996, 2 voll.

Parini, *Le odi* = G. Parini, *Le odi*, a c. di N. Ebani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2010.

Parini, *Lezioni* (Morgana-Bartesaghi) = G. Parini, *Prose I. Lezioni. Elementi di retorica*, ed. critica a c. di S. Morgana-P. Bartesaghi, Milano, LED, 2003.

Parini, *Opere* (Reina) = *Opere* di G. Parini pubblicate ed illustrate da F. Reina, Milano, Genio Tipografico, 1801-1804, 6 voll.

Parini, *Prose* (Bellarini) = G. Parini, *Prose*, a c. di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1913 (vol. I), 1915 (vol. II).

Parini, *Prose* (Morgana-Bartesaghi) = Giuseppe Parini, *Prose. Scritti polemici (1756-1760)*, a c. di S. Morgana-P. Bartesaghi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012 (Edizione Nazionale delle opere di Giuseppe Parini).

Parini, *Tutte le opere* (Mazzoni) = Parini, *Tutte le opere edite e inedite*, a c. di G. Mazzoni, Firenze, Barbera, 1925.

Recensione 1825 = [s. a.], rec. a Tasso, *Aminta* 1824, «Biblioteca Italiana» 37 (1825), 332-336.

Rota 1996 = D. Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi biografo di Tasso: ricerca sulla vita e sulle opere attraverso il carteggio inedito*, Viareggio, Baroni, 1996.

Scotti 1801 = C. G. Scotti, *Elogio dell'Abate Giuseppe Parini, già pubblico professore della Eloquenza sublime e di Belle Arti nel Ginnasio Braidense*, Milano, Gaetano Motta al Malcantone, 1801.

Serassi 1785 = *La vita di Torquato Tasso*, scritta dall'abate Pier Antonio Serassi, Roma, Pagliarini, 1785.

Tasso, *Aminta* (Serassi) = *Aminta* favola boschereccia di Torquato Tasso ora per la prima volta alla sua vera lezione ridotta [a c. di P. A. Serassi], Crisopoli, Impresso co' caratteri bodoniani, 1789.

Tasso, *Aminta* 1822 = *Aminta favola boschereccia di Torquato Tasso pubblicata da A. Buttura*, Paris, Lefèvre, 1822.

Tasso, *Aminta* 1824 = *L'Aminta e rime scelte* di Torquato Tasso, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1824.

Tasso, *Aminta* (Sozzi) = T. Tasso, *Aminta*, ed. critica a c. di B. T. Sozzi, Padova, Liviana, 1957.

Trovato 1999 = P. Trovato, *Per una nuova edizione dell'Aminta*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, vol. III, a c. di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, 1003-1027.

Vicinelli 1963 = A. Vicinelli, *Il Parini e Brera*, Milano, Ceschina, 1963.

Vitale 2014 = M. Vitale, *La «dizione» formale dell'«Italo cigno». Notazioni di stile e di lingua nella poesia e nella prosa di Giuseppe Parini*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014.

Zenoni 2008 = M. Zenoni, *Un capitolo della fortuna tassiana nel Settecento. Parini lettore della Gerusalemme Liberata e dell'Aminta*, «Studi tassiani» 66-68 (2008-2010), 257-270.

«Ò scritt giò quater penser». Scrittura femminile nel Settecento tra bosinate e devozioni.

Maria Polita

Cercando di ricostruire il mondo intorno al manoscritto B.218.SUSS, custodito nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, quello che appare agli occhi dei lettori è uno scorcio di una Milano settecentesca, femminile e viva.

Il manoscritto si presenta come un libretto di medie dimensioni (195 × 145 mm), legato in pergamena, di 282 pagine numerate, compilato a mano da una monaca agostiniana milanese e custodisce un'opera in dodici capitoli destinata alle consorelle e scritta in lingua milanese: *Dodeci trombe senza fiato per li giorni della ricreazione comune*.

L'interesse di questo tipo di incartamenti rientra nell'ormai consolidata prospettiva di studi legata alle scritture femminili di ambiente monastico.¹ Abbandonata l'idea di una inferiorità linguistica delle produzioni femminili,² ultimamente si è valorizzata la capacità delle donne di trarre dall'esperienza religiosa un vitale slancio verso l'istruzione o l'approfondimento dell'istruzione. A fronte di una società laica che giudicava irrilevante occuparsi dell'educazione linguistica e culturale femminile, a partire dal XVI secolo e in modo ben più imponente nel XVIII, le donne trovarono nella Chiesa e nella fede religiosa una importante spinta verso l'alfabetizzazione.³ Il processo, operato dalla Chiesa, di avvicinamento del sapere al popolo dei fedeli meno colti, più spesso identificati con le donne,⁴ vede infatti tra il XVII e il XVIII secolo la nascita di un nuovo attore della mediazione rappresentato dalle donne stesse che iniziano a parlare alle altre donne, a partire dal chiostro.

1. Rita Fresu dedica un articolo intero alla revisione bibliografica dei testi sulla scrittura di genere (Fresu 2008). Tra altri studi relativi alla scrittura femminile in ambito religioso anche Fresu 2011, 61-62; Librandi 1993, 371-378; Librandi 2012, 47-70; Mattesini-Vignuzzi 2000, 303-309; Bartoli-Langeli 2000, 128-134; Polita 2014.

2. Come ben fa notare Fresu 2008, ripresa poi in Fresu 2011, 99: «favorendo il topos dell'emarginazione delle donne dal mondo della lettura e della scrittura per giustificare come specificatamente femminili una serie di tratti (disartrie sintattico-testuali, moduli dell'oralità, uso del dialetto, presenza di alterati e di formule attenuative) spesso invece rintracciabili anche in scritture maschili di pari livello socio-culturale».

3. Librandi 2012, 48.

4. Piro 2004, XVIII.

I generi maggiormente percorsi dalle monache sono quelli devozionali o mistici, dove la conoscenza teologica, ancora totalmente preclusa all'universo femminile, non era un requisito fondamentale e il relegamento dell'esperienza religiosa ad esperienza personale, sembrava, agli occhi dell'universo maschile, giustamente ridimensionare il valore e la portata degli scritti.⁵

Sono gli uomini – spesso i direttori spirituali – a scrivere per le donne in convento, sono gli uomini a scrivere al posto delle donne, la cui competenza spesso è solo passiva,⁶ tuttavia lo sforzo per oltrepassare la barriera della scrittura speculativa per giungere al cuore del contenuto dottrinale cristiano e a un livello di scrittura medio è notevole, tanto che per il XVII secolo si parla di esplosione di testi femminili.⁷

Il manoscritto delle *Dodeci trombe* ne è un esempio significativo e l'autrice ne è una testimonianza.

«Ignazia Teresa Crivelli Visconti scrisse questo libro nel monastero di S. Ambrogio in Cantù ora ritrovato nella casa Reggia di S. Michele sul dosso di Milano nell'anno 1794» (foglio 3 recto). Il cognome di questa donna ci suggerisce che ella fu probabilmente una donna alfabetizzata, forse di origini nobili, infatti sebbene sia difficile identificare con certezza la sua identità, sappiamo che i Crivelli furono una famiglia di marchesi milanesi, possidenti di grandi feudi nella Brianza settecentesca.⁸ Il doppio cognome Crivelli Visconti – «Visconti» è aggiunto in un secondo momento dalla scrivente e in posizione interlineare – può forse richiamare proprio quel Tiberio Crivelli (1737 - 1804), il quale sposò Fulvia Bigli, discendente Visconti, ed ebbe 8 figli tra i quali forse si può ipotizzare la presenza di Ignazia Teresa.⁹ Quel che sappiamo con certezza è che l'autrice entrò nell'ordine agostiniano della Santissima Annunziata¹⁰ e che visse prima nel monastero di Sant'Ambrogio a Cantù¹¹ e poi nel monastero

5. Pozzi 1996, 304. Sull'argomento si vedano anche gli interventi di Pomata-Zarri 2005, Graziosi 2005, Contini-Scattigno 2005, Librandi 2012.

6. Librandi 2012, 59; Polita 2014.

7. Fresu 2012, 437.

8. Nel capitolo dedicato ai Crivelli si parla di Enea Crivelli (1709-1752), nono figlio di Tiberio Crivelli, come «il più potente proprietario della Brianza» (Cantù 1837, 29-141).

9. Calvi 1970, 90-91.

10. Il secondo dei capitoli del manoscritto è infatti dedicato a «Dell'istituto celeste cioè delle Turchine» c. 20, ordine fondato da Maria Vittoria De Fornari Genova nel 1604, in seno all'ordine agostiniano.

11. Il monastero di S. Ambrogio a Cantù, abbattuto nel 1936 per far spazio all'attuale piazza, si lega in origine alla chiesa di Sant'Ambrogio, complesso fortemente voluto da un gruppo di coraggiose donne, monache agostiniane, che nel 1436 chiesero la trasformazione dell'ospedale in monastero di clausura con chiesa annessa. Del sito si perdono notizie tra le carte, ma il nostro manoscritto testimonia che certo fosse ancora abitato da un ordine agostiniano almeno a metà del XVIII secolo (vd. Motta 1970).

annesso alla chiesa di San Michele sul Dosso¹² a Milano, luogo ancor oggi ben conosciuto dai milanesi.

Ignazia Teresa dovette attendere ad una qualche istruzione se in modo così competente seppe comporre di mano sua quest'opera in dodici capitoli¹³ che spazia dalla virtù teologale della carità, alla storia dell'ordine («le turchine») fino alle doti proprie dell'ideale monacale («umiltà», «quiete del cuore»...). Questo l'indice (281-282):

Prima tromba per il giorno della Ricreazione di Gennaro.
Dell'umiltà;
Tromba seconda Per il giorno della Ricreazione del Mese di
Febraro. Dell'istituto celeste cioè delle Turchine;
Tromba terza Per il giorno della Ricreazione del Mese di Marzo.
Sopra dei tre perché;
Tromba quarta Per il giorno della Ricreazione del Mese di Aprile.
Sopra la carità;
Tromba Quinta. Per il giorno della Ricreazione del Mese di
Maggio. Sopra lo spirito;
Tromba Sesta. Per il giorno della Ricreazione del Mese di Giugno.
Della semplicità virtù proposijssima d'una celeste;
Tromba settima. Per il giorno della Ricreazione del Mese di Luglio.
Sopra le umane estimazioni;
Tromba Ottava. Per il giorno della Ricreazione del Mese di Agosto.
Sopra' la' quiete del cuore;
Tromba Nona. Per il giorno della Ricreazione del Mese di
Settembre. Beni che ci caggiono le tentazioni;
Tromba Decima. Per il giorno della Ricreazione del Mese di
Ottobre. Sopra non pigliarsi fastidio di ciò che accade;
Tromba Undecima. Per il giorno della Ricreazione del Mese di
Novembre. La desiosa parte prima;
Tromba Duodecima. Per il giorno della Ricreazione del Mese
Dicembre. Seconda parte della desiosa.

12. Ancora visitabile è il monastero di san Michele al Dosso a Milano, in via Lanzone, che, tra le traversie dovute alla soppressione da parte di Giuseppe II nel 1794, dovette allora o certamente 10 anni dopo, proteggere alcune monache appartenenti all'ordine (vd. Fiorio 2006, 115). Dalla nota che apre il manoscritto sembrerebbe che l'autrice vi si trovasse nel 1794.

13. Significativo il titolo scelto per l'opera che, sebbene attenuato nella sua composizione nell'introduzione dell'autrice stessa, richiama la famosissima opera di Bartolomeo da Saluzzo (1558-1617) *Le sette trombe per risvegliare il peccatore à penitenza*. Tra le altre opere devozionali si annoverano anche *Le cento trombe ouero gli cento stimoli al s. timor di Dio cavati da diverse e peregrine historie, e granissime sentenze della sacra scrittura, e de' santi padri* di Carlo Casalicchio e *Le sette trombe ouero sette prediche di d. Tomaso Sommi cherico regolare Cremonese*. Ricorrente e simbolica la scansione numerica: dove oltre al 7, il 12 ricorre sia in quanto scansione mensile sia in quanto numero degli apostoli.

Il testo, scritto in una controllata ed ordinata calligrafia, è un esempio di libro devoto che riprende la fortuna del famoso antecessore ad opera di Caterina Vigri *Le sette armi spirituali*.¹⁴ Con il testo della Vigri vi sono alcuni punti di contatto: oltre al titolo con riferimento numerico, il testo si mostra chiaramente rivolto alle consorelle confermando come, per le monache, la scrittura fosse azione, esse infatti «solo raramente scrivono per costruire l'immagine di sé attraverso il prestigio delle lettere»,¹⁵ esse scrivono invece nel convento e per il convento.¹⁶ Anche la ragione che spinge le donne a scrivere ad altre donne è condivisa tra Ignazia Teresa e Caterina: le loro opere sono «direttamente legate alla identità della comunità, così come generazioni successive di monache l'avevano costruita e conservata»¹⁷ e come loro la affidano alla posterità. Se il contesto comunicativo è condiviso, Ignazia Teresa però sceglie un genere letterario ed un codice linguistico che destano particolare curiosità e che rendono questo testo degno di interesse.

Le *Dodici trombe* innanzitutto, sebbene siano veicolo ordinato di un sapere teologico seppur semplificato, non sono composte in forma prosaica, ma in una forma poetica che più le lega alle laudi, alle bosinate e alle canzoncine devote¹⁸ che ai trattati devozionali. Indicativo è anche il bilinguismo: italiano nella titolazione e milanese nel testo. La scelta del dialetto risulta infatti di particolare interesse, all'interno di un panorama in cui le scrittrici e gli scrittori cattolici si sforzavano di superare le barriere regionali per raggiungere un pubblico più vasto,¹⁹ come la stessa Vigri ci testimonia: «In vulgariççando sequitaremò uno comune parlare toscano, però che è il più integro, il più aperto, et il più acto comunamente de tucta la Ytalia, il più piacevole, il più intendevole da ogni lingua».²⁰

Ignazia Teresa sceglie invece di scrivere in dialetto milanese, in onore alla sua città e probabilmente a vantaggio delle proprie consorelle di san Michele sul Dosso, circoscrivendo però in questo modo il testo all'orizzonte delle grate del proprio monastero, dal momento che le "turchine" erano nate a Genova e l'ordine si diffuse rapidamente in Francia ed una lettura milanese dell'opera non avrebbe giovato alla comprensione delle sorelle lontane dal capoluogo lombardo.

14. La più recente edizione critica rimane quella a cura di A. Degli Innocenti per le edizioni del Galluzzo, 2000. Sulla lingua si vedano anche gli interventi di Librandi 2012, 51, 58-62, e Bruni 1984, 175-176; Zarri 2005, 53.

15. Graziosi 2005, 87.

16. Graziosi 2005, 85.

17. Contini-Scattigno 2005.

18. Sull'argomento vd. Bertini-Malgarini-Vignuzzi 1999, 150-152; Librandi 2012, 67-69.

19. Librandi 2012, 59.

20. Bruni 2003, 242.

Ella dichiara apertamente il suo intento alle pagine 1-3:

G.M.A. Per ubbedì come' l' dover 1
 A chi posseva commandam
 Ò scritt giò quater penser
 Ch'al Signor ghe piasù dam
 per fa' vedè la soa bontà 5
 Con la più indegna da' Lu' Creà.
 In rim senza conchision
 Ne con regola de vers
 Brev e Longh a' ribellion
 Che no' se ghe trovà el vers 10
 C'olter fin chi no' ghe stà
 Che da di la verità.
 Hin miss sgiò in milanes
 che tall'è anche l'autor
 perchè sien pù ben intes 15
 come 'l natural discor;
 E s'el Coeur d'amor l'à moll
 Pias el sens pù ch'i paroll.
 Hin spartii in dodes stazion
 Per i dodes di dell'ann, 20
 che nun femm ricreazion
 con del Spirit tant guadagn
 Marcè cha al noster intent
 La' de lavorà de dent;
 Hin intitolà col nom 25
 de trombett, ma' senza fià
 giust com'i campann del Dom
 che no' se sonen se n'in tirà
 Così an lor se Dio no' fiada
 Mai sentirem la' so' sonada. 30
 Incomenzem dall'Umiltà
 perchè lè quella virtù
 che fabrica la santità
 El Signor la' miss sgiò Lu'
 Come prim sass sora del qual 35
 s'inalza la Fabrica Spiritual.
 Hin dedicà all'Obbedienza
 comè quella chi a' volsù
 El starà alla soà prudenza
 se la vorà sien lesgiù 40
 O' ver miss nel proprij loeugh
 A' brusà sora del foeugh
 Hin semina' d'on gran dottor
 ch'a' ogg sarrà se po' dag fed.
 Ne la' trovàa / grazi al Signor / 45

Cossa nessuna contra La Fed.
 Sebben bisogna confessall'
 ch'in olter ghe' pu' de cent fall
 De tutt Coeur mi ghe present
 Tal qual in sti me' Trombett 50
 sonaran perfettament
 S'el so' fia' al Signor ghe' mett
 Che mi olter no' poss fà
 Ch'el rumor aj oregg fagh arrivà.
 Me scordava d'averti 55
 Che se' fa' on olter error
 Nel vorrè ligà e unì
 In trombett tra de lor
 da' chi poc ne saveva del mestecè
 la' mett' inanz quel che andava in drè. 60

Osserviamo brevemente il testo.

Esso sembra ben pianificato: le rime richiedono un maggior controllo dell'autrice e la mancata pianificazione legata all'oralità, che spesso emerge nei testi prosastici a tema devoto, non è così evidente.²¹ La freschezza del tono, la scelta del dialetto e l'irregolarità delle rime nei sessanta versi richiamano immediatamente la tradizione delle *bosinate* lombarde.²² Questi brevi componimenti poetici «per lo più in strofe di distici a rima baciata»,²³ tradizionalmente composti in forma monologica e scritti per essere recitati, appartenevano al genere satirico, tuttavia con il Settecento si evidenzia un superamento della «secentesca bosinata in funzione di un messaggio etico più sicuro»,²⁴ forse ad opera del diffondersi di composizioni quali le canzoncine devote.²⁵ Ignazia Teresa sembra cogliere l'opportunità di questo genere: pur conscia della povertà del vincolo letterario (vv. 8-12) e delle sue personali capacità (v. 6) non si esime dal cimento della scrittura e, sebbene siano solo «quater penser», ella si avventura tra temi spirituali e dottrinali, ben sapendo che il fine è parlare della «verità» (v. 12).

La monaca scrive sotto esortazione (maschile? vv. 1-2) e grazie all'ispirazione di Dio (vv. 4-5): essa parla in prima persona ma è conscia di essere uno strumento attraverso cui la divinità parla e si esprime, come l'immagine delle «trombett» ben esemplifica (vv. 25-30, 50-54): «Hin intitolà col

21. Fresu 2012, 442 e ss.

22. Sul genere della *bosinata* Isella 2010, 9-11 e 205-206; Morgana 2008; Morgana 2012, 102-106.

23. Morgana 2012, 103.

24. Massariello Merzagora-Poggi Salani 1988, 83.

25. La diffusione di contenuti di fede e dottrina attraverso la riduzione in canzoncine e versi rimati è largamente testimoniata nel Settecento come riporta Librandi 2011, 52 e ss. e Librandi 2012, 91-105.

nom / de trombett, ma' senza fià / giust com'i campann del Dom / che no' se sonen se n'in tirà / Così an lor se Dio no' fiada / Mai sentirem la' so' sonada [...] Che mi olter no' poss fa' / Ch'el rumor aj oregg fagh arrivà».

La scelta del milanese è consapevole e fatta rivolgendosi al pubblico e al contesto comunicativo entro cui la composizione doveva venire impiegata, ovvero le ore di ricreazione e dei pasti. Si noti come l'autrice parli di «natural discor» (v. 16) in riferimento al milanese, indicando come ancora nel XVIII secolo l'italiano fosse percepito come lingua astratta e lontana e come il milanese apparisse come la scelta più ovvia, anche se Ignazia, quasi a scusarsi, aggiunge «Pias el sens pù ch'i paroll» (v. 18).

L'intrattenimento delle monache si connota immediatamente come educativo: mentre le monache nutrono il corpo (vv. 21-24), le parole nutrono lo spirito. Il componimento, che segue la presentazione, introduce gli argomenti successivamente trattati attraverso similitudini e immagini tradizionali.²⁶ Il primo argomento introdotto è l'umiltà paragonata alle fondamenta su cui si costruisce la «fabbrica della santità» («Come prim sass sora del qual / s'inalza la Fabrica Spiritual» vv. 35-36).

Il riferimento alla «verità» (v. 12) e l'esplicazione di alcuni dei temi affrontati come l'umiltà e l'obbedienza anche attraverso il ricorso alla retorica attribuiscono al testo un alto valore contenutistico, tuttavia il tono a tratti appare scherzoso o quantomeno spensierato ad esempio nella descrizione dei pasti («Marcè cha al noster intent / La' de lavorà de dent;» vv. 23-24) o nella chiusa dell'introduzione (vv. 55-60).

La trama linguistica del milanese, chiaramente visibile a livello fonetico e morfologico, lascia spazio ad italianismi,²⁷ soprattutto nel trattamento del lessico religioso. La caduta delle vocali finali atone («dover» 1, «commendam» 2, «scritt» 3, «quater» 3...), il monottongamento («penser» 3, «sonen» 28, «mesteè» 59) la sonorizzazione consonantica («fiada» 29, «sonada» 30, «foeugh» 42, «oregg» 54...), lo scempiamento («quater» 3, «inalza» 36, «inanz» 60...), la lenizione²⁸ («saveva» 59), l'assibilazione²⁹ («piasù» 4, «pias» 18, «dodes» 19, «incomenzem» 31, «brusà» 42...), il dileguo della occlusiva bilabiale sorda quando seguita da vibrante («sora» 35, 42), la riduzione a velare con perdita dell'elemento labiale³⁰ in posizione iniziale in «chi» 'qui' 11, l'inserimento di *e* nei nessi finali in consonante + *r* («olter» 11, 47, 53, 56) sono tutti fenomeni tipici di un milanese genuino.

26. Fresu 2012, 451 nota come «da circolazione negli ambienti religiosi di opere devozionali contribuì a connotare la lingua di settore favorendo la costituzione di un serbatoio cui attingere un formulario lessicale e retorico codificato e spendibile all'interno di passi di forte intensità ascetica».

27. Sulle varie commistioni settecentesche si veda Morgana 2012, 81-130.

28. Salvioni 1975, 989.

29. Salvioni 1975, 987.

30. Conferma questo passaggio Salvioni 1884, 245-246.

Allo stesso tempo colpisce il ricorrere di termini italiani spesso nemmeno integrati: «bontà» 5, «indegna» 6, «verità» 12, «Umiltà» 31, «virtù» 32, «santità» 32, «Obbedienza» 37, «prudenza» 39 o termini condivisi con l'italiano o parzialmente adattati foneticamente «dover» 1, «Signor» 4, 45, «rim» 7, «ribellion» 9, «autor» 14, «natural» 16, «amor» 17, «sens» 18, «paroll» 18, «stazion» 19, «ann» 20, «ricreazion» 21, «guadagn» 22, «intent» 23, «dent» 24, «nom» 25, «spiritual» 36, «fed» 44, 46, «fall» 48, «rumor» 54, «error» 56.

Ciò che emerge come significativo in questo breve *excursus* all'interno di questo manoscritto ambrosiano riguarda innanzitutto il trattamento e l'evoluzione di un genere letterario come la bosinata che da testo eversivo e giocoso evolve, attraverso la scrittura femminile, in un genere ricreativo ed educativo, dove la sua struttura flessibile e ripetitiva offre la possibilità di una memorizzazione immediata di contenuti religiosi anche complessi. Le donne scrivevano in italiano sforzandosi di oltrepassare il muro dell'ignoranza, ma scrivevano con successo anche in dialetto, comunicando in modo schietto ad un pubblico di loro pari. Grazie alla scelta di un codice e di un genere meno prestigiosi, le donne rivendicavano la possibilità di parlare di contenuti dottrinali e di insegnare, seppur ad altre donne. La stessa Ignazia Teresa, pur sottolineando come il testo fosse stato commissionato, presumibilmente da un uomo, e come fosse Dio stesso a parlare attraverso di lei, dichiara che è la verità il termine ultimo di giudizio sul suo scritto. Linguisticamente notiamo infine come il dialetto milanese mantenesse una propria dignità e indipendenza in ambito scritto e per comunicazioni non solo necessariamente ludico-letterarie, ma anche educative pur nell'approssimarsi dell'unità d'Italia e in piena gallomania. Nello stesso tempo la struttura e il lessico religioso fungevano da ponte per un progressivo avvicinamento ad una lingua unica.

Riferimenti bibliografici

Bartoli Langeli 2007 = A. Bartoli Langeli, *La scrittura come luogo delle differenze*, in M. Caffiero-M. I. Venzo (a c. di), *Scritture di donne: la memoria restituita*. Atti del Convegno, Roma 23-24 marzo 2004, Roma, Viella, 2007, 51-57.

Bruni 1984 = F. Bruni, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, Utet, 1984.

Bruni 2003 = F. Bruni, *La città divisa Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, il Mulino, 2003.

Calvi 1970 = F. Calvi, *Il patriziato milanese*, Bologna, Forni, 1970.

Cantù 1853 = I. Cantù, *Le vicende della Brianza e de' Paesi circonvicini*, vol. II, Milano, Tipografia di Giuseppe Redaelli, 1853.

Casapullo 2012 = R. Casapullo, *Il Castello dell'anima di suor Teresa di san Geronimo: dall'esperienza alla dottrina delle anime*, in R. Librandi (a c. di), *Lingue e testi delle Riforme cattoliche in Europa e nelle Americhe (secc. XVI-XXI)*. Atti del Convegno internazionale Università di Napoli "L'Orientale", 4-6 novembre 2010, Firenze, Franco Cesati Editore, 459-471.

Contini-Scattigno 2005 = A. Contini-A. Scattigno, *Un cantiere aperto. censimento della scrittura delle donne (secoli XVI-XX)*, in A. Contini-A. Scattigno (a c. di), *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005, 25-44.

Fiorio 2006 = M. T. Fiorio, *San Michele sul Dosso*, in Ead., *Le chiese di Milano*, Milano, Electa, 2006.

Fresu 2008 = R. Fresu, *Il gender nella storia linguistica italiana*, «Bollettino di italianistica» 1 (2008), 86-111.

Fresu 2011 = R. Fresu, *Da analfabeta a maestra: santa Maria de Mattias (1805-1866), le congregazioni religiose e l'acculturazione femminile nel XIX secolo*, in M. Arcangeli (a c. di), *L'italiano nella Chiesa tra passato e presente*, Torino, Allemandi, 2011.

Fresu 2012 = R. Fresu, *Varietà linguistiche e modelli testuali dell'autobiografia religiosa femminile in età moderna: il caso di Caterina Paluzzzi (1573-1645)*, in R. Librandi (a c. di), *Lingue e testi delle Riforme cattoliche in Europa e nelle Americhe (secc. XVI-XXI)*. Atti del Convegno internazionale Università di Napoli "L'Orientale", 4-6 novembre 2010, Firenze, Franco Cesati Editore, 431-431.

Graziosi 2005 = E. Graziosi, *Scrivere dal convento: Camilla Faà Gonzaga*, in L. Sannia Nowé-F. Cotticelli-R. Puggioni, *Sentir e meditar*, Ariccia, Aracne, 2005, 85-98.

Isella 2010 = D. Isella (a c. di), *Varon, Magg, Balestrer Tanz e Parin...*, Milano, Biblioteca nazionale Braidense, 2010.

Librandi 1993 = R. Librandi, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa e nella diffusione della cultura religiosa*, in L. Serianni-P. Trifone, *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*, I, Torino, Einaudi, 1993.

Librandi 2012 = R. Librandi, *La letteratura religiosa*, Bologna, il Mulino, 2012.

Massariello Merzagora-Poggi Salani 1988 = G. Massariello Merzagora- T. Poggi Salani, *Il vocabolario milanese-italiano di Francesco Cherubini. Per un'edizione computerizzata*, «Atti del sodalizio glottologico milanese» XXIX (1987-1988), 75-99.

Mattesini-Vignuzzi 2000 = E. Mattesini-U. Vignuzzi, *Dall'oralità alla scrittura. Primi accertamenti sulla lingua di santa Veronica Giuliani «grafomane contro voglia»*, in M. Duranti (a c. di), *Il «sentimento» tragico dell'esperienza religiosa: Veronica Giuliani (1660-1727)*, Napoli, ESI, 303-381.

Morgana 2008 = S. Morgana, *Le bosinate: un tesoro dialettale perduto?*, in M. Ballarini et alii. (a c. di), *Tra i fondi dell'Ambrosiana*, Milano, Cisalpino, 2008.

Morgana 2012 = S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.

Motta 1970 = G. Motta, *Vicende storiche ed aspetti della antica e nuova Cantù*, Cantù, La grafica, 1970.

Pagani 1945 = S. Pagani, *Come parla Meneghino*, Milano, Ceschina, 1945.

Piro 2004 = R. Piro, *Le «substantie» dei sermoni e delle visioni di Domenica da Paradiso (1473-1553)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004.

Polita 2014 = M. Polita, *Confessore e monache: rappresentazione linguistica del rapporto uomo-donna in un manoscritto anonimo del Settecento*, «Italica Belgradensia» 1 (2014), 47-80.

Pomata-Zarri 2005 = G. Pomata-G. Zarri, *I monasteri femminili come centri di cultura fra rinascimento e barocco*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005.

Pozzi 1996 = G. Pozzi, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996.

Salvioni 1884 = C. Salvioni, *Fonetica del dialetto moderno della città di Milano: saggio linguistico*, Torino, Loescher, 1884.

Salvioni 1975 = C. Salvioni, *Fonetica e morfologia del dialetto milanese*, in C. Porta, *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori, 1978.

Vitale 1986 = M. Vitale, *L'oro nella lingua*, Napoli, Ricciardi, 1986.

Vitale 2014 = M. Vitale, *La «dizione» formale dell'«italo cigno». Notazioni di stile e di lingua nella poesia e nella prosa di Giuseppe Parini*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014.

Zarri 2005 = G. Zarri, *Le scritture religiose*, in A. Contini-A. Scatigno, *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005, 45-58.

Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell'Ottocento

Ilaria Bonomi

1. Il *corpus*

Gli articoli di critica e informazione musicale sui periodici milanesi della prima metà dell'Ottocento costituiscono una sezione di primaria importanza quantitativa e qualitativa, e offrono al linguista molte ragioni di interesse.

Il genere teatrale/musicale è il secondo per estensione, dopo quello dell'informazione, nella raccolta della stampa periodica milanese (SPM) che, non pochi anni fa, chi scrive, insieme a Stefania De Stefanis Ciccone e al compianto Andrea Masini, ha raccolto in testi e concordanze.

All'interno del genere, prevedibilmente, un posto di assoluta preminenza occupano gli articoli dedicati all'opera, cui si affiancano il ballo o pantomima, spettacolo molto diffuso e amato dal pubblico, e i pochissimi articoli dedicati alla musica strumentale, che com'è noto era all'epoca in Italia poco presente. Il teatro di parola ha uno spazio limitato, ma progressivamente crescente, soprattutto nell'ultimo decennio del periodo.

Gli articoli musicali, ai quali dedicherò la mia attenzione in questo contributo, provengono dai periodici letterari, dai giornali di informazione politica, ma soprattutto dalle riviste dedicate in particolare al teatro, alla moda, al varietà e all'intrattenimento culturale, nell'ambito di quel genere nuovo che in questo periodo va emergendo, quello delle riviste di tono medio, rivolte soprattutto a lettrici. Un genere di periodico che contribuì ad arricchire e innovare il lessico italiano, rappresentando per il pubblico femminile una palestra di lettura e informazione non solo dedicata ad argomenti tipicamente femminili come la moda. Le riviste di varietà, infatti, che più delle altre dedicano spazio alla musica e all'opera sono¹ il glorioso «Corriere delle dame», fondato da Carolina Lattanzi nel 1804 e durato fino al 1871, unica rivista di varietà fino al 1828, e poi dalla fine degli anni Venti «L'Eco» (1820-1835), «Il Pirata» (1835-1847), il «Cosmorama pittorico» (1835-1847), «La Fama» (1836-1847), «La Moda» (1836-1842), «L'Album» (1840-1842), «Il Bazar» (1841-1847). Specificamente dedicati al teatro e alla musica sono l'«Almanacco del Teatro alla Scala» (1820-1837), «Il Cen-

1. Le date indicate sono riferite al periodo preso in esame nella SPM, dal 1800 al 1847.

sore universale dei teatri» (1831-1837), il «Corriere dei teatri» (1838-1839), la «Strenna teatrale europea» (1839-1844). Come si vede, sono dunque il quarto e il quinto decennio, soprattutto, a offrire materiale di analisi: decenni, del resto, particolarmente produttivi per il melodramma rossiniano, belliniano e donizettiano. Di Rossini, Bellini e soprattutto di Donizetti si parla molto nel *corpus* in esame: il nome di Verdi, ovviamente, si affaccia solo dall'inizio degli anni Quaranta. Vengono citati naturalmente molti altri compositori, anche se va osservato che spesso le cronache non riportano il nome del compositore o del librettista, ma solo il titolo dell'opera e i rilievi sull'esecuzione: i compositori più citati sono Mayr, Mercadante, Paisiello, Pavesi, Ricci, Pacini, Paër, e tra quelli stranieri Mozart e Meyerbeer; molto citato anche l'autore di musiche per i balli Viganò; molti i nomi di compositori, attivi in Italia o all'estero, che poi sarebbero usciti di scena.²

Tra le diverse testate, come vedremo più oltre a proposito delle tendenze linguistiche degli articoli, spiccano per orientamenti più definiti il «Corriere delle dame», con un taglio leggero ma spesso acutamente critico,³ e le riviste letterarie il «Poligrafo», con uno stile anticheggiante, metaforico e molto poco tecnico, la «Rivista Europea», con articoli di taglio saggistico.

Prima di entrare nel dettaglio, qualche osservazione generale. Innanzitutto è opportuno sottolineare come questo genere di articoli rappresenti nell'ambito del giornalismo dell'epoca l'unico effettivo contributo alla cronaca cittadina, nell'assenza di quella che sarà, solo dalla seconda metà del secolo, la cronaca cittadina vera e propria: Milano e gli eventi teatrali-musicali della città, nei teatri alla Scala, della Canobbiana, Carcano, Filodrammatici, Santa Radegonda,⁴ ricoprono un ruolo del tutto centrale e rappresentano il nucleo delle notizie di questo genere di articoli, anche se, ovviamente, vi sono anche notizie, numerose, di eventi musicali extra-milanesi, sia italiani sia stranieri.

Va poi sottolineato come questo tipo di articoli sia del tutto indipendente da fonti straniere, a differenza delle notizie di politica, o di altri ambiti, che, come si sa, i giornali italiani fino all'Unità attingevano in massima parte da quelli francesi.

Quanto al taglio e alla tipologia degli articoli, andrà fatta una distinzione di base tra l'articolo di critica o di recensione di uno spettacolo, e quello che abbiamo definito 'notiziario teatrale',⁵ centone di brevi informazioni e ragguagli su spet-

2. Tra i nomi presenti oggi sui repertori (alcuni non sono neanche citati) Pietro Antonio Coppola, Pietro Generali, Francesco Morlacchi, Giuseppe Persiani, Nicola Vaccai, Nicola Antonio Zingarelli.

3. All'inizio degli anni '30 le cronache musicali e teatrali sono scritte niente meno che da Felice Romani, e Francesco Regli.

4. Il Dal Verme è del 1864.

5. SPM, vol. I, Stefania De Stefanis Ciccone, *Saggio introduttivo*, XL.

tacoli in sedi italiane o straniere: com'è ovvio e come vedremo meglio, questa dicotomia strutturale influenza notevolmente il tipo di lingua impiegata.

Gli argomenti trattati negli articoli sull'opera riguardano sostanzialmente tre ampie tematiche: il libretto e i suoi autori, la musica, i cantanti. Sullo sfondo, ma non meno importante, il pubblico, o meglio il Pubblico.

Alla tematica relativa al libretto riportano molti argomenti, alcuni di grande interesse per lo studio anche linguistico dei libretti.

Prima di tutto il rapporto tra le parole e la musica, che rappresenta per molti degli estensori una preoccupazione più forte di quello che avremmo potuto pensare. È soprattutto la musica a dover "secondare" (è il verbo più usato) la poesia:

la musica seconderà la poesia, come è dovere, e non si perderà a far note di meravigliosa difficoltà e nessun effetto⁶

una critica, questa, che pare riguardare in particolare Simone Mayr, in questo caso con l'opera *Alonso e Cora* (Scala 1803), più avanti con *Il Tamerlano* (Scala 1813):

Una cosa che a me sembra singolare si è che Mayr, reputato con tanta ragione assai intelligente, si mostri alcuna volta ribelle al senso delle parole ed alla situazione de' personaggi, obbligando gli insulsi e sterili vocalizzamenti a sottentrare all'espressione de' varj affetti dipinti dal poeta⁷

Al contrario, il buon accordo tra la musica e le parole è apprezzato in Paisiello che musica un oratorio di Metastasio:

Paisiello ha trasfuso nella sua composizione tutte le bellezze del dramma di Metastasio. Non ci ha nota che non esprima la parola, né ci ha parola che non presenti un'idea: lo stile della musica non appartiene al genere esornativo ma al grande, come grande e nella sublime sua semplicità è il testo poetico.⁸

Della *Gazza ladra* di Rossini su libretto di Giovanni Gherardini si dice invece che «la poesia facilmente si presta alla musica»,⁹ giusta la indiscussa superiorità della musica e del compositore.

La qualità del libretto, o *libro*, o *poema*, o *dramma*, rappresenta un'altra importante preoccupazione, e spesso vengono criticati aspetti come l'inverosimiglianza delle azioni, l'inconsistenza della trama, l'artificiosità. Uno spazio notevole negli articoli occupano dettagliate descrizioni delle storie.

6. «Giornale italiano» (2-1-1804).

7. «Il Poligrafo» (13-1-1813).

8. «Il Poligrafo» (26-4-1812).

9. «Il Corriere delle Dame» (7-6-1817).

Argomento ricorrente è la difesa delle “patrie cose” nei libretti, in opposizione alla provenienza straniera di soggetti e fonti: la tendenza spiccata ad attingere a testi stranieri, che sarà in Verdi una scelta tanto decisa e consapevole,¹⁰ viene spesso sottolineata e criticata in nome della dignità della cultura italiana. Ma non mancano casi in cui, al contrario, vengono lodati l'autore o la fonte straniera: così accade, per esempio, per Scribe, di cui il «Corriere dei teatri», nel 1837, sottolinea l'abilità, informando i lettori sulle principali composizioni drammatiche francesi dell'anno precedente.

Tra i vari interventi dedicati a singole personalità o a singole opere, mi piace riportare la recensione entusiastica della *Norma* di Bellini-Romani, con parole di pari elogio al compositore e al librettista:

Ha fatta, mercoledì sera, la sua prima apparizione sulle scene di questo teatro la *Norma*, musica di Bellini, poesia di Romani. [...] il vero genio è una sorgente che non esaurisce sì facilmente, e quello appunto di Bellini ne ha offerto una prova solenne nella *Norma*, felice e preziosa produzione, i di cui pregi non saranno tutti ben compresi e apprezzati che dopo replicate rappresentanze. I bei versi dettati dalla lirica Musa del nostro *Romani* ed ispirati dai più teneri affetti, non poteano trovare un miglior interprete, che sapesse vestirli di più incantevole ed efficace armonia. Un eccellente spartito, un ottimo libretto erano però insufficienti ad assicurare il buon successo dello spettacolo: era necessario rinvenire cui affidare il principale personaggio della protagonista [...] Fortunatamente avevamo la Schütz [...]¹¹

Interessanti alcuni richiami alla presenza dell'opera italiana nei paesi europei. Un riferimento riguarda Carlo Pepoli, che nel 1838 tenne a Brighton alcune conferenze in francese sulla musica italiana, con particolare riferimento a Bellini, scomparso tre anni addietro.¹²

Si leggono poi alcune notizie relative a rappresentazioni di opere italiane in Francia¹³ e in Spagna.¹⁴

Osservazioni sparse sull'opera, sulla musica e sui compositori sono disseminate lungo tutto il periodo. Mette conto sottolineare le lodi per Rossini, insieme al rammarico per la sua progressiva decadenza nei teatri, che ha lasciato spazio a una musica più moderna, e straniera, in cui la componente strumentale ha la meglio sul canto, secondo una linea che domina nella critica musicale italiana ottocentesca:

I dilettanti della vera e buona musica non devono trascurare di assistere alla rappresentazione delle opere rossiniane, perché si avvicina il momento, che

10. Mi permetto di rimandare a Bonomi 2014, 134, e a Bonomi-Buroni 2015.

11. «L'Eco» (15-2-1833).

12. «Il Pirata» (23-1-1838).

13. «Corriere dei teatri» (20-7-1839), «La Moda» (25-6-1840).

14. «Corriere dei teatri» (20-7-1839).

più non si sentiranno quelle opere per l'impotenza degli esecutori. Di quanti nell'arte melodrammatica esordiscono presentemente nessuno procede per quella via, e per l'altra più comoda ov'essi disinvolti passeggiano, non meno disinvolto si fa loro seguace il novello Pubblico, confortato felicemente dall'illusione che quest'ultima sia la vera. [...] Sentitela, sentitela questa gioventù brillante con qual compiacenza proclama i maravigliosi progressi della moderna musica: progressi senza dubbio sensibilissimi, perché coll'ulular delle voci e con tuonar degli strumenti si fanno sentire anche dai sordi.¹⁵

Altro interessante *leitmotiv* è quello della lamentela per la scarsa presenza dell'opera comica.

Tematica molto battuta è, come ci si può facilmente aspettare, quella relativa ai cantanti, ai quali sono dedicate le parti più ampie degli articoli, nel segno di quel culto divistico che la stampa periodica ha tanto contribuito a creare.

Di essi i giornali, oltre ai *topoi* già settecenteschi, nel complesso in calo (pretesti di malattie, capricci, ecc.) lamentano soprattutto due carenze che mi sembrano interessanti: quella relativa alla recitazione e all'azione, poco curata e del tutto subordinata all'impegno puramente vocale, e, aspetto per noi particolarmente interessante e non scontato, quella relativa alla pronuncia. La necessità di una più chiara pronuncia e sillabazione delle parole è, comprensibilmente, sottolineata prima di tutto per i cantanti stranieri: p.es. del belga Jean-François Hennekindt, italianizzato in Giovanni Inchindi, si rileva la «straniera pronunzia, ch'egli correggerà con una più lunga dimora sotto il bel sole d'Italia»;¹⁶ del soprano Anne Caroline De Lagrange si rileva una pronuncia «non abbastanza chiara e spontanea».¹⁷

Ma i rilievi critici sono frequenti per le voci femminili anche italiane. Della cantante Giuditta Pasini il «Corriere delle dame» rileva da un lato «da intonazione perfetta» ma dall'altro desidera che «si perfezioni nel sillabare» e che acquisisca una maggiore «precisione di pronunciare con più chiarezza».¹⁸

Nei decenni centrali del periodo dominano, naturalmente, le grandi figure di Giuditta Pasta e Maria Malibran, a cui dal 1838 si affianca Giuseppina Strep-poni.

15. «Il Censore universale dei teatri» (4-10-1837).

16. «Il Corriere delle Dame» (13-1-1827).

17. «La Moda» (17-11-1842).

18. «Il Corriere delle Dame» (7-1-1815).

2. La lingua

Prima di passare alla documentazione del lessico musicale utilizzato negli articoli, sono opportune alcune sintetiche considerazioni sui caratteri complessivi della loro lingua.

Innanzitutto, sarà da sottolineare che gli articoli teatrali e musicali non sono, come invece accade per larghissima parte degli articoli dei giornali italiani dell'epoca, traduzioni da giornali francesi, ma sono scritture originali, il che è fatto di notevole importanza.

Certamente influirà sulla lingua lo stile del singolo giornalista, ma mi è qua impossibile rendere conto degli stili personali, in quanto nella raccolta del vastissimo corpus della SPM si è deciso, privilegiando il genere e la testata come parametri fondamentali, di non registrare i nomi degli autori, per non creare dispersione.

La differenziazione tra le testate, pur sullo sfondo, non è così vistosa come ci si potrebbe aspettare: ovviamente i giornali letterari tendono di più all'aulicità e a un registro formale, mentre alcune delle riviste medie scelgono un tono più spigliato e una lingua più moderna. In particolare spicca la differenza tra «Il Poligrafo», i cui articoli teatrali sono scritti in una lingua decisamente letteraria e aulicizzante, per scelte sintattiche oltre che lessicali, e il «Corriere delle Dame», esempio evidente di stile brillante. Lo stile brillante, proprio anche di articoli di riviste letterarie, come «La Vespa», o teatrali, come la «Strenna teatrale europea», e non del tutto estraneo alle gazzette, si avvale soprattutto di un lessico vivace, espressivo e variato (non senza cultismi), di un uso insistito e creativo di metafore, di una sintassi breve e incisiva, talvolta già nominale, accanto a periodi lunghi, di una punteggiatura abbondante ed enfatica, di artifici retorici (iperbole, iterazione, gradazione, apostrofe, interrogazione, struttura ternaria), di espedienti pragmatici nel dialogo con il lettore.

Leggiamone qualche esempio:

Gli è un gran dire!..., ma i giudizj che dai giornali e dalle gazzette si danno intorno al merito di qualsivoglia spettacolo sono quasi sempre conformi al voto del Pubblico più o meno ponderato, e talora ben anco ingiusto e crudele. [...] Falso, falsissimo è il sistema, poiché qual sarebbe ora la pittura, l'architettura, e la scultura, se i coltivatori di queste bell'arti, meglio che seguire le giuste voci del loro talento, avessero assecondato il gusto falso e quasi sempre degenerante del Pubblico?...Noi vedremmo tuttodi ritratti dipinti sulla tela con un buon palmo di naso sporgente dalla superficie colorata, noi vedremmo statue lordate da vernici, noi vedremmo palazzi fasciati da mille goffi arabeschi... E la musica del secolo decimonono, signori che mi leggete, credete, voi mo che la sia quella sì bella e perfetta damigella che la si va decantando dappertutto?...Signori no: La è una smorfietta piena di vezzi, ma zeppa di caricature,

qua e là adorna di grazie, ma pur malconcia da mille frascherie, da mille ridicolaggini.¹⁹

Madama Pasta,²⁰ quest'altra Corinna del canto, usa ai trionfi completi, e a quelle glorie piene di vitalità su cui non passano la memoria ed il tempo che per renderle più brillanti, non avrà trovato forse gli onori che le si tributarono jeri sera i migliori che ebbe a ricevere nella sua bella carriera. Stavano contro di lei, oltre le recenti simpatiche ricordanze della unica donna che può contenderle il feudalesimo delle scene, di quel vampiro cantante, che in una continua vicenda di sorprese non lascia tempo ai suoi spettatori di giudicarlo, di quella che pare destinata a far rivivere le fiabe de' negromanti; una più che modesta compagnia; alcuni vieti rancori di partiti semivivi o morti, ma che a foggia di certe bestioline ripullulano all'occasione, se non foss'altro per eccitare il prurito; una reciproca conoscenza tra il pubblico e la virtuosa, quasi di famiglia, e per le scene un po' inveterata; e la quasi universale letargia teatrale di quest'anno, per cui nella platea e nei palchi si mantiene un contegno così di riserva, come se tutti venissero allo spettacolo, senza aver prima pranzato.²¹

Un nostro stimabilissimo corrispondente c'invia il seguente articoletto, il quale d'altronde combina con quanto dice sullo stesso proposito la *Gazzetta di Parma*. Vive sotto ogni cielo un'infesta razza di notturne strigi, il cui ululato, pari al lamentar degli Alcioni, si piace di pronosticar sempre tempeste e naufragi. Fra le malaugurose strida di sì tenebrosi augelli comparirono su queste Ducali scene gli attori destinati a rappresentare la *Chiara di Rosemberg* dell'egregio maestro *Luigi Ricci*. Contro loro stavano adunque la mala prevenzione altamente provocata da sì tristi augurj, il poco armonico teatro, e, ciò che più monta, la somma esigenza d'un pubblico non facile a tributar encomi: in loro favore poi l'intelligenza musicale del pubblico medesimo, e l'eccellenza d'un'orchestra a null'altra seconda, diretta dal ch. Sig. Ferdinando Melchiorri. Ma la somma delle circostanze avverse ingrossata da altri incidenti estranei agli attori, vincendo quella delle favorevoli, impedì il trionfo della bella musica di *Ricci*. La giovane primadonna signora Elisa *Taccani* colla sua voce limpida e intuonata, colla finitezza del suo metodo e colle grazie infinite del canto e dell'azione superò ogni ostacolo di contraria prevenzione, e fu costantemente applaudita in ogni pezzo così a solo che concertato. Forte di queste doti, ma trepidante per modestia, ebbe essa a convincersi che in faccia al vero merito ed al cospetto d'un pubblico giusto, rifuggono le macchinazioni di pochi malevoli, come le nottole all'apparir della luce.²²

Davvero insistito nello stile brillante, come mostrano i passi riportati, è l'uso della metafora. Ne cito un altro esempio, rilevante nella sua modernità:

19. «La Vespa» (1827).

20. L'articolo è relativo a Giuditta Pasta interprete di *Emma d'Antiochia* di Mercadante alla Scala; la cantante che le si oppone come concorrente, «vampiro cantante», è naturalmente Maria Malibran.

21. «Il Corriere delle Dame» (10-1-1835).

22. «Gazzetta di Milano» (3-1-1833).

Quando poi ella [la Malibran], abituata all'entusiasmo del Pubblico, si avvede che le cose procedono alquanto fredde, partecipa facilmente della freddezza dell'uditorio; si direbbe che i suoi fondi sono in ribasso, come quelli di una Borsa, ad ogni avvenimento contrario.²³

Tra gli elementi di uno stile moderno e disinvolto, va inserita la frase nominale, che affiora sporadicamente, anticipando i tempi di qualche decennio,²⁴ qua e là nella direzione di una descrittività visiva e immediata, come in questo caso: «Il teatro della prima sera era qualche cosa di magnifico. Silenzio ed attenzione; e dove era meritato un applauso...».²⁵

Stile decisamente più sostenuto e tradizionale, nella fonomorfologia, nel lessico e nella sintassi, ricca di ipotassi e inversioni nell'ordine delle parole, connota invece articoli di un giornale culturale come «Il Poligrafo», e di una rivista teatrale come «Il Censore universale dei teatri», ma anche talvolta di alcune gazzette. Qualche esempio:

La prova più luminosa con che si possa oggidì convertire gli *increduli* nel fatto della musica nostra, parmi per avventura essere l'ultimo esperimento accademico di questo R. Conservatorio, alla prosperità de' cui studj diede già impulso generoso la mente d'un Principe illuminato, ed a cui attende con occhio vigilantissimo un saggio ministro. Dal coro de' giovanetti e delle donzelle di questo patrio istituto, tenuto è in serbo il fuoco sacro di quell'arte divina, che infiammò il petto de' grandi compositori italiani; laonde mercè delle sollecitudini e del sano gusto che presiedono all'ammaestramento di questa scuola, vedremo ben presto uscir dal suo seno soggetti abilissimi sì nel canto come nel suono, i quali cingeranno di nuovo sulla fronte della nostra Erato quella corona, di cui gli odierni satelliti delle sette d'oltremonte si studiano a spogliarla. *Metastasio* e *Paisiello* hanno fatto ieri gli onori della festa; né credo che a giorni nostri corteggiar si potesse in modo più insigne, né da più nobile copia, la cospicua assemblea recatasi al solito annuale trattenimento.²⁶

Il decoro di scena fu quale si conviene ad un Appalto sì decoroso, e da un deplorabile contrattempo provenne così a quel Pubblico un quanto inaspettato altrettanto squisito diletto, che si fece molto più puro al rilevare, che le cure mediche promettevano lo *Scalese* ben presto guarito ed in grado di riprendere i suoi sempre pregiati esercizj. Per riguardo del sig. Morosini le datemi descrizioni sono tali da giustificare le sue speranze ad una fausta riuscita. Se questa non fu tale, non dunque al merito della composizione sono da farsi delle eccezioni, ma prima di tutto al genio del Pubblico.²⁷

23. «Il Pirata» (3-11-35).

24. Ricordo che la frase nominale appare nei giornali, soprattutto a partire dai titoli, dai primi del '900.

25. «Gazzetta di Milano» (3-2-44).

26. «Il Poligrafo» (26-4-12).

27. «Il Censore universale dei teatri» (2-5-1835).

Sarà poi elemento decisivo a condizionare la lingua e lo stile il taglio dell'articolo. Come scrive Stefania Ciccone nell'*Introduzione*, infatti

Fattore determinante per la tecnica espositiva sembra però, più che la testata in esame, la tipologia dell'intervento: il 'notiziario teatrale' si differenzia dalla critica o recensione di un'opera e della sua esecuzione. Il primo – eminentemente informativo – tende all'esposizione lineare e concisa di materiale cronachistico: si tratta di ragguagli spesso assai brevi su teatri stranieri o sulle attività degli artisti, che danno luogo talvolta a rubriche dai titoli significativi, quale le *Notizie telegrafiche dalle provincie* del «Corriere dei teatri», o le *Varietà teatrali straniere* della «Moda» o l'*Un po' di tutto* del «Pirata». La seconda, spesso assai ampia – non sono rare le recensioni a più puntate – ricorre spesso a moduli della saggistica tradizionale e a strutture più complesse.²⁸

Infine, chiudiamo queste brevi note linguistiche osservando che nel corso del cinquantennio non si rileva una evoluzione significativa: la mescolanza tra tradizione e modernità, con le tendenze notate relativamente alla differenziazione tra le testate, permane pressoché invariata dal 1800 al 1847.

3. Il lessico

La composizione del lessico degli articoli teatrali,²⁹ con particolare riferimento all'opera in musica, mostra complessivamente questi caratteri: una ingente presenza di neologismi, campo di voci che solo tangenzialmente e marginalmente si sovrappone con quello del tecnicismo, poco rappresentato, una presenza esigua di stranierismi, un contenuto ricorso agli aulicismi, categoria di voci complessivamente consistente, com'è noto, nel giornalismo ottocentesco, una significativa tendenza ad un uso brillante del lessico, con metafore, giochi di parole, alterazione, ecc. Mi fermerò in particolare sui neologismi e sugli stranierismi.

Come accennato, il neologismo teatrale-musicale ha scarso carattere di tecnicismo, come si evidenzia nella notevole oscillazione di sinonimi per uno stesso referente: pensiamo a casi come *libretto*/*libro*/*poema*/*dramma*/*versi* per denominare il testo verbale di un'opera in musica, o come *melodramma*/*dramma in musica*/*dramma musicale*/*opera*.

Significativo anche l'impiego di voci ed espressioni generali e non specifiche come «direttore della musica», (concerto) «presieduto» e, per la voce, aggettivi ed avverbi del tutto privi di precisione, come «voce piena flessibile e dolcemente insinuante»; «cantante dalla voce simpatica».

28. Bonomi-De Stefanis Ciccone-Masini 1990, xl.

29. Riferimento fondamentale per queste note lessicali sono i diversi capitoli di Bonomi-De Stefanis Ciccone-Masini 1990.

Nell'ambito delle voci nuove o molto recenti, considerando tali quelle successive al 1780,³⁰ possiamo distinguere alcuni ambiti principali.

Prima di tutto il contingente più nutrito, come facilmente immaginabile, quello cioè relativo all'opera, che comprende lemmi riguardanti la struttura e lemmi relativi alle modalità del canto; citerò anche alcuni termini comuni all'opera e al ballo. Tra le parole entrate negli ultimi decenni, segnaliamo le seguenti:

bel canto, attestato in SPM dal 1817, datato da GRADIT al 1823;
cavatina, databile agli ultimi decenni del '700 nell'accezione di 'aria dal carattere affettuoso, composta da una sola strofa e distinta dalla grande aria in più movimenti';³¹
crescendo, attestato in funzione di avverbio dal XVII secolo, come sostantivo è del terzo decennio del XIX dal 1823 (GRADIT): in SPM dal 1828;
librettista ricorre in un'unica occorrenza, nel 1838: DELI indica questa della SPM come prima attestazione, mentre GRADIT la data al 1858 (Nievo), e GDLI al 1869 (Tommaseo-Bellini); la voce è attestata dal 1836 (Felice Romani), nell'accezione peggiorativa che la caratterizzava nei primi tempi della sua vita;³²
spianato (canto s.), in SPM 1817, GRADIT 1793, GDLI 1828;
tenoreggiante (baritono t.), SPM 1833, GDLI 1871 (Ghislanzoni), ma il verbo *tenoreggiare* è già nel Tassoni.

Voci presenti in SPM specialmente in relazione al ballo, ma sovrapponibili o contigue alla terminologia dell'opera, sono le seguenti:

ballabile agg. e sost.: nella seconda funzione datato da DIFIT al 1814,³³ e presente in SPM dal 1824;
rondò, in SPM a partire dal 1804: termine musicale ben preesistente, nell'accezione di 'aria in più movimenti, che alterna momenti patetici e virtuosistici, affidata a un personaggio principale e collocata in posizione di rilievo, spesso alla fine di un'opera',³⁴ DIFIT 1799-1801;

30. Per la datazione delle voci, mi sono riferita soprattutto ai seguenti repertori lessicografici: DELI, GDLI, GRADIT, DIFIT, DEUMM, Della Seta 2009 e Della Seta 2010. Sottolineo che la documentazione della SPM è presente, anche se non sistematicamente, in DELI, GDLI e GRADIT, dove costituisce molto spesso la prima attestazione. Preciso che delle voci citate ad esemplificazione, mi limito a riportare accezioni nuove, prescindendo dalla eventuale documentazione precedente della voce in altre accezioni musicali.

31. Della Seta 2010.

32. Nel nostro *corpus* la voce ricorre in questo contesto: «e voi salirete di nuovo dal grado di librettista a quello di poeta» («La Moda» 29-1-1838). Devo alla competenza e alla cortesia di Lorenzo Bianconi e Paolo D'Achille, che ringrazio, questa preziosa prima attestazione della voce.

33. GRADIT data solo l'agg., al 1777, GDLI il sost. all'800 (Cattaneo).

34. Della Seta 2009, che ne colloca l'uso nell'opera in questa accezione tra il 1780 e il 1840.

quintetto in SPM dal 1812 nell'accezione di 'brano operistico per cinque voci', dal 1827 in riferimento a un 'gruppo di danzatori o cantanti', in DIFIT 1796 'composizione per cinque parti soliste, vocali o strumentali';³⁵

sestetto in SPM 1825, DIFIT 'composizione musicale per sei strumenti o sei voci' 1825;

stretta in SPM in riferimento all'opera dal 1825, DIFIT 'sezione conclusiva in tempo rapido, caratterizzata da un progressivo incremento agogico e dinamico' 1800.

L'importanza del pubblico e delle sue reazioni agli spettacoli operistici e coreografici, tanto sottolineata negli articoli, si riflette in alcuni neologismi ad esso relativi:

fiasco, fare fiasco, SPM dal 1806 («farà fiasco [parola tecnica alla quale oggi non è unita alcuna idea disonorante]»³⁶): la voce e la locuzione sono datate dai dizionari all'inizio dell'800;

fiascheggiare SPM dal 1812, GRADIT 1834;

furore 'successo clamoroso e incondizionato di uno spettacolo', in SPM 1833, DIFIT 1812, sulla base di DELI e LESMU.

In ambito strumentale sono attestati alcuni neologismi importanti, alcuni dei quali costituiscono retrodatazioni:

concertista SPM 1812, retrodatazione rispetto a DELI e GRADIT, che indicano rispettivamente il 1831 e il 1865;

pianista in SPM 1840, datato da DELI e DIFIT al 1826 (Lichtenthal);

primo violino in SPM dal 1825;³⁷

primo violoncello SPM 1840;

strumentare (stromentare) SPM 1833: retrodatazione rispetto a DELI e GRADIT, che indicano il 1873 (Tommaseo-Bellini);

strumentazione (istrumentazione), SPM 1813, GRADIT 1813;

violoncellista SPM 1812, DELI e GRADIT 1840, GDLI Tommaseo-Bellini.

Voci di carattere generale, alcune delle quali di ambito più specificamente teatrale, sono le seguenti:

caratterista, SPM 1812, GRADIT 1802;

comparseria 'comparse, insieme delle c.' persone che non parlano nelle opere e nei balli' (Lichtenthal), SPM 1833: la voce non è attestata se non nelle rubri-

35. GDLI offre come prima attestazione del significato relativo al ballo proprio quella di SPM, e dell'accezione operistica Gianelli (1801), poi SPM.

36. «Giornale italiano».

37. Non emerge dai repertori lessicografici una datazione dei sintagmi «primo violino» e «primo violoncello».

che lessicali della «Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia, redatte quasi certamente da Peter Lichtenhal.³⁸

conservatorio nel significato di ‘scuola pubblica di musica’ in SPM dal 1812: alcuni dizionari la datano giustamente alla fine del ‘700 (DIFIT 1788, Della Seta 2009, a cui rimando per la storia della voce), mentre DELI al 1812 (SPM); *coreografo* SPM 1819, DELI 1819 (SPM) GRADIT al 1855; *coreografico* SPM 1833, DELI 1833 (SPM), GRADIT 1825; *filodrammatico* SPM agg. 1817, sost. 1841: GRADIT 1805, DELI 1811; *macchinismo* SPM 1804, DELI 1804 (SPM), GRADIT 1810; *palcoscenico* (sempre con grafia divisa «palco scenico») SPM 1813, DELI 1788, GRADIT 1835; *repertorio*, in senso teatrale in SPM dal 1824, riportata come prima attestazione in GDLI, mentre DELI la data al 1872; *pantomimico* SPM 1804: questa datazione è indicata da DELI, mentre GRADIT retrodata al 1784 (Calzabigi); *scritturare* SPM 1806: datato da DELI al 1805; «scrittura» nel relativo significato ricorre dal 1837, e questa datazione è riportata da DELI. Meno recente *terzetto* ‘composizione a tre parti vocali’ SPM 1812, datata dai dizionari negli ultimi decenni del ‘700 (GRADIT 1774, DIFIT 1786).

Non manca qualche neologismo effimero, come *pastomaniaco* (da Giuditta Pasta: «febbre pastomaniaca»³⁹).

Gli stranierismi sono davvero pochi rispetto a quanto ci si potrebbe attendere. Quelli integrali sono quasi sempre in corsivo nei periodici.

Un po’ più numerosi naturalmente i francesismi, in qualche caso ricorrenti in cronache teatrali dalla Francia; di essi, alcuni non sono entrati nel nostro lessico, altri invece sono documentati nei dizionari italiani. Li elenco di seguito, senza distinguerli:⁴⁰

coussin («ballo del c.»), in una cronaca teatrale dall’Inghilterra;⁴¹
debutto («debutto») e *debuttare* («debutare»), in SPM 1831 (la stessa datazione dà GRADIT);
entre-deux («il ballo di Galzerani è un e., cioè né buono né cattivo»);⁴²
galoppe («una g. danzata»);⁴³
ouverture, che si alterna con la più frequente «sinfonia» (1 *ouverture*, 21 occ. di *sinfonia*, delle quali alcune, più numerose e concentrate nei primi tre decenni,

38. Cf. Toscani 2012, 66; Rovere 2009, 166, lo cita tra gli italianismi del tedesco non attestati dai dizionari.

39. «L’Eco» (1830).

40. Segnalo che nelle concordanze della SPM, i forestierismi non attestati sono in una lista a parte, alla fine del quarto volume.

41. «Gazzetta di Milano» (7-1-1843).

42. «Gazzetta di Milano» (3-1-1825).

43. «Pirata» (1844).

in questo significato, altre di cui la prima nel 1823, nel senso di 'composizione strumentale'),⁴⁴ mentre sono assenti l'adattamento e la traduzione *apertura*; *parterre* 'platea', già settecentesca nell'accezione teatrale;

pirouette;

stalle 'poltrona': interessante per il rilievo sociale il passo in cui ricorrono *parterre* e *stalle*, in una cronaca da Bordeaux: «l'amministrazione commise un errore esagerando il prezzo dei posti: 12 franchi *les stalles*! 4 franchi il *parterre*! Egli è lo stesso che escludere dai teatri la classe media della nostra popolazione».⁴⁵

Due gli ispanismi: *bolero* e *fandango*, entrambi già attestati. Un unico anglicismo, se lo spoglio non m'inganna, nella sezione teatro e musica, ma non specifico di questo ambito, *faishionable (sic)*, in un articolo dall'Inghilterra.

44. Sull'alternanza di *ouverture* e *sinfonia* da metà '700 cf. Della Seta 2010 s.v. *sinfonia*.

45. «La Moda» (25-6-1840).

Sigle e abbreviazioni

DELI = *Il nuovo etimologico. Dizionario etimologico della lingua italiana*, n. ed., Bologna, Zanichelli, 1999.

DEUMM = A. Basso (diretto da), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Utet, Torino, 1983-90.

DIFIT = H. Stammerjohann *et alii* (a c. di), *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, Firenze, Presso l'Accademia, 2008.

GDLI = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*. 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002 + Supplemento 2004 + *Indice degli autori citati*, 2004.

GRADIT = T. De Mauro (dir. da), *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, 6 voll. Torino, Utet, 2000 + *Nuove parole italiane dell'uso*, 2003.

LESMU = F. Nicolodi-P. Trovato (a c. di), *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, Firenze, Cesati, 2007.

SPM = S. De Stefanis Ciccone-I. Bonomi-A. Masini, *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento. Testi e concordanze*, 5 voll., Pisa, Giardini, 1983.

Riferimenti bibliografici

Bonomi 2014 = I. Bonomi, *Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani*, in I. Bonomi-F. Cella-L. Martini (a c. di), *Giuseppe Verdi e Richard Wagner: un duplice anniversario (1813-2013)*, Milano, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, 2014, 133-164.

Bonomi-Buroni 2015 = I. Bonomi-E. Buroni, *Interazioni culturali nella librettistica milanese di Giuseppe Verdi*, in M.V. Calvi-E. Perassi (a c. di), *Milano città delle culture*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015, 213-222.

Bonomi-De Stefanis Ciccone-Masini 1990 = I. Bonomi-S. De Stefanis Ciccone-A. Masini, *Il lessico della stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

Della Seta 2009 = F. Della Seta, *Breve lessico musicale*, Roma, Carocci, 2009.

Della Seta 2010 = F. Della Seta, *Le parole del teatro musicale*, Roma, Carocci, 2010.

Rovere 2009 = G. Rovere, *Quanti sono gli italianismi nel tedesco contemporaneo*, «Italiano LinguaDue» 1 (2009), 160-167.

Toscani 2012 = C. Toscani, *Broccoli, arrosto e brodo lungo. Sul gergo del teatro musicale italiano nel primo Ottocento*, in Id., *“D'amore al dolce impero”. Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012, 41-71.

Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione

Alberto Cadioli

Il fervore che caratterizza la cultura milanese nell'età della Restaurazione ha già ricevuto numerose e approfondite attenzioni, sia in sede letteraria,¹ sia in ambito linguistico,² sia in riferimento alla storia degli intellettuali, della produzione libraria e dei librai.³

Negli ultimi anni si sono aggiunti ulteriori approfondimenti, rivolti a specifici momenti dell'attività filologica ed editoriale, che, attraverso indagini su singole iniziative, o addirittura su singole edizioni, hanno contribuito ad arricchire la conoscenza della cultura milanese dei primi decenni dell'Ottocento.⁴

Grazie alla nuova attenzione portata a territori della cultura milanese scarsamente percorsi dagli studiosi, si delinea ora, dunque, la possibilità di altre specifiche indagini riguardanti l'intreccio tra relazioni intellettuali, interventi editoriali, iniziative culturali, che permettono di portare alla luce tratti ancora in ombra.

Il ruolo di catalizzatore di riflessioni e di dibattiti ricoperto da Monti negli anni della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* favorisce la nascita e il consolidamento di rapporti di amicizia e di lavoro: letterati di diversa provenienza, ma con interessi comuni, danno il via a una consuetudine di scambi, che, in un primo tempo condotta a stretto contatto con l'ormai anziano poeta, prosegue poi feconda anche dopo la morte di questi. Per altro

1. L'estensione della bibliografia è tale che rende inutile la segnalazione di titoli esemplificativi e ben noti per approfondire vuoi il clima culturale e letterario al ritorno dell'Austria, vuoi gli scrittori protagonisti di quella stagione.

2. Dell'ampia bibliografia occorre citare almeno le fondamentali pagine di Vitale 1984. Andranno segnalati anche Serrianni 1989 e Serrianni-Trifone 1994.

3. Per lo studio del mondo editoriale (e degli intellettuali in rapporto ad esso) è ancora imprescindibile lo studio di Berengo 1980. Si può segnalare anche Albergoni 2006.

4. Tralasciando di segnalare i numerosi saggi, va invece ricordata l'ampia ricostruzione della vicenda che porta Vincenzo Monti e Gian Giacomo Trivulzio, con alle spalle Giovanni Maggi e soprattutto il prefetto della Biblioteca Ambrosiana Pietro Mazzucchelli, alla pubblicazione del *Convivio* di Dante con la Tipografia della Minerva (1826): Frasso-Rodella 2013. Andranno poi ricordati gli atti di due convegni organizzati a Milano dalla Classe di Italianistica dell'Accademia Ambrosiana, nel 2012 e nel 2014: Bartesaghi-Frasso 2012 e Cadioli-Spaggiari 2015.

Monti, in varie lettere, aveva indicato come suoi «alter ego» Giovanni Antonio Maggi e Felice Bellotti, in virtù dell'aiuto da loro prestatogli in occasione delle nuove edizioni di vecchi testi o della pubblicazione dei nuovi.⁵

Giovanni Antonio Maggi (nato nel 1791), del tutto privo di preoccupazioni economiche, collabora a vari giornali milanesi («Lo Spettatore», «Nuovo Ricoglitore», «Gazzetta di Milano», «Biblioteca italiana», in particolare con articoli sulle nuove edizioni di autori classici), e, «per amicizia», anche con lo stampatore Resnati che, già collaboratore dello Stella, stava avviando una propria attività tipografica.⁶ Per la scelta dello stesso Maggi di rimanere sempre nell'ombra (raramente il suo nome compare nelle pubblicazioni da lui seguite), varrà la pena di ricordare che, negli anni Venti, il letterato milanese cura un'edizione dell'*Apologia* di Annibal Caro (nel 1820), e, subito dopo, le nuove edizioni dell'*Iliade* di Monti e della *Basvilliana*; nel 1826 è impegnato nella nuova edizione della traduzione montiana delle *Satire* di Persio. Per il suo solido *habitus* filologico, rivelato nel corso della collaborazione alla *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Maggi è chiamato a partecipare attivamente alle edizioni del *Convivio* dello stesso Monti e di Giangiacomo Trivulzio, del 1826,⁷ e della *Vita nuova*, del 1827.⁸ Negli stessi anni, e poi nel corso del decennio successivo, collabora alla Collana dei classici del XVIII secolo della Società tipografica de' Classici Italiani, scrivendo molte premesse (e molti testi biografici), in particolare per i volumi editi con le cure di Giovanni Gherardini.

Più note sono la figura di Felice Bellotti (nato nel 1786), già considerato, negli anni Venti, un valente traduttore dei tragediografi greci,⁹ e, soprattutto, quella di Giovanni Gherardini, che, più anziano degli altri due letterati (era nato nel 1778) e con all'attivo vari lavori letterari e linguistici,¹⁰ negli anni Venti si dedica a un'intensa attività editoriale con la Società Tipografica de' Classici Italiani, curando l'edizione della *Gerusalemme Liberata* (1823) e una serie di significative antologie di testi settecenteschi, dedicate, di volta in volta, a un genere letterario.¹¹

5. Ci si permette di rimandare a questo proposito ai seguenti scritti: Cadioli 2008 e Cadioli 2012.

6. Per l'attività di Giovanni Antonio Maggi e per un elenco delle sue collaborazioni si rimanda a Biancardi 2011.

7. Si veda *supra* nota 4; di Maggi è la *Prefazione degli editori milanesi*.

8. Dante, *Vita nuova*, Milano, Pogliani, 1827.

9. Aveva già pubblicato negli anni Dieci *Tragedie di Sofocle tradotte da Felice Bellotti* (Bellotti 1813), cui seguono *Tragedie di Eschilo* (Bellotti 1821) e *Tragedie di Euripide* (Bellotti 1829; una nota sul verso della pagina dell'occhietto indicava che le tragedie erano «imprese dalla Società Tipografica de' Classici Italiani»; erano tradotte: *Ippolito*, *Alceste*, *Andromaca*, *Le supplicanti*, *Ifigenia in Aulide*).

10. Basterà qui ricordare *Voci italiane ammissibili benché proscritte dall'elenco del sig. Bernardoni* (Gherardini 1812), il libretto della *Gazza ladra* (Gherardini 1817a), la traduzione del *Corso di letteratura drammatica del signor A.W. Schlegel* (Gherardini 1817b).

11. Gherardini 1825, 1827a, 1827b, 1827c e 1828.

Anche in assenza di documentazione specifica si può dire che i rapporti tra Gherardini e Bellotti fossero già stretti all'altezza cronologica degli anni Venti: nella prima lettera di Gherardini presente nel Fondo Bellotti, risalente al 3 gennaio 1826, è utilizzato il «tu», segno sicuro di familiarità (mentre Maggi, nonostante l'amicizia, continuerà tutta la vita a rivolgersi a Bellotti con il «lei»¹²).

I progetti e i lavori linguistici e letterari uniscono in stretta collaborazione Bellotti, Maggi e Gherardini, che, pur mantenendo ciascuno le proprie specificità, danno vita a un fecondo scambio intellettuale. Già a partire dalla metà degli anni Venti, Bellotti, che sta completando la traduzione delle tragedie di Euripide,¹³ chiede a Maggi una loro lettura. Da parte sua Gherardini si rivolge a Bellotti per i lavori linguistici cui sta attendendo tra gli anni Trenta e Quaranta, in particolare per *Voci e maniere di dire italiane additate ai futuri vocabolaristi* (che uscirà per G. B. Bianchi nel 1838-40) e per *Lessigrafia italiana o sia maniera di scrivere le parole italiane* (ivi, 1843).¹⁴ Per tramite di Bellotti, anche Maggi collabora all'impresa gherardiniana, come rivela una lettera del 1841: «Le mando alcuni passi latini intorno a quella forma di espressioni usata nella nostra lingua dal Monti nel XVI della *Iliade*, e credo anche più volte altrove, supponendo che Gherardini possa aver fretta».¹⁵

Nel corso degli anni Quaranta, Bellotti, pur impegnato nella revisione delle sue traduzioni dal greco, mette in cantiere un'edizione del *Giorno* del Parini fondata esclusivamente sugli autografi,¹⁶ per la quale il suo più stretto collaboratore è Giovanni Antonio Maggi, ancora una volta nell'ombra.¹⁷

Non è possibile delineare, in questa occasione, i tanti lavori comuni e riportare le osservazioni che i tre letterati si scambiano: si darà dunque conto di poche testimonianze inedite, concentrate sulla nuova traduzione di *Medea* destinata all'edizione delle tragedie di Euripide che, a partire dal 1844, Giovanni Resnati avrebbe stampato in quattro volumi.¹⁸

12. Lettera di Giovanni Gherardini a Felice Bellotti del 3 gennaio 1826, in Biblioteca Ambrosiana, L 122 sup., numero 302 (tutte le carte del Fondo Bellotti sono state numerate con tutta probabilità nel corso del loro riordino in biblioteca). Non ci sono altre lettere indirizzate a Bellotti da Gherardini, fino a quella datata 9 novembre 1837 (lettera n. 307; la numerazione delle lettere non segue sempre un ordine cronologico rigoroso).

13. L'edizione uscirà a Milano, presso Stella, nel 1829.

14. Per i fecondi rapporti tra Gherardini e Bellotti, sul piano lessicografico, non si può che rimandare a Morgana 2015, 65-88.

15. Lettera di Giovanni Antonio Maggi a Felice Bellotti, dell'8 febbraio 1841, in Biblioteca Ambrosiana, L 123 sup., fascicolo Maggi, n. 429. A questo fascicolo appartengono tutte le lettere più sotto citate e indirizzate a Maggi, delle quali si segnalerà dunque solo il numero di identificazione. Si precisa qui che tutte le lettere citate sono inedite. Si riproduce in corsivo il sottolineato negli originali.

16. Bellotti li aveva acquistati dopo la morte di Francesco Reina (1825), che, a sua volta, li aveva comprati dagli eredi di Parini, subito dopo la morte del poeta.

17. Sull'edizione del *Giorno* avviata da Bellotti, ma mai terminata, ci si permette di rinviare a Cadioli 2011.

18. «Poiché mi venne compiuta, come il seppi il meglio, la italiana versione di tutti i drammi a noi rimasti di Euripide, imprendo di pubblicarla, compresa pur quella di cinque di essi che già

Molte lettere di Giovanni Antonio Maggi a Bellotti (caratterizzate dal rigoroso e mai abbandonato formalismo delle formule di intestazione e di chiusura: «Preg.^{mo} Sig.^{re} ed Amico», «Suo obb.^o dev. Servidore ed amico»), permettono di registrare il rapporto di fiducia e di stima reciproco. In particolare Bellotti – e con lui Gherardini – si fida della competenza dell'amico come revisore di testi: della sua fama di attento conoscitore della lingua italiana e di editore, lo stesso Monti aveva dato testimonianza nella *Proposta*, aggiungendo: «Il raro valore di questo modestissimo letterato è già noto al pubblico». ¹⁹

In una lettera indirizzata a Bellotti il 30 settembre 1828, Maggi, sottolineato il piacere provato nell'«essere il primo a gustare e ad ammirare» la sua traduzione di una tragedia di Euripide, aveva aggiunto di avere «segnato sulle prove di stampa alcune poche minuzie ortografiche, delle quali Ella vedrà se sia da tener conto». ²⁰ È il primo documento di una collaborazione per le traduzioni dal greco, che, comprendendo anche Gherardini, sarebbe proseguita a lungo e della quale danno conto numerosi fascicoli del Fondo Bellotti, che raccolgono sia elenchi di osservazioni («Osservazioni del Sig.^r G. Ant.^o Maggi / su vari luoghi della traduzione di Euripide / fatte su le prove di stampa. / foll. 21»; «Osservazioni / di G. Gherardini / alle Troiane di Euripide / foll. 7»²¹), sia fasci di bozze (per lo più prime bozze) con lo stesso testo, ma con esplicite correzioni di Maggi (che interviene in inchiostro rosso e con l'uso di manicule) e di Gherardini. ²²

Nello spazio circoscritto di questo intervento ci si limiterà a dare solo pochi esempi su questa collaborazione, tutti riferiti, come si è detto, alla lavorazione di *Medea*.

Dalle lettere di Maggi del maggio e del giugno del 1842 si viene a sapere che Resnati inviava le prove di stampa dei singoli fogli via via che venivano

mandati per le stampe, e che poi, al lume di più accurati studii novamente fatti da me, ho ricorretta per modo che in questa sola edizione per mia cosa la riconosco»: Bellotti 1844a, V. I quattro volumi delle *Tragedie* vennero pubblicati, rispettivamente, nel 1844 (con *Medea*, *Alceste*, *Ippolito*, *Ecuba*, *Gli Eraclidi*), nel 1845 (con *Andromaca*, *Ercole Furante*, *Le supplicanti*, *Jone*, *Le Troiane*), nel 1850 (con *Elena*, *Elettra*, *Le Fenicie*, *Oreste*), nel 1851 (con *Le Baccanti*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauri*, *Il ciclope*, *Reso*), corredati da note esplicative, e da un ampio apparato di «Note ermeneutiche», che danno conto delle scelte filologiche operate.

19. Monti 1824, 3-4.

20. Lettera di Giovanni Antonio Maggi a Felice Bellotti, del 30 settembre 1818, n. 424.

21. Si trovano sotto la segnatura A. 280 Inf., vol. VIII. Il titolo del primo è di mano di Bellotti, quello del secondo di mano ignota. In questo faldone una serie di fascicoli di bozze di stampa (definiti, sulla coperta, «inserti»), rimandano esplicitamente a «Euripide. Tragedie vol. I». In realtà le tragedie delle quali sono qui raccolte le prove di stampa non corrispondono tutte all'indice del primo volume.

22. Si veda, sempre nel Fondo Bellotti, il faldone A 276 inf., con numerosi plichi di bozze ripiegati, sui quali sono di volta in volta indicati, come correttori, i nomi di Maggi e di Gherardini. Le bozze si riferiscono alle tragedie inserite nel secondo volume di *Tragedie* di Euripide (Bellotti 1845: vedi *supra* nota 18).

composte le forme e impresse le bozze.²³ La lettera del 20 maggio fa infatti riferimento al «primo foglio»²⁴ e quella del 3 giugno agli «stamponi del secondo Foglio»:²⁵ le lettere riportavano (direttamente o su un bifolio allegato) anche un elenco di minute osservazioni,²⁶ e probabilmente con una terza lettera (non conservata) venivano inviate le osservazioni relative ai fogli 3 e 4.²⁷

Confuse con le carte di Maggi ci sono anche alcuni fogli con elenchi di annotazioni di Giovanni Gherardini,²⁸ senza data e non riconducibili ad alcuna delle lettere di Gherardini a Bellotti conservate alla Biblioteca Ambrosiana.²⁹ Non c'è dubbio, tuttavia, che le correzioni e i suggerimenti testuali si riferiscano a uno stadio di traduzione precedente quello visionato da Maggi, affidato a una bella copia (della quale non c'è traccia), poi ampiamente corretta,³⁰ o a prime prove di stampa non impaginate, altrettanto ampiamente corrette. Se fosse vera quest'ultima ipotesi, Maggi avrebbe visto le seconde bozze impaginate: per altro le sue lettere, facendo riferimento ai «fogli di stampa», sembrano far presupporre che le forme fossero state già imposte sul torchio.

Le direzioni principali delle correzioni suggerite da Gherardini riguardano la grafia e la resa stilistica (anche se non mancano osservazioni sull'uso delle maiuscole e della punteggiatura).

A proposito della grafia, fin dalle prime annotazioni si conferma la posizione sostenuta da Gherardini nelle pagine coeve della *Lessigrafia italiana* e dell'*Appendice alle grammatiche italiane*.³¹ Si vedano questi pochi esempi:

Qua.- io come io scrivo *Quà.* = Col. - Ed io come io scrivo *co?*

23. *Medea* copre i primi 4 fogli del I volume delle *Tragedie*, stampate in ottavo da Resnati (1-64).

24. «Resnati mi ha mandato le prove del primo foglio della *Medea*, da lei fatta italiana colla magica forza del suo stile: egli mi dice in suo nome di correggere *spietatamente*» (lettera di Giovanni Antonio Maggi a Felice Bellotti, del 20 maggio 1842, n. 430).

25. Lettera di Giovanni Antonio Maggi a Felice Bellotti, del 3 giugno 1842, n. 431.

26. Le osservazioni sulle prove di stampa del foglio 1 di *Medea* sono sullo stesso bifolio della lettera e coprono le carte 1v, 2r e 2v; quelle sulle bozze del foglio 2 sono su un bifolio numerato 446, scritto sul recto e sul verso di c1. Come le lettere, anche tutti i fogli con le correzioni (sia questi sia quelli citati più avanti) sono inediti. Come si vede dalla loro numerazione, queste carte sono inserite senza un ordine nel fascicolo che raccoglie le lettere indirizzate da Maggi a Bellotti, e, considerate come lettere senza data, sono poste in fondo alla corrispondenza datata, e quindi distanti dalle lettere unite alle quali erano state spedite.

27. Le correzioni relative alle bozze dei fogli 3 e 4 sono su un bifolio numerato 445, scritto su tutte le facciate.

28. Si tratta di tre bifolii, che, mescolati nel fascicolo Maggi di L 123 sup. alle carte con le correzioni appunto di Giovanni Antonio Maggi, portano i numeri 444, 449, 450: in realtà l'ordine delle annotazioni è ricostruibile nella successione 449, 444, 450.

29. Si è già segnalata la segnatura: Biblioteca Ambrosiana, L sup. 122, fascicolo Gherardini.

30. Nel Fondo Bellotti (A 281 inf.) è conservato un autografo della traduzione di *Medea*, fitto di ripensamenti e di cambiamenti, e indubabilmente appartenente a una prima redazione della traduzione.

31. Gherardini 1843a e Gherardini 1843b.

qui. Io come io scrivo *qui*.

udii. Io come io scrivo *udii*.³²

Secondo il Salvini, è da scrivere *contr' il marito*, o *contra 'l marito*, o *contra il marito*. = Sofistiche; ma pure non è male talvolta il rispettarle.³³

accormi = Scrivere *accòrmi*.

tel dicea = Anche il *tel* io lo scrivo disgiunto: *te'!*

Va; chè il desio. = Vorrei l'apostrofo al *Va* (*Va'*); e accenterei l'*i* di *desio*; perché pur *desio* non suona *desío*; né *vestio* suona *vestío*.³⁴

Numerose sono le correzioni sugli accenti dei plurali in *-io*, e a questo proposito c'è un'ironica annotazione, con la quale Gherardini ribadisce le proprie scelte grafiche:

Vedo che tu persisti a scrivere le sì fatte parole senza l'accento acuto sopra l'*i*. Me ne rincresce; perché forse io stenderò un Trattatello dove non potrò fare ch'io non disapprovi un tal uso. Onde mi dorrebbe che tu prendessi in mala parte quella mia censura.³⁵

Un altro esempio può suggerire un'ulteriore considerazione, che, attraverso la grafia, porta allo stile:

comando. Se ti piace seguir l'ortografia antica, s'avrebbe a scrivere *commando*; e vedi quanto acquista di forza questo verbo in questo luogo, mercè di quella *m* raddoppiata.³⁶

La testimonianza dei suggerimenti per miglioramenti stilistici e di traduzione può essere proposta dalle seguenti citazioni:

Con velen soprafarli. = Questa frase non finisce di piacermi. Ma forse così richiederà l'originale.³⁷

Lice a me udir, etc. = Forse questo *udir* non esprime esattamente il tuo concetto; chè tu, probabilmente, volevi dire *conoscere*, *sapere*.³⁸

32. Le citazioni appartengono al foglio n. 449, c. 1r. I rimandi (che qui e nelle citazioni successive si trascura di indicare) richiamano la pagina e il rigo del verso, cui segue la parola o la frase abbreviata sottoposta a correzione.

33. Foglio n. 449, c. 2r.

34. Le tre citazioni sul Foglio n. 444, c. 1v.

35. Foglio n. 450/2 (sono due i bifolii numerati 450: sul recto e sul verso di ogni carta è riportata da mano moderna una numerazione progressiva).

36. Foglio n. 449, c. 2r.

37. Foglio n. 444, c. 1r.

38. Foglio n. 444, c. 2r.

In vece di *maraviglia* qui direi *meraviglia*, per³⁹ diminuire il numero degli *a* che sono in questa pagina.⁴⁰

Gherardini non trascura alcuna occasione per dichiararsi in disaccordo con le scelte linguistiche del proprio tempo, come in questo emblematico commento:

Nella splendida regia. = Bravo! Almeno trovo chi m'intende. *Regia* è aggettivo, e vi si sottintende *casa, abitazione*. E chi scrive *Reggia*, erra. Il Petrarca scrive *Reggia* per far rima; io mi penso però ch'egli scrivesse nondimeno *Regia*; che li antichi si faceano lecite tali assonanze; e i moderni, non vi ponendo mente, s'ingegnano di tôrle via, poco importando loro di trasgredir le regole ortografiche. Nel Dittamondo stampato dal Silvestri si vede per fino un Apolo per farlo rimare esattamente con *solo*. Il Correttore non pensò che solo e Apollo rimavano tra loro assai bene; secondo la maniera usatissima ne' primi secoli.⁴¹

Da parte sua Bellotti accoglie pressoché tutte le osservazioni di Gherardini sulla grafia (con l'eccezione di «desio», che continua ad essere scritto senza accento), facendo proprie le posizioni dell'amico: le bozze sottoposte a Maggi ne porteranno già il segno, come si vedrà. Accoglie anche la maggior parte delle osservazioni sulla resa stilistica: adotta dunque «meraviglia»⁴² e corregge «Lice me udir» in «e non è di saperle a me concesso?».⁴³ Non segue invece il suggerimento di modificare «contro al marito», che lascia dunque inalterato.

Proprio sulle correzioni che Bellotti introduce assecondando le proposte di Gherardini si appuntano alcune rilevanti osservazioni di Maggi, che, nella lettera sopra citata del 20 maggio 1842, dopo avere precisato di non avere voluto modificare alcuni «punti e virgole», essendo in dubbio «siano puri accidenti tipografici, o perché a Lei piaccia che così stia», aggiunge subito: «Già non parlo di *accommodare*, e *commune*, che sono secondo l'ortografia Gherardiniana».

Le riserve di Maggi sulle posizioni sostenute da Gherardini sono poi apertamente illustrate nella lettera (anche questa richiamata più sopra) del 3 giugno del 1842, della quale, poiché inedita, è opportuno riportare un ampio stralcio:

Solo non voglio tacerle che, a malgrado dell'altissima stima ch'io professo all'egregio nostro Gherardini, avvezzo da tanto tempo a vedere scritto *comando*, non so arrendermi a quel *commando*, che vorrei lasciare all'antico palazzo Cusani. Non ho qui l'opra di Gherardini in ciò ch'è ragionata questa *lessigrafia*, ma io non ci vedo ragione di pronuncia né d'altro. Sia pure che

39. Per indicare «per», Gherardini usa sempre un segno tachigrafico, che qui si scioglie.

40. Foglio n. 449, c. 2r.

41. Foglio n. 450, c. 2v.

42. *Medea*, in Bellotti 1844, 14.

43. *Ibid.*, 31.

comandare venga dal latino *cum* e da *mandare*, ma nel farsi italiano non può aver variato di forma e di suono? I latini stessi nel comporre i vocaboli, non gli alteravano? Così di *cum* e di *stringere* non facevano *constringere*, ecc.? e Cicerone non osserva che *Majores nostri dixere tricipitem, non tricapitem*, e simili? *Com-mando* poi sarà forse pronuncia Romana, ma non è certo la comune d'Italia. Lo stesso vorrei dire di qualche altra maniera di scrivere le parole, nella quale parmi che l'ottimo amico, a cui vorrei bene deferire in ogni cosa, vada un poco oltre, volendo costringere a risalire alle origini, e così rimettere nella prima universale incertezza cosa di cui erasi finalmente convenuto l'uso donde potrebbe poi nascere disordine e confusione. Ma, per pietà, Ella non dica a Gherardini questo mio dissentire; ed Ella pure mi perdoni se forse la mia opinione non s'accorda pienamente alla sua, e male mi faccio intendere. Io mi sono un poco di coloro ai quali dispiace (ben me ne accorgo) *quae juvenes didicere senes perdenda fateri*, e però mi rimetto. Ma che vuole? in questo fatto della ortografia, dirò così, etimologica temo che, col volere troppo ridurci al Latino, non prendiamo colore, e non ci procacciamo biasimo di Fidenziani. Poi bisognerebbe anche rimontare non solo al Greco, ma anche al teutonico, all'indiano, all'arabo e che so io, insomma razzolare per tutta la confusione della gran torre.

Il confronto a distanza con le teorie di Gherardini è sempre presente nelle correzioni di Maggi: per esempio quando egli annota di aver «segnato sugli stamponi come da levarsi l'accento di *qua*, parendogli ozioso per ogni riguardo».44 Sulla stessa carta (che si riferisce al secondo foglio della stampa di *Medea*) suggerisce di correggere «esiglio» in «esilio», scrivendo che «esiglio» gli pare «assolutamente da espellersi, seguendo la Gherardiniana, attesa la derivazione dal latino *exilium*, anzi vorrebbe si fare *essilio*, poiché la *x* risolvesi in *s* doppio».45

Le osservazioni di Maggi sono soprattutto di tipo linguistico e per lo più di carattere normativo; lo mostra questo esempio, scelto tra tanti possibili: «Credo pedanteria, pure noto che nel vocabolario *attingere* è spiegato per *toccare, arrivare* etc., e che *il cavar l'acqua* etc. vi è registrato *attignere*. Ciò almeno ne' vocabolarj ch'io ho; perché potrebbe darsi che i più recenti, avessero anche in questo senso esempi di *attingere*. Del resto, avuto anche per buono *attignere*, la mutazione nel passo viene da sé facilissima, poiché *tinger* si presta alla metatesi».46

Sull'uso di «contro», invece, Maggi avvertiva, con occhio più da uniformazione redazionale che da rispetto grammaticale: «Non so se il traduttore adotti indistintamente per tutti i luoghi *contro* per *contra*»;47 e Bellotti, così come aveva deciso di ignorare l'obiezione di Gherardini, lascia correre,

44. Foglio n. 446, c. 1r. Si tratta di un bifolio scritto solo sulla prima carta, recto e verso, che porta come titolo: *Medea. Foglio II.*

45. Foglio n. 446, c. 1r.

46. Foglio n. 445, c. 1r e 1v. Il foglio 445 è il terzo delle correzioni di Maggi alla *Medea*, e copre i fogli di stampa 3 e 4.

47. Foglio n. 445, c. 1v.

nella traduzione, forme diverse.

Una caratteristica specifica di Maggi, che rivela la sua attenzione «editoriale», è quella di tener conto del lettore, segnalando la necessità, in certi passi, di modifiche in funzione della lettura o dell'introduzione di note esplicative. Si veda questo commento, che nasce dall'individuazione di riferimenti difficili (per esempio: «di crudele / Natura più della Tirrena Scilla»): «Cose di erudizione comune; ma forse il tempo fa questo *comune* sinonimo di *raro*». ⁴⁸

I suggerimenti o le obiezioni dei due amici – che, come si è visto, conservano ed esprimono ciascuno la propria posizione in fatto di lingua e di sensibilità letteraria – non sono mai recepiti da Bellotti in modo acritico. Lo conferma una postilla a una correzione di Maggi, che val la pena riportare anche se non si riferisce a *Medea*. In corrispondenza all'annotazione di Maggi: «*Onde il morbo scoprir etc.*⁴⁹// Nel Cinonio⁵⁰ e nella Crusca non ho potuto trovare *onde* in significato di *per*, *acciocché* e simili»,⁵¹ Bellotti commenta: «Sta nel Mattino, episodio di amore e Imene: *ond'io con teo abbia omai pace ec., e alma*». Sulla base di questa indicazione, lascia come aveva tradotto, dimostrando come le proprie scelte si fondassero su riflessioni consapevoli.

Gli esempi riportati, per quanto limitati, possono essere dunque significativi. Se è vero che, come ha scritto Silvia Morgana, «le richieste di aiuto di Gherardini e le annotazioni di risposta di Bellotti sono un tassello di un fitto e proficuo dialogo scientifico al servizio della lessicografia italiana»,⁵² in altri segmenti della circolazione e dello scambio di idee, riflessioni, lavori, era Bellotti a rivolgersi a Gherardini e a Maggi, in ulteriori dialoghi altrettanto proficui. Il laboratorio linguistico-letterario fondato sui legami intellettuali e personali dei tre letterati si rivela dunque un centro di grande rilievo, che, arricchendo la cultura milanese nell'età della Restaurazione, ha lasciato un'impronta nei lavori editoriali, negli studi linguistici, nelle traduzioni dai classici.

48. Foglio n. 451, c. 1r.

49. Maggi indica sempre *etc.* con un'abbreviazione, qui sciolta e messa in corsivo.

50. Le *Osservazioni della lingua italiana* di Marco Antonio Mambelli erano state riedite all'inizio del secolo, per la cura di Luigi Lamberti (1809-1813) nella prima serie della Collana dei Classici della Società Tipografica de' Classici Italiani. Sull'attività linguistica di Lamberti si veda Vitale 1988.

51. «Osservazioni del Sig.r G. Ant.o Maggi / su vari luoghi della traduzione di Euripide / fatte su le prove di stampa / foll. 21», cit., c. 1r.

52. Morgana 2015, 87.

Riferimenti bibliografici

Albergoni 2006 = G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato: vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

Berengo 1980 = M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980 (poi, con presentazione di M. Infelise, Milano, FrancoAngeli, 2012).

Bartesaghi-Frasso 2012 = P. Bartesaghi-G. Frasso (a c. di), *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, con la collaborazione di S. Baragetti e V. Brigatti, Roma, Bulzoni, 2012.

Biancardi 2011 = G. Biancardi, *Lavori letterari del signor Giovanni Antonio Maggi. Appunti inediti di Giovanni Resnati*, in E. Barbieri-L. Braida-A. Cadioli (a c. di), *L'officina dei libri 2011*, Milano, Unicopli, 2011, 215-232.

Bellotti 1813 = F. Bellotti, *Tragedie di Sofocle tradotte da Felice Bellotti*, Milano, Luigi Mussi, 1813 (poi Torino, Pomba, 1819).

Bellotti 1821 = F. Bellotti, *Tragedie di Eschilo tradotte da Felice Bellotti*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1821.

Bellotti 1829 = F. Bellotti, *Tragedie di Euripide tradotte da Felice Bellotti*, Milano, Stella, 1829.

Bellotti 1844 = F. Bellotti, *Tragedie di Euripide recate in italiano da Felice Bellotti*, vol. I, Milano, Resnati, 1844.

Bellotti 1844a = F. Bellotti, «Il traduttore», in Euripide, *Tragedie di Euripide recate in italiano da Felice Bellotti*, vol. I, Milano, Resnati, 1844, V-VII.

Bellotti 1845 = F. Bellotti, *Tragedie di Euripide recate in italiano da Felice Bellotti*, vol. II, Milano, Resnati, 1845.

Cadioli 2008 = A. Cadioli, *Le carte di Felice Bellotti*, in M. Ballarini et alii (a c. di), *Tra i fondi dell'Ambrosiana: manoscritti italiani antichi e moderni*, Milano 15-18 maggio 2007, vol. I, Milano, Cisalpino, 2008, 457-478.

Cadioli 2011 = A. Cadioli, *Protofilologia d'autore in un progetto di edizione del Giorno*, in M. Ballarini-P. Bartesaghi (a c. di), *Rileggendo Giuseppe Parini: storia e testi*. Studi ambrosiani di italianistica 2, Roma, Bulzoni, 2011, 199-211.

Cadioli 2012 = A. Cadioli, *Un "alter ego" nascosto di Vincenzo Monti. Giovanni Antonio Maggi*, in A. Colombo-A. Romano (a c. di), «Fatto cigno immortal». Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento. Atti del Colloquio montiano, Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2012, 17-33.

Cadioli-Spaggiari 2015 = A. Cadioli-W. Spaggiari (a c. di), *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848)*. Cultura letteraria e studi linguistici e filologici, con la collaborazione di S. Baragetti, Roma, Bulzoni, 2015.

Dante, *Vita Nuova* = *Vita nuova di Dante Alighieri ridotta a lezione migliore*, Milano, Pogliani, 1827.

Frasso-Rodella 2013 = G. Frasso-M. Rodella, *Pietro Mazucchelli studioso di Dante: sondaggi e proposte*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

Gherardini 1812 = G. Gherardini, *Voci italiane ammissibili benchè proscritte dall'elenco del sig. Bernardoni*, Milano, Maspero, 1812.

Gherardini 1817a = G. Gherardini, *La gazza ladra. melodramma da rappresentarsi nel R.I. Teatro alla Scala la primavera dell'anno 1817*. musica del sig. maestro Gioachino Rossini di Pesaro, Milano, Dalla Stamperia di Giacomo Pirola, 1817.

Gherardini 1817b = G. Gherardini, *Corso di letteratura drammatica del signor A.W. Schlegel*, Milano, Giusti, 1817.

Gherardini 1825 = G. Gherardini, *Raccolta di tragedie scritte nel secolo 18.*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825.

Gherardini 1827a = G. Gherardini, *Raccolta di commedie scritte nel secolo 18.*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1827.

Gherardini 1827b = G. Gherardini, *Raccolta di apologhi scritti nel secolo 18.*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1827.

Gherardini 1827c = G. Gherardini, *Raccolta di poesie satiriche scritte nel secolo 18.*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1827.

Gherardini 1828 = G. Gherardini, *Raccolta di poemi didascalici e di poemetti varj scritti nel secolo 18.*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1828.

Gherardini 1843a = G. Gherardini, *Lessigrafia italiana*, Milano, G. B. Bianchi, 1843.

Gherardini 1843b = G. Gherardini, *Appendice alle grammatiche italiane*, Milano, G. B. Bianchi, 1843.

Lamberti 1809-1813 = L. Lamberti, *Osservazioni della lingua italiana raccolte dal Cinonio illustrate ed accresciute dal cavaliere Luigi Lamberti*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1809-1813.

Monti 1824 = V. Monti, *Al signor Gio. Antonio Maggi*, in Id., *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, vol. 3, t. 2, Milano, Dall'imperiale regia Stamperia, 1824.

Morgana 2015 = S. Morgana, *Gherardini lessicografo e la collaborazione con Felice Bellotti*, in A. Cadioli-W. Spaggiari (a c. di), *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, con la collaborazione di S. Baragetti, Roma, Bulzoni, 2015, 65-88.

Serianni 1989 = L. Serianni, *Storia della lingua italiana. Il primo Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1989.

Serianni-Trifone 1994 = L. Serianni-P. Trifone, *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994, 3 voll.

Vitale 1984 = M. Vitale, *La questione della lingua*, nuova edizione, Palermo, Palumbo, 1984.

Vitale 1988 = M. Vitale, *L. Lamberti lessicografo e la lessicografia italiana sette-ottocentesca*, in Id., *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Napoli, Morano, 1988, 443-485.

Il lamento del Pepp

Mauro Novelli

Artista ammirato, amico di una vita intera,¹ Giuseppe Bossi fu per Carlo Porta anche un fondamentale interlocutore e punto di riferimento in materia di composizioni dialettali. È significativo, in quest'ambito, come i nodi del rapporto si stringano in corrispondenza di questioni squisitamente politiche. Se nel 1806 Porta pose mano a due ottave almeno dell'*Adress* bossiano al principe Eugenio, invitato da Meneghin Tandoeuggia a ridimensionare il ruolo del clero e a porre attenzione al merito, alla libertà di stampa, alla moralità della vita pubblica,² quattro anni più tardi fu Porta a ricorrere a Bossi, al quale sottopose il *Brindes de Meneghin all'Ostaria* per le nozze di Napoleone con Maria Luisa, ovvero il suo *Adress* ai governanti, parzialmente corretto secondo le precise indicazioni dell'amico, e rimandato a quest'ultimo con la preghiera di fargli sapere se dovesse «essere bruciato, o stampato».³

Di altro tenore, all'indomani del ritorno degli austriaci, l'andirivieni innescato dalla comparsa di un poemetto anonimo, *El Pepp perucchee*, che prese a circolare manoscritto verso la fine del 1814, assegnato dalla voce pubblica all'inventiva di Porta. Come è noto, questi reagì componendo uno dei suoi capolavori, *La Ninetta del Verzee*, al quale allegò un'importante puntualizzazione:

Le seguenti stanze furono da me scritte in disinganno di chi aveva attribuita a me la composizione di alcune ottave che furono da ignota mano spedite al mio cugino Baldassarre Maderni col mezzo della piccola posta. Con questo componimento l'autore incognito imita il famoso e notissimo lamento di Checco da Varlungo, e pone al posto di Checco il Peppo Parrucchiere che si duole della infedeltà della Ninetta del Verzaro sua bella. Se non vi fossero sta-

1. Per un profilo del Bossi poeta dialettale e una sintesi dei rapporti con Porta cf. Isella 1999, 140-144. I due, quasi coetanei (nato nel 1775 Porta, nel 1777 Bossi), si conobbero da ragazzi al Regio Imperial Collegio di Monza. Porta fu vicino all'amico sino alla sua precoce scomparsa nel 1815, a trentott'anni, come testimonia non solo il sonetto *Per la mort del bravissim pittor e letterato Giusepp Boss* ma anche l'epistolario e la decisione di accollarsi il difficile compito di esecutore testamentario.

2. Il manoscritto dell'*Adress de Menegh Tandoeuggia al prenzep Eugeni* circolò a Milano, anonimo, nella primavera del 1806.

3. La cit. proviene da una lettera s.d. a Bossi (Porta, *Lettere*, 119). Il 14 aprile 1810 Bossi – lodata la «composizione ditirambica piena di vezzi, d'estro, e d'eleganze patrie» (*ibid.*, 118) – aveva formulato alcuni suggerimenti, che indussero Porta a sopprimere una decina di versi.

te nominate con disprezzo persone viventi per episodio di questa composizione, e dei corpi troppo rispettabili, non avrei avuto a male di esserne io creduto l'autore e non mi sarei trovato nella necessità di trattar un argomento, che per natura sua non poteva contenersi ne' limiti della riservatezza.⁴

Non è plausibile ritenere che Porta – il quale ricopiò di suo pugno l'intero componimento⁵ – ignorasse davvero la paternità delle ottave, da ascrivere a Bossi; come ha osservato Isella,⁶ probabilmente tacque il nome per evitare guai all'«autore incognito», che aveva messo alla berlina i «corpi troppo rispettabili» di un marchese Villani, di un certo Caradini, di un frate dell'ordine dei Minimi. Tutto ciò, unitamente al disinvolto ricorrere di oscenità, rendeva *El Pepp perucchee* impossibile da stampare: e in effetti non compare nella scelta di versi bossiani pubblicata da Francesco Cherubini nel IX volume della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*,⁷ e neppure nell'ampia raccolta di poesie edite e inedite curata nel 1885 da Carlo Casati, che la espunse in quanto «licenziosa».⁸ Come *La Ninetta del Verzee*, anche *El Pepp perucchee* era entrato in tipografia solo dopo la morte dell'autore. Le rare apparizioni del poemetto bossiano si devono anzi alla volontà di fornire ai lettori l'antecedente del capolavoro di Porta, come avviene per la prima volta nell'edizione luganese del 1826.⁹ L'estrema penuria di ristampe moderne del *Pepp*, mai volto integralmente in italiano, ha consigliato l'inserimento in calce al presente contributo del testo, provvisto di traduzione da chi scrive.¹⁰

Che *El Pepp perucchee* rivesta un'importanza primaria ai fini di una corretta decodifica dell'operazione portiana pare indubbio, a dispetto di chi lo ha ritenuto niente affatto «determinante»,¹¹ o nulla più di un «suggerimento discreto e marginale».¹² Come ho cercato di dimostrare altrove, la poesia portiana è sempre in qualche modo «provocata».¹³ Nel caso specifico al dialogo intratestuale

4. Porta, *La Ninetta del Verzee*, 118n.

5. L'autografo si conserva presso l'Archivio Storico Civico di Milano, Fondo Grossi, IV 40. Se ne veda una pagina riprodotta in Isella 1973, 200.

6. Cf. Porta, *La Ninetta del Verzee*, 118n.

7. Nel volume entrano l'*Adress* del Tandoeuggia e otto odi inviate nel 1814 da Bossi al curatore (Cherubini 1816, 97-112). Per una panoramica sull'attività poetica bossiana cf. Bezzola 1999, 139-149; Gaspari 2006, 73-83. Da segnalare la presenza di abbozzi e componimenti inediti, in italiano e in dialetto, fra i materiali autografi del ricchissimo Fondo Bossi conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano.

8. Bossi, *Un ricordo*, 1.

9. Porta, *Raccolta. El Pepp perucchee* si legge alle pp. 30-43.

10. Qualche ottava del *Pepp* è tradotta da Beretta 2003, 233-235; 375-376; 555-557. Vari passi entrano – tal quali o rielaborati – nella *Storia della Ninetta del Verzee e del Pepp perucchee*, dramma in cui Ciro Fontana fuse le vicende dei due poemetti; in scena al Teatro Uomo di Milano nel 1974 si legge ora in Fontana 2007, 301-372, con traduzione dell'autore.

11. Così Guido Bezzola in Porta, *Poemetti*, 247.

12. Lanza 1976, 34.

13. Cf. Novelli 2013, cap. II.

che si instaura fra prostituta e cliente¹⁴ corrisponde un fitto reticolo di rimandi ai versi di Bossi: Porta «gli rende omaggio duellando idealmente con lui»,¹⁵ a partire dalla geniale *variatio* «pover Pepp» → «pover tett», che compendia il ribaltamento della prospettiva dal maschile al femminile. Su questo punto, così come sul complesso diagramma di scarti e riprese puntuali, si avrà modo di tornare. Ora preme sottolineare come una lettura contrastiva non esaurisca i motivi d'interesse presenti nel *Pepp perucchee*.

Per tematizzare la passione amorosa, da sempre ai margini della tradizione poetica ambrosiana, Bossi sceglie di ricorrere al sorridente umorismo sotteso al lamento di ascendenza nenciale. Il poemetto tuttavia non è pacificamente inquadabile in questo filone, dal quale lo allontanano una serie di modifiche originali introdotte su tre aspetti caratterizzanti: i modi enunciativi, le scenografie, il profilo dell'amata. Procediamo con ordine. Per misurare la portata dei cambiamenti occorre innanzitutto richiamare il palinsesto, ovvero il componimento secentesco nel quale Fiesolano Branducci, alias Francesco Baldovini, aveva rivestito di panni toscani l'antico motivo dell'amore infelice contadinesco.¹⁶ Le quaranta ottave del *Lamento* che Cecco da Varlungo indirizza a Sandra – alternando in «rozze note» disperazione, invettive, profferte, minacce e pensieri suicidi, in ultimo fuggati da un buon sonno – conobbero un'ennesima primavera in età napoleonica, quando furono più volte ristampate al pari di altri idilli rusticali,¹⁷ fra i quali vale la pena di ricordare almeno la *Risposta della Sandra* del Clasio,¹⁸ che precorre la dinamica messa in atto da Porta. Per parte sua il Pepp si strugge per una pescivendola, la «Ninetta de Porta Cines», in trentanove ottave aperte dalla voce di un allievo affezionato, che illustra la situazione, commiserà il maestro e ne segue a distanza le peregrinazioni fuori porta, pronto a intervenire in caso di necessità. Dopo averne riportato gli sfoghi amorosi, che ascolta di soppiatto, si fa riconoscere e lo trascina con sé in ameni ritrovi, in modo da sviarne i malsani proponimenti.¹⁹

14. Il cliente si chiama Baldassarre, come il cugino di Porta che si vide recapitare il *Pepp perucchee*.

15. Mauri 1995, 152.

16. Branducci 1694.

17. Ad esempio da Bettoni a Brescia nel 1807, o nel volume di *Poesie rusticali e pastorali* edito a Milano dalla Società Tipografica de' Classici Italiani nel 1808. Bossi possedeva l'edizione fittamente annotata da Orazio Marrini (Stamperia Mouckiana, Firenze 1755), come si evince dal *Catalogo* della sua libreria edito da Bernardoni a Milano nel 1817. Il nome Ninetta è forse ispirato alle liriche veneziane di Antonio Lamberti, dove ricorre spesso (Beretta 1994, 143-144, postula una precisa reminiscenza da *El Ti e el Vu*, a sua volta ispirata dall'Epistola XXXII di Voltaire).

18. Luigi Fiacchi, detto il Clasio, stampò per la prima volta la fortunata *Risposta della Sandra* in un volume di idilli rusticali, capitanati dal *Lamento* di Cecco, edito da Giovanni Betti nel 1792 a Firenze.

19. È da notare come l'allievo accompagni il Pepp alla celebre osteria della Corona, dove avrebbero potuto incontrare il *carvion* francese, là indirizzato da Giovannin Bongee per *cocché*, oppure la mora dallo scialle giallo, lei sì impastata, secondo la Ninetta del Verziere (indignata dal medesimo sospetto nei suoi confronti avanzato nella bosinata messa in giro per vendetta dal Pepp).

Bossi dunque sostituisce il miserabile villano con un parrucchiere di vaglia, dai trascorsi libertini, rovinato dalla passione che lo consuma. Si riaggancia così al tenace stereotipo che attribuisce al *coiffeur* cattiva fama,²⁰ e alla tradizione poetica del Meneghin Peccenna, all'epoca in gran spolvero nelle bosinate:²¹ ma se la maschera ambrosiana era solita servire i suoi antagonisti di barba e capelli, con linguacciuta eloquenza, il Pepp spende invano il suo fiato tormentandosi per Ninetta. Sarà poi da notare come l'ironica proiezione autobiografica oltrepassi il nome dell'eroe (Giuseppe Bossi era noto agli amici come Pepp)²² e si rifletta nella descrizione fisica: sostituendo i pennelli al pettine, nella seconda strofa, si ottiene uno schizzo dell'autore somigliante al coevo, smunto autoritratto conservato a Brera. Un anno più tardi, come è noto, la ferale profezia dell'allievo – «el tira là ben pocch», reiterata nella chiusa – ebbe a compiersi. Bossi morì consunto non da una passione ardente ma dalla tisi e dai salassi dei medici: una pratica disapprovata da Porta, se si deve riconoscere un'allusione ai casi dell'amico nella morte per febbre della zia di Ninetta.²³

Ciò che più conta, tuttavia, è la decisione di costruire intorno al lamento del Pepp una situazione ben definita. Nel poemetto di Cecco la cornice è ridotta ai minimi termini: al narratore esterno, non meglio identificato, spetta una strofa in apertura, dove introduce i personaggi, situando la vicenda nella campagna toscana a primavera; e una strofa in chiusura, dove svela la rinuncia del protagonista al suicidio. Bossi invece concede all'allievo del Pepp la bellezza di diciassette ottave, in cui questi alterna al racconto in presa diretta estesi resoconti su quanto accaduto in precedenza. Più nello specifico, nelle prime tredici ottave segue il maestro, diretto ai cimiteri suburbani, e ricapitola la parabola che l'ha portato alla rovina, componendo un incisivo profilo di Ninetta. Nelle ultime quattro ottave lo accosta, convincendolo a passare una rasserenante serata in sua compagnia; infine formula un triste presentimento di rovina. Quanto a Porta, nella *Ninetta del Verzee* elimina del tutto la cornice: non però allo scopo di rientrare nell'alveo del lamento. Con mossa magistrale infatti agisce sulla fisionomia del narratorio, che non si identifica con l'amato, e neppure con l'allievo del Pepp, come sarebbe stato prevedibile, ma con un conoscente, guidato verso la stanza di Ninetta da meri scopi lubrifici. Ne risultano così esaltate le ragioni del racconto. In luogo del solito *mélange* di contumelie, rimpianti e preghiere,

Non in questi poemetti, peraltro, ma nel *Marchionn di gamb avert* Porta assegna alla convivialità un ruolo cruciale.

20. Ancora nella *Meccanica*, il libro più milanese di Carlo Emilio Gadda, il volgare e disonesto Gildo vanta trascorsi in una bottega di parrucchiere.

21. Come documenta l'Opac Sbn, datano agli anni Dieci numerose bosinate in cui compare la figura di Meneghin Peccenna. Sul genere cf. Morgana 2008, 679-713.

22. Così lo chiama regolarmente nelle lettere Porta, il quale adotterà un espediente simile conferendo al Marchionn, altro innamorato deluso, il proprio terzo nome di battesimo.

23. «I dottor l'han creduda infiammatoria / e gh'han faa vint solass in tredes dì, / ma el di adree, giust in quella che han dezis / de faghen pù, l'è andata in paradis» (Porta, *La Ninetta del Verzee*, 129, vv. 165-168).

Baldassarre ascolta una storia che risale nel tempo sino all'infanzia della prostituta ormai in disarmo che si trova dinanzi. Non diversamente Porta agì un paio d'anni più tardi, quando decise di ripristinare i ruoli tradizionali, immaginando un tenero ciabattino sedotto dalla perfida Tetton: nel *Lament del Marchionn di gamb avert*, a dispetto del titolo, la modalità esclamativa è subordinata a un solido e articolato telaio diegetico.

Nelle ventidue strofe condotte in prima persona il Pepp è invece sopraffatto dall'onda disordinata dei ricordi lussuriosi. I ragionamenti sul da farsi sono presto travolti dal montare di fantasticherie vendicative, alimentate dal desiderio frustrato. Bossi rinuncia a mantenere in vigore per centinaia di versi un'apostrofe, sul modello di Baldovini. Preferisce attribuire allo spasimante un verboso, farneticante soliloquio, interrotto dal "tu" rivolto a Ninetta – comunque fuori scena – soltanto nei momenti in cui il *pathos* raggiunge l'acme (ovvero ai vv. 153-156 e 210-224). Ciò giustifica il netto aumento del tasso di grevità: dialogando liberamente con se stesso, il Pepp – dispensato dal velleitario tentativo di convincerla – insulta pesantemente l'amata, cerca di sminuirla ai propri occhi, imposta un confronto con altre donne, infine deve ammetterne la superiorità, dovuta a schietti criteri erotici.

Per altri versi il Pepp si mantiene fedele al canovaccio sul quale Cecco imposta il suo lamento.²⁴ Entrambi non riescono più a lavorare, hanno perso l'appetito, versano cisterne di lacrime. Entrambi prestano alla donna servigi concreti: Cecco ara il campo, pascola le pecore; il Pepp le zappa l'orto e la rifornisce di soldi. Entrambi devono fare i conti con le vicine: la Tonina e la Tea che vedono Cecco gettare strida si trasformano nelle pettegole che intrecciano commenti salaci sul parrucchiere, ai vv. 183-200. Entrambi sono macerati dalla gelosia: Cecco minaccia rivalse sanguinose contro Nencio, il Pepp – meno possessivo – accetta le infedeltà consumate con personaggi di rilievo, ma non intende condividere l'amante con camerieri, cuochi e altri rivali del suo stesso livello sociale. Entrambi vagheggiano il suicidio, e la misera soddisfazione di un epitaffio misogino sulla tomba, a monito dei giovani amanti sfortunati: il Pepp arriva a precisarne il testo, che occupa un'intera ottava (vv. 249-256). Entrambi, per concludere, immaginano di darsi morti spettacolari: abbrustolito in un forno, o fracassato in un burrone Cecco; sgozzato col rasoio, o con i forbicioni piantati nel cuore il Pepp, che vorrebbe esalare l'ultimo respiro invocando Ninetta. A differenza di Baldovini, però, che *in extremis* fuga le ombre con un ragguaglio scherzoso, Bossi lascia il finale aperto al tracollo del protagonista, mantenendo la finzione dell'allievo, che interviene a caldo con un commento sfiduciato. Porta raccolse a modo suo questa suggestione: se l'amico pittore non concede alla Ninetta neppure una battuta, la sua erede cita a più riprese le uscite disperate del Pepp, alle quali ingenuamente crede. Coltelli e rasoii, branditi con

24. Anche nell'ode *Sta voeulta, la mia Gina* (Cherubini 1816, 110) Bossi propone il lamento di un uomo esasperato, che tuttavia si spegne nel giro di poche strofe grazie all'apparizione dell'amata.

teatralità melodrammatica dal malvagio amante, non sono altro che espedienti per irretirla.

Entra qui in gioco la seconda modifica sostanziale operata allo schema del lamento, ovvero il trasloco della vicenda dagli scenari campestri a un ambito urbano. Porta su questo versante si distingue dal modello. *La Ninetta del Verziere* insiste infatti sino alla claustrofobia sugli interni. La stanza dove si consuma il dramma della protagonista, circuita dal Pepp, coincide con il luogo d'enunciazione, ridotta ad alcova per incontri prezzolati. Al mercato del Verziere, «scoera de lengua»²⁵ e autentico fulcro della Milano portiana, a ben vedere è riservato soltanto qualche squarcio, che amplia lo spunto ricavato da Bossi, per il quale Ninetta da giovane aveva venduto il pesce a Porta Ticinese (vv. 30-31). *El Pepp perucchee* è invece interamente “girato” per esterni, sin dallo splendido attacco, che vede il parrucchiere dirigersi ingrugnito verso i bastioni, sul far della sera. La scena richiama irresistibilmente l'*incipit* delle prime *Desgrazzi de Giovannin Bongee*, che un paio d'anni prima avevano furoreggiato in città. Se però il Bongee rientra a casa a tarda ora, dopo una pesante giornata di lavoro, il Pepp vaga senza meta, battendo i luoghi deputati al passeggio, come non è mai concesso ai personaggi portiani, fatta salva l'*Apparizion del Tass*.²⁶ È questa una delle rarissime occasioni in cui il poeta milanese si avventura fuoriporta, come capita al Pepp, che in ultimo erra invasato, al chiaro di luna, fra le croci di un camposanto. La scoperta parodia foscoliana – forse attirata dalle frizioni con il poeta dell'*Ipervalisse*²⁷ – non innesca visioni orrorifiche di spettri, come sarebbe accaduto di lì a poco nella *Prineide*, né offre il destro a riflessioni sul destino ultraterreno. Il Pepp, in caso di suicidio, intenderebbe cavarsela con due parolette al Signore e uno svelto atto di contrizione, «se mai de là ghe fuss on quaj bordell» (v. 276).

Anche al cimitero, dunque, a occupare ogni anfratto della mente del protagonista è la passione delusa. Bossi conferisce alla «Ninetta de Porta Cines» tratti che la allontanano mille miglia dal tipo della Sandra, la contadina amata da Cecco. Se questa si accontenta del Nencio, contadino dal borsello fornito, Ninoeu arriva a impaniare un marchese. Lei che da ragazza vendeva il pesce, e concedeva per due soldi le grazie a chiunque, accesa dalla fregola, ora fa la preziosa. Del resto, i suoi spasimanti sono disposti a pagare il merluzzo al prezzo dello storione. L'allievo del Pepp compone il ritratto di un'arguta e simpatica popolana, che sopperisce alla modesta avvenenza imparando presto a sfruttare le armi della seduzione e i benefici dell'ipocrisia. Riesce così a diventare una dama esigente: «Fior de vestii; fiacca a la festa; patt / de tant al mes, trattoeur, stanza al primm pian; / olter che inguill e ton!» (vv. 45-47). Ma ciò, come detto, non le

25. La formula com'è noto ricorre nell'attacco del *Miserere*. Il centro della Milano portiana non è la «piazza del Duomo, né il Broletto, né la Chiesa, né il potere civile; è il Verziere [...] ricco di grida e di colorito, è insomma il popolo stesso» (Banfi 1970, 196).

26. Cf. Novelli 2012.

27. Sui rapporti fra Bossi e Foscolo cf. Colombo 2007, 39-72.

impedisce di continuare a frequentare cuochi, camerieri e militari, per il suo piacere e per lo sconforto del Pepp.

Nel complesso risulta una figura molto settecentesca, che richiama alla memoria certe adorabili amiche di Casanova, il frusciar di gonne delle commedie di Goldoni, o meglio ancora l'erotismo malizioso delle *Novelle galanti* di Giambattista Casti. L'accento posto sul desiderio di ascesa sociale inevitabilmente attira anche il paragone con Roxana o Moll Flanders: ma a differenza delle prostitute di Defoe la milanese non racconta da sé la propria storia, come fa la creatura portiana, ben distante dall'omonima creatura di Bossi quanto a carattere ed aspirazioni. Onesta e fedele al suo innamorato sino al masochismo, la Ninetta del Verziere si oppone diametralmente alla Tetton, la spregiudicata miliardaria plebea che irretisce il Marchionn dalle gambe storte. D'altra parte, siccome l'immobilità sociale nei monologhi popolari portiani non conosce eccezioni, ad accomunare le due donne è un destino di miseria, dal quale neppure la Tetton riesce ad affrancarsi, nonostante le crudeli macchinazioni ordite contro il ciabattino che la sposa. Al suo Pepp, la Ninetta bossiana non combina in fin dei conti nulla di davvero grave. Certo, gli nega un amore esclusivo, è attenta al suo interesse, ma anche l'allievo deve riconoscerne l'intelligenza, la simpatia, la sensibilità: «e l'è donna che dopo avell pelaa / la se trarav in tocch per on amis, / e per quant sia cojon chi ghe dà dent / la manca minga d'on cert sentiment» (vv. 61-64).

Amici, i plebei di Porta non ne hanno. Anche i loro interlocutori sono estranei o semplici conoscenti. L'autore infligge a Ninetta – che pure è cresciuta al Verziere, in mezzo alla pittoresca folla del mercato – una rigorosa solitudine, in cui si specchia la civiltà urbana borghese. Il medesimo tema dell'innocenza tradita e sconsigliata non fa che trasferire a un livello sociale inferiore un *topos* che la letteratura libertina del XVIII secolo aveva volentieri applicato a dame di lignaggio. L'ingenuità di Ninetta, più volte rimarcata («Tucc me credevan ona gran canonega, / e seva fatta pesc che né ona monega»), dura sino al momento in cui il Pepp, spogliatosi, la sbigottisce mettendole fra le mani «el manegh de tucc quanc i cognizion».²⁸ Tramite progressive prese di coscienza impara dal comportamento dell'amato la regola di un dominio maschile fondato sul binomio carne e danaro.

Porta rovescia così la parabola della Ninoeu bossiana, che entra in scena come precoce ninfomane, disposta a tutto per soddisfare le sue voglie erotiche. L'esito di entrambe queste storie di formazione è il meretricio. Ma se una Ninetta assurge a ricca sgualdrina d'alto bordo, sfrontata e irresistibile, l'altra si riduce in miseria, circuita e spolpata dal Pepp. La sorte della ragazza del Verziere intende dimostrare l'opportunità del comportamento del suo archetipo, con buona pace del disperato parrucchiere. Non pare eccessivo anzi ritenere che il primo impulso alla scrittura sia venuto a Porta dal desiderio di giustificare il

28. Porta, *La Ninetta del Verzee*, 125, vv. 103-104, 116.

comportamento della Ninetta bossiana, mostrando cosa sarebbe accaduto in caso avesse lasciato briglia sciolta ai sentimenti. Lo stereotipo tradizionale del milanese generoso e credulo, perfettamente incarnato dalla *putain au grand coeur*, va in pezzi al contatto con le regole di comportamento della società moderna. Il brutale realismo di Porta si spinge sino a costringere la sua creatura a ostentare, negli ultimi versi del poemetto, un orgasmo simulato. Ma è troppo tardi. Il tempo della finzione è scaduto. Dinanzi a sé non ha il marchese Villani che benefica la collega di Porta Ticinese, né il frate, i mercanti e gli altri buoni partiti rifiutati per amore del Pepp, ma un operaio disposto a concederle – oltre al denaro pattuito – la sola carità dell’ascolto.

El Pepp perucchee²⁹

Traduzione

Quand l'è quell'ora che i bottegh se saren,
 Che no gh'è pù speranza d'avventor,
 E che a ciappà on poo d'aria se preparen
 I tegnoeur, i moros, i debitor,
 Intant che in su la porta i donn ciccieren,
 E i vecc de cà trotten ai quarant'or,
 El Pepp lott lott, con tanto de muson
 El s'incamina vers i bastion. 8

All'ora in cui chiudono le botteghe, quando non c'è più speranza di clienti, e i pipistrelli, gli innamorati e i debitori si preparano a prendere un po' d'aria, mentre le donne chiacchierano sull'uscio, e i vecchi di casa trottano alle quarant'ore, il Peppo chiotto chiotto, col muso lungo, s'incammina verso i bastioni.

El Pepp, vun di primm petten de Milan,
 Per brio! da quatter mes no l'è pu quell,
 L'è magher, lasagnet e bicciolan,
 Viscor che l'era e lest come on usell.
 El gh'ha cert carimaa, cert oeucc malsan,
 Cert laver bianch, cert verd tra carna e pell,
 Che s'el seguita insci, t'el digh mi Rocch!
 M'en piang el coeur, ma el tira là ben pocch. 16

Il Peppo, uno dei migliori pettini di Milano, perdinci! da quattro mesi non è più lo stesso, è magro, fiacco e intontito, lui che era vispo e svelto come un uccello. Ha certe occhiaie, certi occhi malandati, certe labbra livide, un certo verde nell'incarnato, che se continua così, te l'assicuro io!, mi piange il cuore, ma ha ben poco da tirare avanti.

Pover Pepp! l'è staa lu, che m'ha instradaa:
 Senza de lu sarev anch mò on mincion:
 Lu el m'ha daa i primm resò; lu el m'ha insegnaa
 A fa trezz e perucch a perfezion,
 Tant che saran con quest trii carnevaa,
 Che mandì ai fest de Cort robba a monton,
 Asca fior de fattur! che, se permetten,
 No paren d'on biroeu de barba e petten. 24

Povero Peppo! È stato lui ad avviarmi al mestiere: senza di lui sarei ancora un minchione: è lui che mi ha dato i primi raso; lui mi ha insegnato a fare trecce e parrucche alla perfezione, tanto che con questo saranno tre carnevali che mando mucchi di roba alle feste di corte, e pure fior di fatture! che, se permettete, non sembrano d'un inserviente che rade e pettina.

29. Il testo segue la trascrizione proposta in calce all'edizione critica portiana da Isella, che riprende la prima stampa del 1826, correggendo la grafia e qualche refuso (cf. in Bibliografia Bossi, *El Pepp perucchee*).

Sicché se ghe vuj ben l'è natural,
 Sarev on porch se no ghe ne voress,
 E me senti, per cristo! a vegni mal,
 A vedell come l'è ridott adess.
 E tutt sto affann per quell bell capital
 De la Ninetta che vendeva el pess,
 E che quand che la stava in cittadella
 No gh'era on can che la tegniss per bella. 32

La Ninoeu, che dai sedes ai desdott
 El ceregh, el sagrista, el busseree,
 I reficciò del borgh, i borlandott,
 E fina quij balloss de maronee
 Per pocch lanfann se la metteven sott,
 E gh'avaraven daa di pee dedree,
 Chè je cercava lee la gatta morgna,
 Tanto l'era el brusor della zanforna! 40

Ma adess ih ih! Che ruzz! merda de gatt!
 Dopo la scenna del marches Villan,
 Acqua de belegott! no gh'è pù el piatt:
 Guaj a quij che ghe capita per man;
 Fior de vestii; fiacca a la festa; patt
 De tant al mes, tratttoeur, stanza al primm pian;
 Olter che inguill e ton! Cristo-Maria!
 Robba de trà in malora chi se sia. 48

Cossa ghe solta a quell marches cojon
 De cercalla e proponegh tanta spesa,
 E de pagà el merluzz per sturion?
 Erala minga assee la Veronesa?
 Gh'hal mò tanta bondanza in di colzon?
 Ma l'è restaa anch lu bianch come la pesa
 Sentend che lee oltra i spes, oltra la truscia
 La vorreva tutt'olter che bavuscia. 56

E in quest la lodi, e per la veritaa,
 Sebben la gh'ha passion per i luviss,
 Gh'è pù car on bon manegh d'on spiantaa
 Che la borsa d'on scior coj cavij gris;
 E l'è donna che dopo avell pelaa
 La se trarav in tocch per on amis,
 E per quant sia cojon chi ghe dà dent
 La manca minga d'on cert sentiment. 64

Dunque è ovvio che gli voglio bene, sarei un infame se non gliene volessi, e mi sento male, per cristo!, a vedere com'è ridotto adesso. E tutti questi affanni per quel bell'acquisto della Ninetta che vendeva il pesce, e che quando stava a Porta Ticinese non c'era un cane a cui sembrasse bella.

La Ninoeu, che dai sedici ai diciott'anni il chierico, il sacrestano, lo scaccino delle elemosine, gli affittuari del quartiere, i dazieri, e persino quei furfanti dei venditori di caldarroste se la mettevano sotto per due lire, e le avrebbero dato una pedata, che li cercava lei, la gatta sorniona, tanto le bruciava la passera!

Ma adesso eh! Che arie! Merda di gatto! Dopo la commedia del marchese Villani, caspita!, Niente da fare: guai a quelli che le finiscono fra le mani; fior di vestiti; carrozza alla domenica; ogni mese una somma, vitto, stanza al primo piano; altro che anguille e tonno! Cristo-Maria! Roba da mandare in malora chiunque.

Cosa salta in mente a quel marchese coglione, di cercarla e proporle una tale spesa, di pagare il merluzzo al prezzo dello sturione? Non bastava la Veronese? Ha così tanta dovizia nei calzoni? Ma è restato anche lui bianco come la resina, quando ha sentito che oltre alle spese, oltre all'affanno, voleva tutt'altro che parole.

E in questo la lodo, e a dire il vero, malgrado abbia la passione delle monete sonanti, preferisce un buon manico d'uno spiantato alla borsa d'un signore con i capelli bianchi; ed è donna che, dopo averlo pelato, si farebbe in quattro per un amico, e per quanto sia coglione chi ci vada a sbattere, non le manca una certa sensibilità.

Ma dagh dent giurabio! col coo e coj pee
 Com'ha faa quell giavan, quell coo de merla,
 Quel fioretton de ciolla de massee,
 Quell tandoeuggia, quell'asen, quell tamberla!
 Ah! el pover Pepp! se mì gh'avess danee
 Vorrev ridumm, per Cristo! A portà el gerla
 Per liberatt da quella stria gogninna
 Che l'ha proppi de vess la toa rovinna. 72

Te farev fà on viagg, te menarev
 Sul lagh de Comm, là vers la Tramezzina,
 O in Brianza, dove che se bev
 Quij bon vinitt legger de la collina:
 Te farev spassà via, te insegnarev
 Dove ghe stà ona bella fattorina;
 In fin, per el mè Pepp, mì farev quell
 Che no farev, per briol per on fradell. 80

Ma intant lu el tonda via; nè credii già
 Ch'el vaga a Porta Renza a fà el gingin,
 Come el faseva tutt i podisnà
 Prima d'avegh l'imbroj de la Ninin.
 Oh dess! El cerca in dove stà de cà
 La motria, anzi la mort, el Gentilin,
 El Foppon, Sant Caloss, e i sit pù trist
 Foera de man; lu nol cerca che quist. 88

E mì ghe tegni adree, ma lontan via
 Perchè nol se ne daga, e quand se sent
 Sonà per dusent ges l'avemaria,
 Quand i campann fan tucc on cert lament
 Che streng el coeur de la malinconia,
 In somma quand l'è scur mì ghe voo arent,
 Che mai no ghe vegniss per i cojon
 De trass giò (dininguarda!) dal bastion. 96

E li el vedi a gesti lu de per lu,
 E on bott a corr in furia, on bott fermass,
 Poeù mord i did e voltà i oeucc in sù,
 Poeù dass di pugn, poeù stà cont el coo bass,
 E poeù a la fin quand proppi el ne pò pù,
 Dopo tant sospirà, tanto smanias,
 No figurandes mai che mì sia lì,
 El solta foera a press a pocch inscì. 104

Ma sbatterci contro, accidentil, a tutta forza
 come ha fatto quello sciocco, quella testa
 vuota, quel fior di scimunito, quel tonto,
 quell'asino, quel cretino! Ah, povero Pep-
 po! Se avessi denari vorrei ridurmi, per Cri-
 sto!, a portare la gerla pur di liberarti da
 quella strega furbetta che finirà davvero
 con l'essere la tua rovina.

Ti farei fare un viaggio, ti porterei sul lago
 di Como, là verso la Tramezzina, o in
 Brianza, dove si bevono quei buoni vinelli
 leggeri della collina: ti farei sviare, ti inse-
 gnerei dove abita una bella fattoressa gio-
 vane; per il mio Peppo, insomma, farei
 quello che non farei, perdinci!, per un fra-
 tello.

Ma intanto lui alza i tacchi; e non crediate
 che vada a Porta Venezia a fare il damerino,
 come faceva tutti i pomeriggi prima di
 avere l'imbroglione della Ninetta. Ma no!
 Cerca dove stia di casa la mestizia, anzi la
 morte, il cimitero del Gentilino, il Foppo-
 ne, San Calocero, e i luoghi più tristi fuori
 mano; non cerca altro che questi.

E io gli tengo dietro, ma da lontano, perché
 non se ne accorga, e quando si sente suonare
 per duecento chiese l'avemaria, quando
 le campane fanno tutte un certo lamento
 che stringe il cuore di malinconia, in-
 somma quando viene lo scuro miavvicino, che
 non gli venisse mai per i coglioni di buttarsi
 giù (per carità!) dal bastione.

E li lo vedo gesticolare da solo, e un mo-
 mento correre a precipizio, un momento
 fermarsi, poi si morde le dita e volta in su
 gli occhi, poi si dà dei pugni, poi sta a capo
 chino, e poi infine quando veramente non
 ne può più, dopo tanti sospiri, tante smanie,
 non immaginando mai la mia presenza,
 se ne esce con queste parole, più o meno.

Ma l'è pur anch on gran destin puttanna,
 On gran destin fioeul d'ona bozzaronna,
 Che per quella marscetta carampanna,
 Per quella mezza bozzera cojonna,
 Che ghe l'ha, giuradio, larga ona spanna,
 E in tutt el rest l'è come on'oltra donna,
 On omm de la mia sort sia tant balocch
 De giontagh la salut e trass in tocch!

112

Cribbi-e-boffitt! Ma cossa gh'halà adoss
 De incantamm, de instriamm de sta manera!
 De rugamm dent in di midoll di oss,
 E famm senti quell che par minga vera!
 Ma dov'hin sti portent, sti gran bej coss?
 On fior o duu fan minga primavera;
 E per brio! se la guardi a part per part
 Trovaroo de la gran robba de scart.

120

S'hin i oeucc, hin pù bej quij de la Ginna;
 Se l'è la front e i zij, la veng la Bia;
 Se l'è el profil, la ghe dà scacch la Pinna;
 Per lavritt e dencitt, gh'è la Luzia,
 Gh'è la Bibin, l'Annetta, la Peppinna;
 A tett stà mej la Togna, e in quanto sia
 Articol fianch e cuu, sont persuas,
 Che la Vittoria la ghe bagna el nas.

128

Ma cossa serva! hin bej rason, concedi;
 Ma on tutt insemma come la Ninoeu,
 Per quant me guarda intorna, mi nol vedi,
 Asca i moinn e cert loffi tutt soeu,
 Asca cert smorfietinn che mi no credi
 Che se ne troeuva on'oltra al di d'incoeu,
 Damma o pedinna, che sia tant perfetta
 Da vari quell che var sta carognetta.

136

La soa mort poeù l'è el lecc. Che basadora!
 Che mattocconna, cisto! che scocchera!
 Che pattuscionna poeù, che sboradora!
 Tutt i moment la voeur mudà manera;
 On poo ghe l'hoo de sott, on poo de sora,
 La losca i oeucc, la cria, la cambia cera,
 La me ruga per tutt con quij sciampitt,
 La me fa in d'on minutt milla basitt.

144

«Ma è proprio un gran destino infame, un gran destino figlio d'una donnaccia, che per quella befana fradicia, per quella mezza baldracca balorda, che ce l'ha giuro a dio larga una spanna, e in tutto il resto è come qualunque donna, un uomo come me sia tanto sciocco da rimetterci la salute e ridurci a uno straccio!

Perbacco! Ma cos'ha addosso in grado di incantarmi, di stregarmi sino a questo punto! Di frugarmi sin dentro il midollo delle ossa, e farmi sentire l'inverosimile! Ma dove sono questi portent, queste cose bellissime? Un fiore o due non fanno primavera; e perdinci! se la guardo punto per punto troverò tanta roba di scarto.

Se sono gli occhi, li ha più belli la Gina; se la fronte e le ciglia, vince la Bia; se è il profilo, la Pina le dà scacco; per le labbrucce e i dentini, c'è la Lucia, la Bibin, l'Annetta, la Peppina; a tette sta meglio la Togna, e in articolo fianchi e culo, sono convinto che la Vittoria la superi.

Ma a che serve! Sono belle ragioni, d'accordo; ma un insieme come quello della Ninetta, per quanto mi guardi intorno, non lo vedo; senza contare le moine e certi vezzi tutti suoi, senza contare certe smorfietine che al giorno d'oggi non credo se ne trovi un'altra, signora o battona, che sia tanto perfetta da valere ciò che vale questa carognetta.

La sua morte poi è il letto. Come bacial! Che gran testa matta, cribbio! Come folleggia! Come pastrugna poi, come gode! A ogni momento vuole cambiare posizione; un po' ce l'ho di sotto, un po' di sopra, sbarra gli occhi, strilla, cambia espressione, mi fruga dappertutto con quelle zampine, in un minuto mi dà mille bacetti.

Che peccaa che ona donna de sta sort,
 No ghe sia moeud de falla vess fedel!
 Mi ghe doo pila, mi ghe zappi l'ort,
 Mi tutt i or che podi ghe stoo al pel,
 E lee vedend che mi ghe voo adree mort
 La me spergiura, Crist, la terra, el ciel,
 E ona mezz'ora che mi volta via
 La me fa corni d'on pes l'un, sta stria. 152

Ah, l'è on gran pezz, Ninetta, che schinchinem,
 E te me fee vedè robba de foeugh:
 Vuj ben che se divertem, che ginginem,
 Ma se l'è longh, no l'è pù bell el gioeugh:
 Pazienza el Caradin, pazienza el Minem;
 Ma lee la tratta camerer, lee coeugh,
 Lee guardi de doganna, e se l'occor,
 Per diàna de legn! guardi d'onor. 160

E mi hoo de voregh ben semper de pù?
 Mi hoo de cruziamm, de coeusem, de crepà,
 Senza avegh el coragg de tajà su,
 De falla foeura e de piantalla là?
 E hoo de vess tant cojon, tant turlurù
 De no refamm de quell che la me fa?
 Mi che senza besogn d'andà a putann
 Gh'avarev, giuradio, fior de tosann? 168

Mi che sera el majester de la scoeura
 De gabbà i donn e de cuntagh di lapp,
 Che cognosseva in fassa el dent e foeura,
 Che hoo goduu fior de musì e fior de ciapp,
 Che in quanto sia, per cristo! de parpoeura
 Voo del pajon fin al moschett de drapp,
 Mi sbrega patentaa, struson giuridegh
 Hoo de scaldamm per sta strascioeura el fidegh? 170

E hoo de sussì per ona crappa e spend
 Ona carretta de Napolion,
 E tutt i di impegnà, tutt i di vend
 Per famm cress sul topè la monizion,
 Per fà vegni pù prest quell di tremend
 De dà in terra el sesin come on cojon,
 E de fà di ai sabett con quij vos s'cepp:
 — L'ha scuracciaa la preja anch el sur Pepp? 184

Che peccato che una donna di questo tipo,
 non ci sia modo di farla restare fedele! Io le
 do quattrini, io le zappo l'orto, io le sto alle
 costole tutto il tempo che posso, e lei ve-
 dendo che le vado dietro perso mi spergiura
 Cristo, la terra, il cielo, e se mi volto una
 mezz'ora questa strega di corna me ne fa
 un sacco e una sporta.

Ah, è un gran pezzo, Ninetta, che andiamo
 avanti e indietro, e mi fai vedere cose in-
 fuocate: certo che mi va se ci divertiamo, se
 ci stuzzichiamo, ma se il gioco è lungo, non
 è più bello: pazienza il Caradini, pazienza il
 Mínimo; ma lei pratica camerieri, cuochi,
 doganieri e se capita, perdiana!, guardie
 d'onore.

E io devo volerle bene, sempre di più? Io
 devo crucciarmi, cuocerme, crepare, senza
 avere il coraggio di darci un taglio, liquidarla
 e piantarla lì? E devo essere tanto cog-
 lione, tanto idiota da non ripagarla con la
 stessa moneta? Io che senza bisogno di
 andare a puttane avrei, giuro a dio, fior di
 ragazze?

Io che ero il maestro in materia di gabbare
 le donne e contar loro delle balle, io che da
 quel di conoscevo l'arte della toccata e fuga,
 io che ho goduto fior di musetti e fior di
 chiappe, io che in quanto a fica, per cristo!,
 vado dal paglione al baldacchino, io canaglia
 patentata, io autentico randagio, devo scaldarmi
 il fegato per questo straccetto di donna?

E devo struggermi per una squaldrina e
 spendere una carretta di napoleoni, e tutti i
 giorni impegnare, tutti i giorni vendere per
 farmi crescere in testa il furore, per fare venire
 prima quel giorno tremendo in cui andrò col
 culo in terra come un coglione e farò dire alle
 pettegole con quelle voci fesse: "Ha battuto il
 sedere sulla pietra anche il signor Peppo?"

— Chi? Quell bell gioven? Quell...quell sur Peppin
 Che gh'aveva quell'aria forestera?
 — Ma già l'avarà faa la mala fin
 Per vorè mantegnì quella pessa;
 — Oh cossa la dis mai, sura Lenin,
 Ma le sa del sigur? L'è proppi vera?
 — Già chi se fa con quella sort de gent
 Fan tucc la stessa fin se fussen cent.

192

— Ma che la disa, sura Doroteja,
 Eel mò domà per pagà car el pess
 Ch'el sur Peppin l'ha scuracciaa la preja?
 — Oh cara lee, i pesser al temp d'adess
 Gh'han fioretton de damm che ghe someja;
 — El sur Peppin, saltand dal rost al less,
 I list ghe je scassava quell badee
 Con quella penna che la sa poeù lee. —

200

Pur tropp l'è vera anch quest, e de maross
 Sont staa in man de Ravizza e de Monteggia,
 E quasi quasi ghe lassava i oss,
 Chè l'eva proppi de nobiltaa veggia;
 Ma quist hin ball, e mi gh'hoo sgonfi el gooss
 De tant velen che vuj dà on pè in la seggia;
 Vuj che i patt ch'emm fissaa vaghen a mont,
 Vuj famm senti, vuj fa vedè chi sont.

208

Ah sì, vun de sti di foo on fatt de fatt,
 E quand manch te la penset, foicura d'ora,
 Intant che te me godet, vuj cattatt
 E confessatt ciappandet per la gora:
 Vuj pestatt, sgraffignatt e svargellatt,
 Gogninna, sciguettonna, traditora,
 Vuj strappatt quella gringa bozzaronna,
 Te vuj giusta che nè te siet pù donna.

216

Mì per tì sont in l'ultema bolletta,
 Perdi i mee post, gh'hoo i creditor al cuu...
 E che la sappia poeù, sura Ninetta,
 Ch'el Pepp nol fa figur de becch fottuu;
 E se gh'hoo minga coeur de fà vendetta
 Per adess fa pur cunt d'avemm veduu;
 T'ee bell piang e sgari: sì torna sabet...
 Oh per brio! da chi innanz no te me gabbet.

224

“Chi? Quel bel giovane? Quel... quel signor Peppino, che aveva quell'aria forestiera?” “Certo sarà finito male per aver voluto mantenere quella pescivendola”; “Oh, cosa dice mai, signora Maddalena, ma lo sa per certo? Ne è proprio sicura?” “Di sicuro chi se la fa con quella razza di gente fa la stessa fine, fossero pure cento”.

“Ma dica, signora Dorotea, è soltanto per il pesce pagato caro che il signor Peppino ha battuto il sedere sulla pietra?” “Oh cara lei, le pescivendole al giorno d'oggi hanno fior di dame che somigliano loro”; “I debiti al signor Peppino, quando saltava di palo in frasca, glieli cancellava quel merlo con quella penna che sa poi lei”.

Purtroppo è vero anche questo, e mi hanno pure visitato il Ravizza e il Monteggia, e quasi quasi ci lascio la pelle, che era proprio di vecchia nobiltà; ma queste sono frottole, e io ho il gozzo così pieno di veleno che mi vien voglia di mandare tutto al diavolo; voglio che i patti che abbiamo stabilito vadano a monte, voglio farmi sentire, voglio far vedere chi sono.

Ah sì, uno di questi giorni ne faccio una di quelle, e quando meno te l'aspetti, in un momento imprevisto, mentre mi godi, voglio abbrancarti e confessarti pigliandoti per la gola: voglio picchiarti, e graffiarti, e frustarti, furbetta, civettona, traditrice, voglio strapparti quella maledetta criniera, voglio sistemarti in modo che tu non sia più donna.

Per colpa tua io sto al verde, perdo i miei clienti, ho i creditori attaccati al culo... e sappia, poi, signora Ninetta, che il Peppo non si fa passare per becco fottuto; e se per adesso non ho cuore di vendicarmi fai pur conto d'avermi visto; hai un bel piangere e urlare: sì, torna sabato... oh perdinci! Da qui in avanti non mi freggi.

Ma se st'infesc el tira innanz insci,
 Che mi no me ne possa liberà,
 Sangue de bio!...Come hala da fini?
 Me senti a scaggià el sangu...a riscia
 I cavij... tremà i gamb... ah pover mi!
 No gh'è risorsa! El camp sant eccol là,
 Là dove batt la luna su quij cros,
 Là me par fina de senti ona vos,

232

Che me ciamma, e me dis che i desperaa,
 I gelos, i fallii no gh'han pù brigh,
 Se fan tant de stà quacc là sotterraa
 A ingrassà la gramegna, i malv, i ortigh:
 Di tosann e di debet che han lassaa
 A quij che là no ghe n'importa on figh,
 Là l'è la pas, la fin de tutt i cruzzi
 De chi gh'ha corni e che no gh'ha pescuzzi.

240

L'è decis; sont ridott in sant quintin,
 E già che hoo pers tutt coss, vaga la pell...
 Ghe daroo ona codada all'inglesin,
 E giuradio! me tajaroo i cannell...
 Ma prima de sto bell complimentin,
 Vuj preparamm la cros cont on cartell
 Che gh'abbia scritt sù sti paroll: tosann,
 Leggiù, per Dio, fioeuj de settimann!

248

«Chi sott gh'è on gioven: l'eva perucchee,
 E no l'è minga mort del mal franzes,
 L'è mort d'amor coj fer del sò mestee
 Per la Ninetta de Porta Cines:
 I donn godij; ma se ghe corrii adree
 Gh'avarii corna e beff con dann e spes;
 Lassee stà sta pocch'erba e sti pocch tepp,
 E desii on requiemm al pover Pepp».

256

Ma s'el mè destin porch, se la mia slippa
 Fasess mò in moeud ch'intant che stoo per damm
 Cont el resò in la canna de la pippa
 Se revoltass el fil sul pomm d'Adamm,
 E mi scoland el sangu giò per la gippa
 A vess de restà lì come on salamm,
 Locch e sbasii, senza vedenn la fin...
 Ghe mancarav, per Dio! sto viorin!...

264

Ma se quest'imbrogljo va avanti così, da
 non riuscire a liberarmene, sangue di dia-
 na!... Come deve finire? Mi sento gelare il
 sangue... rizzare i capelli... tremare le
 gambe... ah povero me! Non c'è mezzo!
 Eccolo là il camposanto, là dove la luna
 irraggia quelle croci, là mi pare persino di
 sentire una voce,

che mi chiama, e mi dice che i disperati, i
 gelosi, i falliti non hanno più tormenti, se
 arrivano a stare quieti sotterrati là, a ingras-
 sare la gramigna, le malve, le ortiche: delle
 ragazze, dei debiti che hanno lasciato a
 quelli là non gliene importa un fico, là c'è la
 pace, la fine di tutti i cruzzi di chi ha le cor-
 na e non ha quattrini.

È andata; sono rovinato, e visto che ho
 perso tutto quanto, posso morire... darò
 un'affilata al rasoio inglese, e giuro a dio!
 mi taglierò le canne della gola... Ma prima
 di questo bel servizietto, voglio prepararmi
 la croce con un cartello che porti scritte
 queste parole: ragazze, leggete, per dio, fi-
 glie di buona donna!

“Qui sotto c'è un giovane: era parrucchiere,
 e non è morto di mal francese, no, è morto
 d'amore con i ferri del mestiere per la Ni-
 netta di Porta Ticinese: godete le donne;
 ma se correte loro appresso avrete corna e
 beffe col danno e le spese; lasciate stare
 questa poca erba e questo poco muschio, e
 dite un requiem per il povero Peppo.”

Ma se il mio porco destino, la mia sfortuna
 facesse in modo che nel colpirmi il gozzo
 col rasoio il filo si voltasse sul pomo
 d'Adamo, e io colando sangue giù lungo la
 giubba dovessi restare lì come un idiota,
 confuso e svuotato, senza concludere nul-
 la... ci mancherebbe, per dio! questo
 guaiolo!...

Ma allora ciapparoo el forbesetton
 E a tutta forza el piantaroo chi dent,
 E inscì saran finii tutt i question,
 E gh'el lassaroo a lee per testament,
 Che l'è quell che tanc voeult gh'ha faa el melon,
 E fors le vedarà con pentiment,
 E la dirà fors anch se voeulta ven:
 Pover Peppasc! e 'l me voreva ben. 272

E intant che mandaroo giò i strangojon
 E me calarà i forz inscì bell bell,
 Faroo a bon cunt on att de contrizion,
 Se mai de là ghe fuss on quaj bordell,
 E dopo do paroll ditt al Patron,
 Sentendem i ultem sgrisor per la pell,
 Propri li li per tirà la colzetta
 Diroo anch mì: *Nì...senza podè di...netta.* 280

Inscì el Pepp el se sfoga, e mi quacc quacc
 Dandegh on caracoll, fasend l'indian,
 Come se fuss li per tutt olter facc
 E che vegniss de quatter mia lontan,
 Ziffolli e guardi in su cont el mostacc,
 Poeù fingi de sguisill, e alzand i man
 Sbraggi: L'è el Pepp – Ciao, Pepp – Ma che fortuna,
 E ghe parli del fresch e de la luna. 288

E dopo i zerimoni del bon vent,
 Del bell incoer con cent olter ball,
 El ciappi sott al brasc, el meni in dent
 E vemm de posta a la Corona o al Gall;
 Li a pocch a pocch el torna in sentiment,
 Ma per fagh rod quaj coss boeugna imboccall,
 Quand poeù el comenza, nol desmett mai pù,
 E prima el preghi mì, poeù el prega lu. 296

Vemm dopo a fa la ronda di festin,
 Dal Lentas fina a Santa Redegonda,
 E per tutt i stazion gh'è el lampedin
 Per podè tegniss viscor senza bionda:
 Quand poeù el comenza a fa quaj visorin,
 Che gh'emm pien i colzon anch de la ronda,
 Nol lassi mai, nè stoo col coeur quiett
 Fina che proppi no l'hoo miss in lett. 304

Ma allora prenderò i forbicioni e a tutta
 forza li pianterò qui dentro, e così sarà fini-
 ta ogni questione, e li lascerò a lei per te-
 stamento, che son quelli che tante volte le
 hanno spuntato i capelli, e forse vedendoli
 si pentirà, e se capita forse dirà anche: “Po-
 vero Peppaccio! Mi voleva bene.”

E mentre patirò gli spasimi e piano piano
 mi caleranno le forze, farò a ogni buon
 conto un atto di contrizione, casomai
 nell'aldilà ci fosse qualche pastrocchio, e
 dette due parole al Padrone, sentendomi gli
 ultimi brividi lungo la pelle, a un passo dal
 tirare le cuoia dirò anch'io: *Nì... senza po-
 ter dire... netta.»*

Così si sfoga il Peppo, e io quattro quattro
 trotterellando, facendo l'indiano, come se
 fossi lì per tutt'altri motivi e venissi da
 quattro miglia lontano, fischietto e guardo
 per aria, poi fingo di riconoscerlo, e alzando
 le mani grido: «È il Peppo. Ciao, Peppo.
 Ma che fortuna», e gli parlo del fresco e
 della luna.

E dopo le cerimonie del buon vento, del
 bell'incontro con altre cento stupidaggini, lo
 prendo sottobraccio, lo porto verso la città e
 subito andiamo all'osteria della Corona o a
 quella del Gallo; lì a poco a poco torna alla ra-
 gione, ma per fargli piluccare qualcosa bisogna
 imboccarlo, poi quando comincia, non la fini-
 sce più, e prima lo prego io, poi a pregare è lui.

Dopo andiamo a fare il giro dei veglioni,
 dal teatro Lentasio fino alla sala di via Santa
 Radegonda, e a ogni stazione c'è il bicchie-
 rino per star vispi senza ubriacarsi: quando
 poi l'occhio comincia a velarsi, che ne ab-
 biamo piene le scatole anche del giro, non
 lo lascio mai, né resto tranquillo sino a che
 non l'ho messo proprio a letto.

Ma doman semm de capp, torna el magon,
 Ch'el le ridùs ch'el par scisciaa di ragn;
 E on fioeu de sta sort, on talenton
 El se va a perd inscì lu e 'l sò guadagn,
 E s'el dura sta vitta de cojon,
 Tra sta magagna e quaj olter magagn,
 Mi me senti a morì, vorrev fallà,
 Pò vess, ma già el gh'ha pocch de tirà là.

312

Ma domani siamo da capo, torna lo sconfor-
 to, che lo riduce al punto che sembra succhia-
 to dai ragni; e un ragazzo di questa specie, un
 gran talento così si va a perdere, lui e il suo
 guadagno, e se continua questa vita da coglio-
 ne, tra questa magagna e qualcun'altra, io mi
 sento morire, vorrei sbagliare, sarà, ma di cer-
 to gli resta poco da campare.

Riferimenti bibliografici

Banfi 1970 = A. Banfi, *Rileggendo il Porta. Un grande poeta italiano nella Milano dell'Ottocento* (1954), in Id., *Scritti letterari*, a c. di C. Cordiè, Roma, Editori Riuniti, 1970, 193-205.

Beretta 1994 = C. Beretta, *Carlo Porta. Fonti letterarie milanesi, italiane, europee*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1994.

Beretta 2003 = C. Beretta, *Letteratura dialettale milanese. Itinerario antologico-critico dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Hoepli, 2003.

Bezzola 1999 = G. Bezzola, *Giuseppe Bossi letterato e scrittore*, in *Bezzola et alii, Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1999, 139-149.

Bossi, *El Pepp perucchee* = G. Bossi, *El Pepp perucchee*, in C. Porta, *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori, 2000, 1029-1037.

Bossi, *Un ricordo* = *Un ricordo a Giuseppe Bossi. Sue poesie edite e inedite colla vita scritta da Gaetano Cattaneo sino all'ieri sconosciuta*, annotate e pubblicate dal dott. C. Casati, Milano, Fratelli Dumolard, 1885.

Branducci 1694 = F. Branducci [F. Baldovini], *Lamento di Cecco da Varlungo*, Firenze, Piero Matini, 1694.

Cherubini 1816 = F. Cherubini (a c. di), *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, vol. IX, Milano, Giovanni Pirotta, 1816.

Colombo 2007 = A. Colombo, «*Princeps ingenii et operis*». *I restauri della Cena di Leonardo nell'Hypercalypsis foscoliana*, in Id., «*I lunghi affanni ed il perduto regno*»: *cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, 39-72.

Fontana 2007 = C. Fontana, *Cinque commedie dialettali milanesi*, a cura di P. Bartesaghi, presentazione di G. Barbarisi, introduzione di P. Bosisio, Roma, Bulzoni, 2007.

Gaspari 2006 = G. Gaspari, *Note sull'opera letteraria di Giuseppe Bossi*, in F. Mazzocca-G. Venturi (a c. di), *Antonio Canova e la cultura figurativa dei grandi centri italiani*, vol. II. *Milano, Firenze, Napoli*, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006, 73-83.

Isella 1973 = D. Isella, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Amilcare Pizzi, Milano, 1973.

Isella 1999 = D. Isella, *Giuseppe Bossi*, in Id. (a c. di), *Bibliografia delle opere a stampa della letteratura in lingua milanese*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1999, 140-144.

Lanza 1976 = M.T. Lanza, *Porta e Belli*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

Mauri 1995 = P. Mauri, «*La Ninetta del Verzee*» di Carlo Porta, in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, 145-161.

Morgana 2008 = S. Morgana, *Le bosinate: un tesoro dialettale perduto?*, in M. Ballarini *et alii* (a c. di), *Tra i fondi dell'Ambrosiana*, vol. II, Milano, Cisalpino, 2008, 679-713.

Novelli 2012 = M. Novelli, «*Indove andé?*» *Traumi e cadute per le vie della Milano portiana*, in M. Barenghi-G. Langella-G. Turchetta (a c. di), *La città e l'esperienza del moderno*, Atti del Convegno MOD, Milano, 15-18 giugno 2010, t. II, Pisa, ETS, 2012, 25-34.

Novelli 2013 = M. Novelli, *Divora il tuo cuore, Milano. Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Milano, il Saggiatore, 2013.

Porta, *La Ninetta del Verzee* = C. Porta, *La Ninetta del Verzee*, in Id., *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori, 2000, 118-141.

Porta, *Lettere* = C. Porta, *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a c. di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989.

Porta, *Poemetti* = C. Porta, *I poemetti*, a c. di G. Bezzola, Venezia, Marsilio, 1997.

Porta, *Raccolta* = C. Porta, *Raccolta di poesie inedite in dialetto milanese coll'aggiunta della Prineide e di alcune altre anonime*, s.e., Italia [ma Lugano, Stamperia Vanelli], 1826.

Milano 1816: la polemica classico-romantica e un «jeune libéral, rempli d'esprit»

William Spaggiari

I «nove grandiosi capitoli» delle *Avventure letterarie di un giorno*, il “manifesto” romantico del settembre 1816 che Pietro Borsieri ambienta in vari luoghi di Milano seguendo il percorso del «galantuomo» protagonista (la libreria «del *Genio*», la Scala, un caffè «nella più popolosa contrada» della città, le tappe intermedie fra l'«artificiale montagna di sasso» del Duomo e San Babila con la «colonna del Leone»), schierano una folla di personaggi, reali o di fantasia: da una elegante signora, cui il protagonista fa visita cogliendola «neglettamente distesa sovra un mollissimo canapè» (è l'occasione per difendere le tesi di madame de Staël), a Vincenzo Monti, «solo e penseroso» sulle scale «per le quali dai Giardini si sale al Bastione Orientale» (evidenti la riabilitazione in chiave romantica del poeta e, insieme, il ricordo delle rappresentazioni che di Parini aveva fornito Foscolo nell'*Ortis* e nei *Sepolcri*), da Pietro Giordani (mai nominato esplicitamente, a differenza di Monti), nelle vesti di compilatore della «Biblioteca italiana» (il mensile fondato all'inizio di quell'anno per volontà del governo austriaco del Lombardo-Veneto), al proprietario della «libreria», che sarà da identificare, per certe caratteristiche sue e del suo frequentato negozio, in Giovanni Silvestri. Compagno anche, alla fine del sesto capitolo, due amici del protagonista:

Mentre si parlavano fra noi queste cose, eravamo giunti al *Teatro della Scala*, dove sentii le voci dei due miei amicissimi Silvio P. e Carlo G., che mi chiamavano da lontano, invitandomi a desinare con loro dal *Trattore* più famoso della città. L'invito mi fu carissimo, onde preso congedo dall'ottimo Poeta [il Monti], raggiunsi i due.¹

Nel capitolo successivo (*Il pranzo*), il più importante nel quadro della polemica classico-romantica, al gruppo, riunito intorno «ad una mensa né troppo scarsa né troppo delicata» (gli aggettivi richiamano un passo ben noto dell'ode pariniana *Alla Musa*), si aggiunge «un quarto buon compagno» che se ne starà quasi sempre silenzioso, e che sembra in qualche modo preludere ai «due convitati oscuri» del banchetto di don Rodrigo nel quinto capitolo dei *Promessi sposi*. L'indizio che indurrebbe a pensare a Manzoni è piuttosto vago; più verosimilmente, Borsieri fornì, con questa messa in scena, qualche spunto a Stendhal,

1. Borsieri 1816, 99; Borsieri 1986, 82.

che in *Rome, Naples et Florence*, alla data del 29 novembre 1816, dunque due mesi dopo il libello romantico, riferisce della lieta conversazione avuta a Milano con alcuni amici (ma c'era anche, nel gruppo, un «être ridicule», marginale rispetto agli altri invitati, al pari del «compagnone» borsieriano) nel corso di un «pique-nique délicieux par la naïveté et la bonhomie» presso il Vieillard (o Veillard), «traiteur français, et sans comparaison le meilleur du pays» (come è, appunto, la trattoria nella quale Borsieri ambienta il capitolo; quella citata da Stendhal fu anche luogo di ritrovo di patrioti e liberali).²

L'animato pranzo ha al centro le discussioni sul romanzo (e anche in questo caso si potrebbe chiamare in causa Manzoni), genere pressoché nuovo per la letteratura italiana, del quale si sostiene (ed è questa ovviamente, nella finzione dialogica, la tesi del Borsieri portavoce delle idee romantiche) il carattere etico, dato che la «pittura dei nostri costumi» può infondere «negli animi svogliati qualche utile verità». I commensali deplorano il fatto che la sua sostanziale assenza in una tradizione letteraria nobile e illustre, o più in generale il «difetto di prosa» che caratterizza la nostra letteratura, sia una delle cause dello scarso credito di cui godono oltralpe gli italiani; le altre nazioni, che da tempo coltivano il romanzo, hanno infatti dell'Italia soltanto l'immagine trasmessa da un'esuberante produzione novellistica fondata su amori licenziosi, «atroci ereditarie vendette, o assassinj e crudeli gelosie, o insulse facezie». Seguono considerazioni sul rapporto tra novella e romanzo, sull'appartenenza di quest'ultimo «al genere filosofico e all'eloquenza propriamente detta», sull'antico romanzo greco, che prendeva ispirazione da una realtà contemporanea che peraltro era specchio di una diffusa corruzione sociale. Sul carattere nazionale del romanzo Borsieri si era già soffermato nell'*Introduzione* alla «Biblioteca italiana» della fine del 1815, il testo programmatico del nuovo giornale che i committenti gli avevano affidato, salvo poi respingerlo (dopo che già ne era stata tirata una bozza di stampa) e sostituirlo con un più sintetico proemio di Pietro Giordani; decisione che orientò Borsieri verso il nascente schieramento romantico, inducendolo anche a riproporre, nelle *Avventure letterarie*, molte argomentazioni di quella soppressa *Introduzione*.³

La teoria del romanzo qui sviluppata poté sollecitare l'interesse del Manzoni, che fu anche attento lettore degli articoli del Borsieri sul «Conciliatore». ⁴ In

2. Stendhal 1826, I, 130-131; secondo Vicinelli 1932 la trattoria borsieriana è l'Accademia.

3. «Ove [è] un'opera d'immaginazione, un romanzo, che sia in tutto italiano e che colla sua morale e col suo stile infonda ad un tratto nell'anime nuove della gioventù, l'amore della nostra lingua e quello della virtù?» (*Manifesti* 1979, 405; la bozza di stampa dell'*Introduzione* è alla Comunale di Mantova, fra le carte di Giuseppe Acerbi, primo direttore della «Biblioteca italiana»).

4. Nel 1820 Manzoni forniva a Claude Fauriel un elenco di circa quaranta articoli del «Conciliatore», i soli davvero importanti che il letterato francese, intenzionato a metter mano a un lavoro sul Romanticismo italiano, avrebbe dovuto conoscere, risparmiandosi la fatica di una lettura integrale del foglio, a quella data ormai cessato. Nell'elenco figurano sette articoli del Borsieri, mentre altri importanti collaboratori del giornale, come Silvio Pellico e Ludovico di Breme, sono presenti con uno soltanto; Borsieri risulta così essere l'autore più rappresentato insieme a Ermes Visconti e Giovanni Berchet, esponenti del gruppo di contrada del Morone. La

particolare, il «Silvio P.» delle *Avventure letterarie* richiama un passo del *De augmentis scientiarum* di Bacone, autore molto frequentato dalla prima generazione romantica, che nel secondo libro del trattato trovava anticipate le motivazioni etiche ed estetiche del romanzo moderno, nel quale la storia, riferita «senza riguardo alcuno alla virtù o alla scelleratezza» dei personaggi, ha bisogno di essere corretta con le «inaspettate, varie, e sagge creazioni dell'umana fantasia»; in tal modo si provvede non «al diletto soltanto, ma ben anche alla grandezza dell'animo ed al progresso de' costumi». ⁵

Terminato il pranzo, il gruppo prosegue nel suo itinerario metropolitano e si reca alla Scala per assistere alle prove di un «gran ballo». Nell'attesa, davanti ad una platea ancora deserta, «Carlo G.» recita, per divertire gli amici, una farsa diretta a colpire un recente articolo del torinese Davide Bertolotti contro la Staël, accusata *more solito* di aver vilipeso la gloria italiana; ⁶ ma questo ultimo segmento propriamente narrativo del libro, ambientato nel maggior teatro cittadino, serve anche a ribadire un postulato cui Borsieri fu molto sensibile, e che già era stato enunciato nel capitolo precedente, ovvero (ed è questa, in sintesi, la conclusione del libro) che l'assenza di teatro comico, di romanzo e di buoni giornali fa sì che l'Italia manchi di «tre parti integranti d'ogni letteratura, e di quelle precisamente che sono destinate ad educare e ingentilire la moltitudine». ⁷

L'identificazione di «Silvio P.» col Pellico non è mai stata messa in discussione; lo stesso letterato saluzzese confermava al fratello Luigi che «Borsieri senza dirmi nulla, poich'io era in villa, ha posto nel suo scritto un Silvio P., ma son contento che non m'ha fatto pigliar gran parte nell'opera sua». ⁸ Per contro, non pochi dubbi ha sollevato l'altro personaggio. In un ancor utile libro sulla

scelta di pagine del Borsieri comprende articoli di critica teatrale e letteraria, tenuti forse presenti per le istanze anti-regolistiche nelle lettere allo Chauvet e a Cesare d'Azeglio; ma, soprattutto, Manzoni concedeva largo credito alle prose di invenzione, come *Il regalo* (una sorta di catalogo di scritture satiriche e narrative che sarebbero state pubblicate nei mesi seguenti sul bisettimanale romantico), le *Lettere di un giovane spagnuolo* (contro la pedanteria) e la *Storia di Lauretta*, novella venata di ironia e di sensibilità gessneriana, che si dovrà dunque annoverare fra le letture manzoniiane in un momento preliminare (gli ultimi mesi del 1820) alla genesi del romanzo. Cf. Botta 1991, 237-238.

5. A quegli stessi argomenti di Bacone si rifanno Saverio Bettinelli, nel trattato *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769), e poi Foscolo, Ludovico di Breme, Gino Capponi, che nel 1821 avrebbe parafrasato le osservazioni baconiane su storia e fantasia (Capponi 1957, 14 e 203). Su queste pagine del Borsieri ha svolto importanti considerazioni Cottignoli 2004, 145-150.

6. L'articolo del Bertolotti era stato pubblicato su «Lo Spettatore» di Milano, parte italiana, tomo VI, quaderno LV, luglio-agosto 1816, 150-158; si legge in *Discussioni* 1975, I, 75-84.

7. Molto simili talune riflessioni di Stendhal; cf. Pasquini 2001, 57-58. Anche dopo il carcere e l'esilio Borsieri, ormai fiaccato nello spirito, non si stancava di insistere sulla funzione del teatro nella società, come appare da un passo del diario di Giuseppe Massari: «Stasera sono andato al *Carignano* coi Bassi e gli Alemagna. Si recitava *Maria Stuarda*. La Ristori non mi è piaciuta; è così poco naturale, e tanto affettata. Sarà una grande attrice: io non l'ammiro né punto né poco. Il buon Pietro Borsieri aveva ragione, quando mi diceva: *in Italia mancano autori – attori – e pubblico. Quindi non v'è teatro*» (Massari 1959, 146).

8. Lettera del 16 settembre 1816 (Pellico 1963, 67).

polemica romantica, Guido Muoni dichiarò nel 1902 di non essere riuscito a definirne l'identità; alla prudenza del Muoni si opponeva nel 1934 la prima biografia moderna del Borsieri, che disinvoltamente propose, sia pure in forma interrogativa, di sostituire un «Carlo C.» al «Carlo G.» (senza tener conto che quest'ultima sigla ricorre almeno una decina di volte nelle *Avventure*, e che quindi non è ipotizzabile un errore di stampa), allo scopo di poter individuare nel personaggio Carlo Castilia, allora consigliere provinciale a Milano e poi più noto come delatore nelle cospirazioni del 1821. Nel 1951 Carlo Calcaterra, commentando integralmente per la prima volta il libro di Borsieri, riferì la sigla a Carlo Gherardini, fratello minore del più noto Giovanni; ma anche questa ipotesi appare indifendibile, ove si pensi che il nome del Gherardini non ricorre in alcuno scritto del Borsieri (e tanto meno nelle lettere), e neppure esistono, a quanto risulta, documenti comprovanti, fra i due, quell'amicizia che i capitoli conclusivi delle *Avventure* fanno presupporre (oltre tutto Carlo Gherardini si collocava allora, come attestano i suoi vivaci scontri col Porta, in un ambito di letteratura classicheggiante, e dunque la sua presenza in un agguerrito cenacolo romantico appare del tutto fuori luogo).⁹

Nel 1956 Emilio Sioli-Legnani, attento conoscitore della letteratura milanese dell'Ottocento, giunse alla conclusione che dietro «Carlo G.» si nascondeva Carlo Guasco (1787-1821), avvocato torinese pressoché coetaneo del Borsieri (col quale aveva in comune la formazione giuridica), amico di Ludovico di Breme, pure lui torinese (suo è il primo, in ordine di tempo, dei “manifesti” del 1816, il discorso *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*), e di Stendhal, che lo avrebbe ricordato nel 1829 come «jeune libéral, rempli d'esprit»;¹⁰ all'inizio del 1820, quando ormai il gruppo romantico lombardo si era dissolto (Ludovico di Breme, dopo l'improvvisa scomparsa del fratello, aveva preferito abbandonare la scena milanese nel febbraio 1820, e sarebbe morto pochi mesi dopo), il Guasco, gravemente ammalato, era tornato a Torino, dove ricoprì per breve tempo la carica di «sostituto soprannumerario del Procuratore generale». ¹¹ L'affermazione del Sioli-Legnani si fondava su una postilla apposta da un ignoto lettore, dopo il 1821, in margine a un esemplare della *princeps* delle *Avventure* (Milano, Giegler, 1816), che Borsieri aveva regalato a Giuseppe Arconati Visconti; a p. 99, là dove per la prima volta nel libro ricorre l'enigmatica denominazione, si legge appunto «Guasco, morto».

La tesi, accolta nel 1963 (ma senza ulteriori prove a sostegno) da un noto studioso stendhaliano,¹² è stata ben presto lasciata cadere, tanto che l'erroneo

9. Muoni 1902, 21; Girardelli 1934, 51; *Manifesti* 1951, 226-227 (e *Manifesti* 1979, 354-355).

10. Stendhal 1933, 260; Sioli-Legnani 1956, 331-335; Del Litto 1959, 504.

11. Per qualche altra notizia sul Guasco, in particolare sulla malattia («infezione luetica»), vd. la lettera di Ludovico di Breme al Pellico del 3 marzo 1820: «Non ho ancora potuto andare in casa di Guasco. Men duole. Plana mi dice che poco gli avanza di vita, ma ch'ei non sel crede. Che pena rivederlo in quello stato! Perdiamo in lui un forte» (Breme 1966, 602). Cf. inoltre la scheda di Guido Bezzola in *Milano* 1980, 78.

12. Maquet 1963, 65-69.

riferimento a Carlo Gherardini continua a circolare nelle moderne antologie di testi della *querelle* romantica.¹³ «Carlo G.» è invece veramente, al di là di ogni dubbio, Carlo Guasco; ed è possibile confermarlo sulla base di nuove risultanze. Innanzi tutto esistono prove di una sua stretta consuetudine col gruppo del «Conciliatore», del quale fu uno dei pochi abbonati piemontesi,¹⁴ e col Borsieri in particolare, come si ricava da lettere di quest'ultimo («Ho ricevuto dal mio amico Guasco il materiale di tre buoni articoli sulle opere di Dal Pozzo»), del Pellico (che tra quanti intendevano dar vita all'inizio del 1817 ad un periodico antagonista della «Biblioteca italiana» annovera, oltre a se stesso, anche Borsieri, Guasco e Breme), di Henry Brougham.¹⁵

Decisiva ai fini dell'identificazione appare poi una recensione (edita in forma anonima) delle *Avventure letterarie*, che lo stesso Guasco scrisse prima del 16 settembre 1816, quando del *pamphlet*, non ancora giunto in libreria, potevano aver conoscenza soltanto gli amici più stretti dell'autore. Nella recensione, pubblicata circa un mese più tardi per interessamento dei fratelli Pellico sulla «Gazzetta di Genova» (e forse il minore dei due, Luigi, operò qualche taglio redazionale),¹⁶ Guasco individua alcuni tratti essenziali delle *Avventure letterarie*: il registro satirico del «romanzetto» modellato sulla prosa di Luciano e di Sterne (giudizio sul quale concordarono i primi lettori), l'apertura verso un pubblico femminile, la connessione fra «censura morale e letteraria» richiamata con una formula che riprende parole dello stesso Borsieri.¹⁷ Il recensore insiste poi su dettagli (il rapporto fra realtà storica e finzione romanzesca, le obiezioni mosse alla novellistica licenziosa) dei quali, nell'ultima parte del libro, si era fatto portavoce proprio «Carlo G.», e fa cenno agli argomenti della baronessa di Staël intorno a «qual sia la vera gloria e quale la vanità d'una Nazione in fatto di lettere e di scienze», con polemico riferimento al falso patriottismo di certi classicisti e all'altisonante titolo dell'articolo del torinese Davide Bertolotti (*La gloria italiana vendicata dalle imputazioni della signora baronessa di Staël-Holstein*), non a caso parodiato dal suo conterraneo Carlo Guasco nel penultimo capitolo delle *Avventure*.

13. Borsieri 1967, 423; Borlenghi 1968, 89; Figurelli 1973, 53; *Manifesti* 1951, 226; *Manifesti* 1979, 354.

14. Sanvisenti 1927, 419.

15. Nell'ordine, vd. la lettera del Borsieri a Luigi Porro Lambertenghi del 7 agosto 1818 (Borsieri 1967, 230; non risulta che gli articoli del Guasco siano poi apparsi sul «Conciliatore», e non è dato sapere se ve ne siano eventualmente altri fra quelli non firmati o privi di una sigla di identificazione), quella del Pellico al fratello Luigi del 4 febbraio 1817 (Pellico 1963, 81), e quella del Brougham al Confalonieri, senza data ma del 1818 (Confalonieri 1910-13, II, 46).

16. «L'opuscolo unito è di Borsieri; l'articolo manoscritto è fatto da un tal Guasco, onde tu ti compiaccia di farlo porre sul Giornale di Genova, lasciando però in tuo arbitrio il modificare, accorciare, etc.» (Pellico al fratello Luigi, 16 settembre 1816, in Pellico 1963, 67).

17. Accompagnando il dono del libro alla Staël l'11 settembre 1816, Borsieri aveva infatti detto che suo proposito era stato quello di mescolare «la censura morale alla letteraria» (Borsieri 1967, 225). Anche Camillo Ugoni, come il Guasco e lo stesso Borsieri, definì allora le *Avventure* «romanzetto sterniano» (a Giovita Scalvini, 25 settembre 1816, in Petroboni Cancarini 1974-78, II, 268).

L'intervento di Guasco sul giornale genovese si colloca efficacemente in un contesto di "varietà" che fa pensare alla prosa leggera del settecentesco «Caffè», e che non dovette dispiacere a coloro che a Milano, di lì a poco, avrebbero dato vita al «Conciliatore»: annunci teatrali (un'opera di Paisiello, un dramma di Kotzebue), ragguagli di cronaca (presso i parigini, che per un curioso *lapsus* diventano «i Parini», è in gran voga il «nuovo genere di divertimento, o di esercizio gimnastico» delle cosiddette «montagne russe»), notizie politiche che parrebbero tradire l'impronta maliziosa dello stesso avvocato Guasco (la recente «rivoluzione d'oriente», di cui tanto s'è parlato, non è che «un'invenzione di un giornalista tedesco, di quelli de' quali dice madama de Staël, che sono sempre ne' vasti campi dell'immaginazione»), digressioni sul più illustre esule di quel tempo (viaggiatori inglesi transitati a Sant'Elena riferiscono che Napoleone gode buona salute e pare «omai abbandonarsi al suo destino», pur non disdegnando di ascoltare ariette satiriche contro l'Inghilterra e contro i suoi persecutori).¹⁸

Questa la recensione, apparsa nella rubrica «Libri Nuovi» della «Gazzetta di Genova», n. 82 di sabato 12 ottobre 1816, pp. 320-321:

Avventure Letterarie d'un giorno e consigli d'un Galantuomo a varj Scrittori. Questo opuscolo dato in luce a Milano va considerato sotto due aspetti; come saggio di censura morale e letteraria quale è richiesta dai presenti costumi italiani e dai bisogni veri della nostra letteratura; e come esame particolare di alcune importanti quistioni che si agitano da qualche tempo nelle principali città d'Italia fra i letterati e i non letterati.

Stabiliti dapprima i principj secondo i quali si dovrebbe scrivere un bel giornale letterario, l'Autore dimostra quanto male sieno conosciuti ed applicati dai nostri Giornalisti, riduce alcune riputazioni letterarie ad una giusta misura, indaga varj difetti della nostra letteratura e ne accenna i rimedi; espone alcune riflessioni, assolutamente non comuni, sull'imitazione dei grandi Scrittori, sullo scopo della Storia paragonato a quello dei Romanzi, sui nostri Novellieri,

18. «Every island's a prison / strongly guarded by the sea; / England's Regent for that reason / a prisoner is as well as we»; la strofa, che viene attribuita all'irlandese Charles Coffey, librettista e commediografo, fa parte di una sequenza di distici (inc.: «Welcome, welcome, brother debtor») pubblicata su *The charmer, a choice collection of songs, scots and english*, Edinburgh, Yair, 1749, 269-270, e, con testo talora modificato, ebbe larga circolazione in Inghilterra, da Samuel Johnson, che la cita in una lettera a Hester Thrale del 24 settembre 1773 (Johnson 1992-94, II, 81), a James Boswell (nella *Life of Samuel Johnson*), fino alla *Life of Napoleon* di Walter Scott. Dopo Waterloo, e con riferimento a Bonaparte e al suo carceriere (sir Hudson Lowe, governatore di Sant'Elena), fu ripresa sui giornali di lingua tedesca; nel Lombardo-Veneto apparve (con molta evidenza) nella prima pagina della «Gazzetta di Milano», 8 ottobre 1816, n. 282, 1113, e subito dopo nel «Giornale della provincia bresciana», II semestre, n. 41, 10 ottobre 1816, 3, e nella «Gazzetta di Mantova», n. 67, 12 ottobre 1816, 434, sempre accompagnata dalla annotazione che Napoleone si era compiaciuto che il «suo amico Bertrand» (il generale Henri-Gatien Bertrand, con lui nell'isola) gli avesse «canterellato» quei versi, tratti «da una vecchia ballata». Se ne tentarono in seguito, con esito più che modesto, traduzioni poetiche: «Chi sta nel seno a un'isola / È stretto prigionier / Dal mar guardato. // Però il reggente d'Anglia / Anch'Egli come noi / È carcerato» («Il vaglio. Giornale di scienze, lettere, arti», IX, 7, 17 febbraio 1844, 54; «Il caleidoscopio. Miscellanea istruttiva e piacevole», III, 3, 1844, 54).

sulle opinioni della Baronessa di Staël Holstein circa l'Italia, e per necessaria connessione accenna qual sia la vera gloria e quale la vanità d'una Nazione in fatto di lettere e di scienze. Quanto alla forma data dall'Autore al suo lavoro essa è quella di un Romanzetto diviso in nove Capitoli coi seguenti titoli: — *Io* — *La compera d'un buon libro* — *La visita* — *Il Caffè* — *Il passeggio* — *L'incontro d'un Poeta* — *Il pranzo* — *Teatro* — e *Alcune riflessioni un po' serie*.

A noi sembra che l'Autore frammischiando le sue dottrine alla pittura di diversi accidenti e caratteri quali si ponno incontrare non di rado nel nostro bel mondo, siasi mostrato capitalissimo nemico della noja, ed abbia accoppiato l'esempio ai precetti di critica e di buon gusto con cui vogliono essere dettate le censure letterarie. La continua varietà delle cose e dei modi di esporle, il frizzo, la rapidità e l'eleganza dello stile ne fanno riconoscere in lui uno studioso lettore di Luciano e di Sterne. E' brevemente ne pare ch'egli lontano egualmente e da una servile adulazione e da un inurbano cinismo, due vizj entrambi coevi della presente Letteratura italiana, abbia colto il vero che giace fra i due estremi, e che il suo libro possa essere gustato tanto dai dotti severi, quanto dalle donne gentili.

Quella dell'avvocato Guasco fu forse l'unica recensione di segno positivo pubblicata in quell'anno; a parte il vario apprezzamento degli amici come Breme, Scavini, Ugoni, Pellico (quest'ultimo con sottili distinzioni, non avendo molto gradito di essere stato collocato fra i personaggi delle *Avventure*) e di letterati *italianisants* (Stendhal, Byron, la Staël), l'intervento di Borsieri andò incontro al silenzio, significativo, della «Biblioteca italiana», che non lo registrò neppure fra le novità librarie di quel periodo, alla stroncatura di Francesco Pezzi sulla «Gazzetta di Milano» (prontamente ripresa su altri giornali lombardi), a una satira in sestine di Trussardo Calepio.¹⁹

Cominciava di fatto, al di là delle ragioni stesse della polemica classico-romantica, l'emarginazione di quella letteratura d'*esprit*, attraversata dalle suggestioni dell'ironia sterniana, che Borsieri, intendendo raccogliere l'eredità settecentesca dei Verri, del Gozzi, del Buonafede (ma anche quella satirico-polemica di Foscolo nel *Sesto tomo dell'Io* e nel *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici*), aveva inaugurato con le *Avventure letterarie*, «libretto sotto forma di romanzo», come egli stesso ebbe poi a definirlo.²⁰ In breve volgere d'anni, quella tendenza narrativa avrebbe visto succedersi prodotti disuguali: il romanzo epistolare (rimasto allora inedito) *Per questi dilettoſi monti* di Carlo Botta, il *Romitorio*

19. Per Francesco Pezzi cf. la «Gazzetta di Milano», 23 settembre 1816, n. 267, 1055-1056 (e Chiancone 2014, 123-124); per Calepio, il «Corriere delle dame», 21 settembre 1816, 296-299. I due interventi sono riediti, non integralmente, in *Discussioni* 1975, I, 179-184; il Pezzi aveva ristampato il suo ne *Lo Spettatore Lombardo o sia Miscellanea scelta d'articoli di letteratura, di filosofia, di scienze, d'arti [...]*, Milano, Pirotta, 1821, vol. I, 55-61.

20. Il giudizio è in una lettera del 17 novembre 1843 a Vincenzo Gioberti, in Borsieri 1967, 351; dello stesso tenore anche una missiva inedita al giurista Francesco Vigilio Barbacovi del 7 ottobre 1816 (Biblioteca Comunale di Trento, ms. 652, c. 28). Per un catalogo della moderna letteratura «di spirito» vd. anche la lettera inviata a Camillo Ugoni da Filadelfia il 22 novembre 1837 (Borsieri 1967, 323).

di *Sant'Ida* che Ludovico di Breme ambientava sul lago Maggiore (sue sono anche le quattro *Lettere a Tofino* apparse sul «Conciliatore», *divertissement* epistolare su un cane tornato avventurosamente a Milano dalla Russia, senza il suo padrone là caduto in battaglia), la *Storia di Lauretta*, racconto didattico-moralessante del Borsieri conciliatorista fra idillio sentimentale e arcadia galante, che per le indulgenze al patetico rinvia al *Frammento della storia di Lauretta* nell'*Ortis* foscoliano, e (ancora sul «Conciliatore», estate 1819) il *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro* del Pellico, troncato dalla censura, che forse Manzoni tenne presente per qualche particolare (la vicenda prende le mosse da un villaggio sulle rive del lago di Como, mentre la fidanzata del protagonista risulta essere figlia di un «dottore Abbondio»²¹). Ma la chiusura del «Conciliatore» e la dispersione dei protagonisti, sotto i colpi della censura e dei controlli di polizia, pose fine a quell'esperienza, proprio mentre si apriva il cantiere del gran libro manzoniano.

21. Cf. Breme 1961, 3-107; Pellico 1983, 23-37; Botta 2011, 75-176.

Riferimenti bibliografici

Borlenghi 1968 = A. Borlenghi, *La polemica sul romanticismo*, Padova, Radar, 1968.

Borsieri 1816 = P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, Milano, Giegler, 1816.

Borsieri 1967 = P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno e altri scritti editi e inediti*, a c. di G. Alessandrini, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

Borsieri 1986 = P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, a c. di W. Spaggiari, Modena, Mucchi, 1986.

Botta 1991 = I. Botta, *Manzoni a Fauriel: l'«indication des articles littéraires du Conciliateur»*, «Studi di filologia italiana» XLIX (1991), 203-249.

Botta 2011 = C. Botta, *Per questi dilettoni monti*. Romanzo inedito, a c. di L. Badini Confalonieri, con una premessa di A. Battistini, Bologna, Clueb, 2011.

Breme 1961 = L. di Breme, *Il romitorio di Sant'Ida*. Inedito, con appendice di scritti biografici, a c. di P. Camporesi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961.

Breme 1966 = L. di Breme, *Lettere*, a c. di P. Camporesi, Torino, Einaudi, 1966.

Capponi 1957 = G. Capponi, *Scritti inediti*, per c. di G. Macchia, Firenze, Le Monnier, 1957.

Chiancone 2014 = C. Chiancone, *Francesco Pezzì. Un giornalista veneziano nella Milano di Stendhal*, Verona, QuiEdit, 2014.

Confalonieri 1910-13 = *Carteggio del conte Federico Confalonieri ed altri documenti spettanti alla sua biografia*, pubblicato con annotazioni storiche a c. di G. Gallavresi, 3 voll., Milano, Ripalta, 1910-13.

Cottignoli 2004 = A. Cottignoli, *Il Pellico «conciliatore» e la questione romantica*, in G. Barbarisi-A. Cadioli (a c. di), *Idee e figure del «Conciliatore»*, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2004, 141-165.

Del Litto 1959 = V. Del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.

Discussioni 1975 = *Discussioni e polemiche sul Romanticismo, 1816-1826*, a c. di E. Bellorini, 2 voll., Bari, Laterza, 1943 (reprint a c. di A.M. Mutterle, ivi, 1975).

Figurelli 1973 = F. Figurelli, *La prima teorizzazione della polemica romantica in Italia (1816-1820)*, Napoli, De Simone, 1973.

Girardelli 1934 = T. Girardelli, *Pietro Borsieri patriota e letterato*, Como, Cavalieri, 1934.

Johnson 1992-94 = *The letters of Samuel Johnson*, ed. by B. Redford, 5 voll., Princeton, University Press, 1992-94.

Manifesti 1951 = *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, a c. di C. Calcaterra, Torino, Utet, 1951.

Manifesti 1979 = *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a c. di C. Calcaterra. Nuova edizione ampliata a c. di M. Scotti, Torino, Utet, 1979.

Maquet 1963 = A. Maquet, *Deux amis italiens de Stendhal: Giovanni Plana et Carlo Guasco*, préface de V. Del Litto, Lausanne, Éditions du Grand Chêne, 1963.

Massari 1959 = G. Massari, *Diario dalle cento voci 1858-1860*, a c. di E. Morelli, Bologna, Cappelli, 1959.

Milano 1980 = *La Milano di Stendhal. Luoghi personaggi libri e documenti di Henri Beyle milanese*, a c. di G. Bezzola, Milano, Comune di Milano, 1980.

Muoni 1902 = G. Muoni, *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno a madama di Staël ed al romanticismo in Italia (1816)*, Milano, Società Editrice Libreria, 1902.

Pasquini 2001 = E. Pasquini, *Ottocento letterario. Dalla periferia al centro*, Roma, Carocci, 2001.

Pellico 1963 = S. Pellico, *Lettere milanesi 1815-'21*, a c. di M. Scotti, Torino, Loescher, 1963.

Pellico 1983 = S. Pellico, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro. Con una appendice di articoli dal «Conciliatore»*, a c. di M. Ricciardi, Napoli, Guida, 1983.

Petroboni Cancarini 1974-78 = M. Petroboni Cancarini, *Camillo Ugoni letterato e patriota bresciano*, 4 voll., Milano, Sugarco, 1974-78.

Sanvisenti 1927 = B. Sanvisenti, *L'atto di nascita del «Conciliatore»*, «Archivio storico lombardo» s. VI, LIV (1927), 400-423.

Sioli-Legnani 1956 = E. Sioli-Legnani, *L'avvocato Carlo Guasco (il «jeune libéral» amico di Stendhal), Pietro Borsieri e Silvio Pellico*, «Archivio storico lombardo» s. VIII, LXXXIII (1956), 331-335.

Stendhal 1826 = Stendhal, *Rome, Naples et Florence, en 1817. Troisième édition*, 2 voll., Paris, Delaunay, 1826.

Stendhal 1933 = Stendhal, *Mélanges de littérature*, 3, établissement du texte et préfaces par H. Martineau, Paris, Le Divan, 1933.

Vicinelli 1932 = A. Vicinelli, *Dalla contrada del Morone a Stresa. Le «avventure letterarie» di un giorno del 1816*, «L'Ambrosiano» n. 141, 15 giugno 1932.

La grammaticografia preunitaria per la scuola elementare in un testo dalla tradizione bipartita: *l'Introduzione alla grammatica italiana* di Giovanni Gherardini

Massimo Prada

1. Premessa

Le grammatiche di grande diffusione e fortuna, specie quelle scolastiche, sono spesso soggette, nell'Ottocento, non solo a normali fenomeni di riscrittura autoriale, ma anche a quelli – talora frammisti ai primi – di reinterpretazione tipografica ed editoriale, magari ideologicamente orientata.¹

Lo si è mostrato, per citare un esempio noto, nel caso della grammatica del Soave, il curatore della quale ha descritto l'esistenza di più filoni editoriali;² e lo si sa di grammatiche di lungo corso come quelle del Corticelli, di cui manca ancora un'edizione critica, e del Puoti.³ Lo si può vedere, *a minori*, anche per un testo molto meno fortunato, ma pure discretamente diffuso, come *l'Introduzione alla grammatica italiana* di Giovanni Gherardini,⁴ forte di almeno otto edizioni.

L'Introduzione è un manuale dagli intenti modesti, pensato per gli studenti dei gradi inferiori della scuola, che si concentra sulla morfologia e sulla morfosintassi, ma che include anche una corposa scheda dedicata alle principali norme grafico-interpuntive (gli *Elementi di ortografia*); una scheda interessante, se si considera che il G. fu lungamente impegnato nell'ideazione di un sistema *lessi-*

1. Sull'argomento, tra gli altri, Catricalà 1991 e Berengo 2012.

2. Soave, *Gramatica* (Fornara 2001 [1771]). Sul testo anche Bongrani 2004.

3. Corticelli 1745 e Puoti 1833; le *Regole ed osservazioni della lingua toscana* avranno quasi cinquanta edizioni e godranno di vastissima fortuna scolastica fino alla fine dell'Ottocento; delle *Regole elementari della lingua italiana* si contano nel XIX secolo almeno 80 tra riedizioni e ristampe.

4. Informazioni sulla vita e le opere del G. si leggono in Brancaloneoni 2000; una biografia ottocentesca è De Capitani 1862; su vari aspetti dell'attività del letterato lombardo: De Capitani 1846, Olivieri 1943, De Stefanis Ciccone 1971, 31-33, Zolli 1974 e 1985, Vitale 1984, 537-42, Weidenbusch 1998 e Danzi 2001.

grafico innovativo,⁵ poi impiegato nelle sue opere più tarde e destinato a qualche fortuna, soprattutto nell'Italia settentrionale.⁶ Bene: nella tradizione del manuale si ravvisa un caso minimo e facilmente dominabile del processo di deriva testuale cui si è fatto cenno; vi si riconoscono, vale a dire, due filoni editoriali, uno settentrionale e uno meridionale, distinti da varianti editoriali che spesseggiano nel comparto grafico e che paiono riconducibili a precise scelte di ordine teorico-modellistico.

Il raffronto tra i principali testimoni che si opera in questo intervento sembra utile non solo ad evidenziare i processi di silenzioso adattamento cui si è appena fatto riferimento,⁷ ma anche a mettere in luce l'esistenza di quella "tensione" ottocentesca tra grammaticografi settentrionali (e milanesi in specie) e toscani e meridionali di cui altri ha già scritto.⁸ Nel corso dell'indagine, dopo aver fornito un quadro generale dei mutamenti che intercorrono tra le stampe, ci si concentra anche su un singolo fenomeno ortografico, l'uso di <i>, <j> o <ii>: un piccolo e maneggevole spècime analitico che rende comunque possibili alcune considerazioni generali.

5. Già introdotto in parte nelle *Voci e maniere di dire additate ai futuri vocabolaristi* (1838-40), ma realizzato soprattutto nella *Lessigrafia italiana* (1843a e '49), nel *Manuale lessigrafico* (1843b), nell'*Appendice alle grammatiche italiane* (1843c e '47) e nel *Supplimento ai vocabolari italiani* (1852-57).

6. Migliorini 1960, IX.12 cita tra i seguaci del G. il Cattaneo (di cui si leggono gli *Scritti letterari* nell'edizione curata da Pietro Treves [1981]), Giuseppe Ferrari, il Rajberti, il Dossi e persino, in alcune peculiarità, l'Ascoli; ricorda il Cattaneo e Terenzo Mamiani anche il Rigutini nella nota ortografica premessa all'edizione del '93 del *Vocabolario della lingua parlata*. Di altre adesioni alla sua riforma scrive l'*Apologia della Lessigrafia Gherardiniana* premessa alla seconda edizione dell'*Appendice* (Gherardini 1847, 63), in cui si contano tra gli imitatori del G. Lorenzo Molossi, con un suo *Sillabario*, e Angelo Sicca, con numerosi *libri di testo a uso de' Licei e delle Università*. Molto disturbò il G., invece, l'avversione tenchiana alle sue proposte (l'articolo dedicato al tema e pubblicato sulla *Rivista Europea* nel 1845 si legge in Tenca, *Scritti linguistici* [Stella, 1974]): lo fa capire anche la lunga e piccata reprimenda che al milanese (!) muove il De Capitani nel suo *Della lingua comune d'Italia* (1846).

7. Catricalà 1985 ricorda anche la pratica del commercio di "classici" con la falsa indicazione di *Firenze e l'approvazione, falsa anch'essa, della Crusca*; e si deve d'altra parte rammentare che alla metà del Settecento un vasto movimento filotoscano favorisce [...], a Napoli, una ristampa del *Vocabolario*; e che *nella città partenopea l'interesse per l'opera dei cruscanti si manterrà vivo per molti anni, almeno fino alla pubblicazione del Tramater* (Sessa 1985, 184).

8. Sull'argomento, oltre al già citato De Capitani 1846 e a Cantù 1868 e 1879, che sono, da prospettive diverse, testimoni coevi della forza con cui si traccia *quella linea di antifiorentinità, di antitoscanità cui il G. aveva aderito fin dai tempi della sua militanza sotto le insegne del Monti* [Zolli 1985], Vitale 1965 e 1985, Corti 1969, Sabatini 1975, Catricalà 1985, Scotti Morgana 1985, Dionisotti 1998b e Danzi 2001.

2. L'Introduzione alla grammatica italiana

2.1. Il testo e la tradizione

La grammatica scolastica del G. è uno smilzo volumetto di circa 140 pagine; la *princeps* risale al 1825,⁹ ma la tradizione si dirama ben presto: fanno capo alla stampa milanese quelle veneziana del '31 e l'altra milanese del 1838; quelle del '29, del '32, del '36 e del '54 sono invece napoletane.

Mentre le stampe settentrionali seguono dappresso la *princeps* (e le due milanesi saranno state approntate sotto il controllo del G.),¹⁰ quelle meridionali subiscono un adattamento più importante in termini strutturali e formali su cui mette conto riferire.

2.2. Le edizioni meridionali e gli interventi strutturali

Dal punto di vista strutturale, se la stampa del '29 si arricchisce, rispetto alla *princeps* milanese, solo del rinvio a un *trattatino* con le *principali regole della pronuncia italiana* pubblicato insieme alle *Prime letture* napoletane del Taverna (1827), e quindi con una sorta di complemento esterno,¹¹ la stampa del 1832 include in appendice il *Saggio di nomenclatura familiare col frequente riscontro delle voci napoletane*

9. Al libro, come *Abbecedari*, fa riferimento il Gherardini in una lettera in versi al Cherubini del «Di 25 de genar de l'ann bisest 1824»: in essa il grammaticografo sollecita l'amico a *spiciag* il manuale che gli aveva dato «de coregg e taconà», *lasciando indietro* «per on di el Dizionario» (si tratterà del *Vocabolario latino-italiano*, uscito nel '25); gli ricorda anche che al volumetto – «se tratta de danée / da nô mondass che quand l'è publicada» – stanno lavorando in tre da ormai un anno, mentre sarebbe cosa *da farsi su due piedi*, «in manca che nô coeus ona fritada». Un'altra noterella è dedicata all'*opus* in una lettera del 1827; entrambi i testi si leggono in Moretti 1972-73.

10. A quella di Venezia, come copia *extra moenia* (sempre nell'orbe lombardo-veneto, per i tipi dell'Andreola, «Editore Privilegiato»), il G. difficilmente avrà potuto sovrintendere; a differenza di testi di altra natura, le cui ristampe corsare, prima della Convenzione del 1840 (che comunque escludeva il Regno delle Due Sicilie), funestavano il mercato librario, i testi scolastici, imposti dalle autorità di governo, avevano poche possibilità di essere venduti nella forma originaria al di fuori dello Stato che ne aveva autorizzato la distribuzione. Le loro rifusioni erano quindi, in un certo senso, inevitabili (Berengo 2012).

11. Ma su questo argomento, De Blasi 1997. Il trattato (*Cenno sulla diritta pronuncia italiana*: lo pubblica ora De Blasi [1998]) era stato impresso quasi a premessa delle *Prime letture de' Fanciulli* nella stampa del 1827 e inserito nella medesima collezione di *Operette morali religiose scientifiche e letterarie* che ospita l'*Introduzione*. Il curatore non lo avrà unito all'*Avviamento* non solo per ragioni di opportunità editoriale, ma anche perché di fatto incompatibile con il testo del G., anche nelle versioni emendate. Sia sufficiente a questo proposito trascrivere qui, anticipando l'analisi che sarà condotta *infra*, il brano con cui si apre il *Cenno*, quando descrive il *moderno alfabeto italiano*, composto di «ventuna lettera e non più»: «L'J lungo o doppio, che alcuni voglion chiamare un I consonante, è un carattere all'atto inutile e benissimo ne tengon le veci due I, siffattamente che molti corretti scrittori lo hanno al tutto bandito dalle loro opere e così noi consigliamo fare ad ognuno». Si avverta sin d'ora che nelle citazioni si normalizza l'uso del corsivo e del tondo.

alle italiane di Carlo Mele,¹² responsabile sia della *princeps* napoletana, sia di quella del volumetto del Taverna che essa cita (delle *Prime letture* il Mele è anche prefatore, con la sigla U. E.).¹³ La stampa del '36, poi, include *un trattatino di poesia di G. Biagioli*, ma perde il *Saggio*, che esce dalla tradizione: si rileva, dunque, nella sua pur varia fenomenologia, la più spiccata tendenza delle edizioni meridionali a configurare manualetti *omnibus*.

2.3. *Le altre varianti*

Le varianti formali che caratterizzano, con qualche incertezza,¹⁴ soprattutto il filone meridionale (tra le edizioni settentrionali solo la stampa veneziana mostra rispetto alla *princeps* qualche divergenza grafica di cui si dirà), consistono sia in alterazioni della forma linguistica, sia in modifiche del dettato che, specie negli *Elementi di ortografia*, subisce anche tagli e integrazioni. Si tratta di interventi relativamente sistematici, collegati alla volontà di rappresentare nel testo un modello linguistico medio e tradizionale, ma non conservativo, ossequente fino a dove è possibile all'autorità della Crusca e volto a smussare le asprezze e ridurre gli scarti presenti nel manuale del G., pure quanto a lingua nobilmente atteggiato e memore del suo passato. Tale virata verso le acque più tranquille dell'*usus bonorum more cruscanti* si coglie a molti livelli della lingua.

MUTAMENTI GRAFICI. Se si prescinde da fatti scarsamente normati e omogenei lungo tutto il secolo (quali l'uso delle maiuscole o la gran parte dei fatti interpuntori) ed errori anche meccanici che non conta elencare, i mutamenti grafici più significativi riguardano l'impiego degli accenti. In linea di massima, le stampe napoletane si allontanano dall'*usus* gherardiniano ogniqualvolta esso non appaia sufficientemente garantito dalla tradizione e ratificato dalla Crusca. Scrizioni nell'Ottocento non proprio anomale (il *Vocabolario* le documenta fin dalla prima edizione), ma certo minoritarie e invece tipiche del G.¹⁵ come *quì*, *quà*

12. Sul lessico del Mele – che si configura come un semplice elenco di circa 700 lemmi ordinati secondo *ratio* metodica in 12 partizioni, da *Armi e milizia* a *Mercatare* – Marelli 1980, 29-30. Il Mele l'avrà compilato dopo il suo soggiorno in Toscana, tra il 1823 e il 1826.

13. Impiegata dal Mele anche nella pubblicazione del *Parnaso italiano novissimo* (1826-30), ampio florilegio di testi poetici e prosastici della tradizione letteraria italiana (Brancaleoni 2009). Sul Mele, giurista e letterato campano di ideali non angustamente puristici, in stretto rapporto con il Vieusseux e il circolo dell'*Antologia*, De Blasi 1997 e 2014, Brancaleoni 2009 e Mele, *Cenno*.

14. Il maggior numero di scostamenti dalla *princeps* milanese si osserva nell'edizione del '32; alcuni tra i mutamenti di questa edizione non sono presenti in quella del '29 e in quella del '36, ma emergono nuovamente in quella del '54, che avrà preso quello del '32 come testo base.

15. Che ne tratta nell'*Appendice* (1847), pur avendo teorizzato l'utilità dell'accento già nella prima edizione della *Lessigrafia* (1843a).

sono ridotte a normalità;¹⁶ il tipo *idéa*, pure risentitamente gherardiniano¹⁷ è mutato nella forma corrente e di Crusca *idea*, come i fenomenologicamente analoghi *checcchessía*, *tuttavía*, *pazzía*, *gallería*. *Súbito*, che il G. nella *Lessigrafia* avrebbe detto in uso da *parecchi* a fini distintivi, viene ricondotto alla forma priva di accento assolutamente maggioritaria. Nella flessione del verbo *essere*, l'edizione del '25 presenta la scrizione *siéno*,¹⁸ ridotta per lo più a *sieno*.¹⁹ Nelle stampe napoletane è poi rimossa la gran parte degli altri accenti dall'uso poco comprovato: anche quelli introdotti a fini didascalici (come in *credevàmo*, *temevàmo* ecc., che pure parrebbero cautelare contro un toscanismo popolare),²⁰ per quanto se ne conservino talora nelle parole proparossitone (*sòffice*, *còltrice*, *bisbético*, *famélico* ecc.; i primi due intervengono su un accento acuto della *princeps* milanese; non si ha però conservazione dell'accento, in *spigolo*, *segale* ecc.). Della diversa sensibilità dell'autore e dei curatori delle stampe napoletane in questa materia fa fede anche un'interpolazione nel paragrafo degli *Elementi di ortografia* intestato alle *parole composte in cui si raddoppia la consonante*: *Si avverta che quando si aggiugne il pronome gli [...] si usa oggigiorno di scrivere predicògli coll'accento grave [...] > si usa da taluno di scrivere.*

MUTAMENTI FONETICI. In ambito fonetico si osservano soprattutto fenomeni poco significativi, anche se generalmente orientati a promuovere l'uso meno marcato: *simiglianza* è ridotto a *somiglianza* (entrambe le forme erano ben documentate nell'Ottocento, ma la seconda appare più corrente nella tradizione; la prima sarebbe divenuta forma elettiva nel G. posteriore perché non *distratta dalla radice*: così nella *Lessigrafia*), ma *dimanderemo* resta tale mentre un *domanderemo* sostituisce un *chiamano*; *dependenza* e *independenza*, forme meglio giustificate in via etimologica, secondo un criterio che nella riforma del G. avrà peso crescente, sono sostituite da quelle più correnti *dipendenza*, *indipendenza*. In *priego* > *prego*,

16. Su queste forme si veda anche Cadioli, in questo volume.

17. Scrive il G. negli *Avvertimenti* alla prima edizione della *Lessigrafia*: «Quanto a me, soglio acutamente accentare la penultima vocale di quelle parole di più sillabe terminanti con due vocali, su la prima delle quali dee posarsi la voce; onde io scrivo, per esempio, *desío* [...] *idéa* [...]: e soglio così fare non perché in effetto ve n'abbia sempre necessità (che pur talvolta ve n'ha grandissima, come, v. g., per distinguere *Arméggio* da *Armeggio*), ma perché il farlo (lasciamo andare che serve ad una cotale uniformità e simmetria della scrittura) conferisce alla speditezza del leggere, e soprattutto giova non poco agl'inesperti ed a' forestieri».

18. La sua origine è spiegata nel più tardo *Voci e maniere* (1838-40), s.v. *Essere*: vi si cita il Redi come sostenitore di *sieno* bisillabo (il Nostro ne indica tale natura con l'accento).

19. Per questa forma la stampa napoletana mostra veramente molta variabilità (la stessa prima milanese, del resto, rende talora senza accento): nella *Tavola XIII* (ma anche altrove), i tipi della *princeps* milanese si confrontano liberamente con le varianti *siáno*, *siano* e *sieno*.

20. Una forma puramente inerziale resta nella stampa meridionale nella *Tavola XII*, nella flessione del trapassato imperfetto di *sentire* (*Noi avevào sentito*).

contro ogni intimazione puristica, la stampa meridionale insedia la forma più usuale.

In *ommette* > *omette*, la stampa napoletana espunge una variante autorizzata dalla Crusca, ma ormai considerata antiquata,²¹ che il G. ripudierà nelle opere posteriori, a partire dalla prima *Lessigrafia*.

Tra i fenomeni generali del vocalismo e del consonantismo, se si prescinde da qualche intervento ancipite sui troncamenti e le elisioni, è da segnalare solo che *opposito* (in *per l'opposito*), forma solidamente tradizionale, è mutato nel più corrente *l'opposto*.²²

MUTAMENTI MORFOLOGICI. Tra i mutamenti morfologici si segnala l'immissione nel testo di tipi verbali meno garantiti di quelli espunti e invece più diffusi nelle scritture non letterarie (*aggiugne* > *aggiunge*; *aggiugnere* > *aggiungere*); le forme saranno però da confrontare con altre in cui la palatale è conservata (*congiugnere* appare a poca distanza da *aggiugnere*, ma si affianca poi alla variante con nasale più affricata): si tratta anche in questo caso evidentemente di tipi tra i quali non si percepiva un forte differenziale formale. Sembrerebbe puntare alla medietà dell'uso corrente e smarcarsi dagli esiti più segnatamente letterari anche la scelta di *aveva* in luogo di *avea*, normale nel G.; forme con diletto della fricativa sono comunque conservate (insieme a quelle di altri verbi: *dee* ecc.).

MUTAMENTI MORFOSINTATTICI. Tra i mutamenti morfosintattici si segnala la sostituzione – che piega ancora il dettato nella direzione della medietà espressiva – di *vi* con *ci* (specie di *v'è* con *c'è*; altrove l'avverbio è omissso o scambiato con forma differente: *non v'è chi non comprenda* > *non è*, ma in questo caso la soluzione appare stilisticamente più alta; *delle cento volte che accade d'usare il verbo essere, a mala pena novanta vi si potrebbe sostituire* > *gli si potrebbe*) e lo scambio di un indicativo con un congiuntivo in un'interrogativa indiretta (*non so chi voi siate* > *siete*). Si può considerare una regressione culta, invece, la sostituzione di *v'è* con *v'ha*, anche considerato l'intorno morfosintattico (*Perché v'è inesattezza grammaticale... ? > Perché v'ha egli...?*).

21. La stessa *Crusca* rinvia, a partire dalla terza edizione, da *ommettere* ad *omettere*.

22. Il TB rinvia da *opposito*, che ha la croce di arcaismo, ad *opposto*; anche *per l'opposito* ha la croce. La *Crusca*, tanto nella terza quanto nella quarta edizione, propone le due forme come intercambiabili, anche nella locuzione avverbiale, ma *opposto* appare nel testo in più del doppio delle voci rispetto al tipo concorrente; pure la BIZ mostra *opposto* come forma d'elezione per l'Ottocento (*opposito* appare solo nel Conciliatore [1819]).

MUTAMENTI LESSICALI. Tra i mutamenti lessicali, alcuni sembrano rinviare alla scelta di forme più tradizionali di quelle della *princeps* (*perciò* > *però*; *giacchè* > *dappoichè*);²³ altri pochi, forse, alla scelta di tipi meno connotati di quelli a testo (*degli sgherri* > *de' birri*).²⁴

MUTAMENTI FUNZIONALI O STILISTICI. Se si prescinde da qualche intervento cosmetico (come la soppressione della goffa ripetizione alla Tavola XXV: *Proposizioni regolate da verbi attivi e passivi; cioè Proposizioni nelle quali si cambia il soggetto, senza che si alteri notabilmente il senso della proposizione* > *senza che si alteri il loro senso*), i curatori delle edizioni napoletane intervengono semplificando il dettato, glossando o, talora – in direzione apparentemente opposta –, favorendo il lessico tecnico o semitecnico. Un caso di semplificazione formale è la risoluzione monorematica della dittologia nell'accumulo *vezzeggiamento e lusinga e amorevolezza* (> *blandimento e amorevolezza*); un altro, apparente, è la sostituzione, negli *Elementi di Ortografia*, di *grave* e *acuto* (riferiti ad accento) con *inclinato da sinistra a destra* e *da destra a sinistra* (*grave* e *acuto* sono poi eliminati anche nelle altre occorrenze): in questo caso, in realtà, nulla ostando da un punto di vista semplicemente didattico all'impiego degli aggettivi, avrà forse fatto aggio l'ossequio all'autorità del *Vocabolario*, in cui essi non appaiono, nei loro articoli, in relazione all'accento.²⁵ Qualche intervento sembra poi orientato a semplificare cassando costrutti poco usati o connotati troppo letterariamente (*coniugare un verbo non è altro che esporlo [...] in tutte [...] le terminazioni, o uscite [così pure dicendosi]*²⁶ > *[così pure si dice]*; *agli articoli accompagnanti i nomi* > *che accompagnano*).

Due casi di precisazione appaiono invece nel contesto della definizione del soggetto di una frase: *Carlo è la persona di cui si afferma l'amore allo studio* > *l'azione dello studio; il che costituisce il carattere principale e specifico del caso retto o soggetto* > *il carattere principale e specifico, o a dirla in una sola voce, il Proprio; un altro si presenta nella sezione in cui si elencano le caratteristiche dei nomi* ([i nomi] *indicano...* > *dinotano*). È

23. Mentre Petrocchi 1887-91 considera *dappoichè* letterario e colloca *giacchè* in fascia alta senza annotazioni e TB lemmatizza entrambe le forme senza restrizioni d'uso (nel testo *giacchè* appare comunque dieci volte più frequente del concorrente), il Rigutini-Fanfani (1854 e succ.) segnala la seconda – che appare in effetti solo in Crusca IV – come voce da evitare; la BIZ ne mostra in ogni caso la diffusione – molto maggiore di quella della concorrente – soprattutto a partire dal Settecento, nel verso e nella prosa.

24. TB. *s. v.* *Sgherro*: «Oggidi in senso più grave che gli ant. *Bravi* e gli *Sbirri*»; anche la Crusca ha stabilmente significati più connotati per la prima forma che per la seconda; il *birro*, inoltre, è in *primis* figura istituzionale.

25. È interessante, invece, il fatto che l'aggettivo *circonflesso*, pure presente nella *princeps* milanese, non venga mutato né cassato: è usato, precisamente in relazione all'accento, nella quarta Crusca (e anzi, alla voce *Circonflesso*, anche *acuto* e *grave* sono collegati con *accento*: «vale Accento misto d'acuto, e di grave»).

26. Si sostituiscono con quadre le tonde originali.

una precisazione anche l'inserimento di uno stralcio piuttosto lungo di testo nella descrizione dell'apostrofo negli *Elementi di ortografia*: *L'apostrofo (') è quella virgoletta che mettesi in alto quando l'ultima vocale di una parola si tralascia per l'incontro di un'altra parola che incominci da vocale [...] > [...] Anzi generalmente indica l'omissione di qualche lettera nella parola dove si appone, come dimostrano le parole e', fe' [...]*.

Tra i mutamenti più genericamente ortopedici del testo si possono citare quello che emenda una scelta opinabile, almeno dal punto di vista semantico, del G. (in un esempio che cita a memoria *Canzoniere XXXIV in morte*: *Io la vidi più bella e meno altera*, commentando: «si vede che la particella *e* serve a collegare le due distinte idee di bellezza e di alterigia» > *alterezza*); altri che introducono in elenchi forme la cui omissione evidentemente non pareva giustificabile e che hanno per lo più il sapore del recupero della testimonianza letteraria (tra gli avverbi e i modi avverbiali di quantità sono così inserite le locuzioni *a pezza* e *a gran pezza*, di nobile ascendenza boccacciana); e altri, da ultimo, che riflettono il desiderio di tenere conto dei *realia* meglio del G.: *Le leggi non debbono molestare alcuno* > *alcuno inutilmente*; *Oggidi è cosa dimostrata che la terra è quella che gira* > *che gira intorno al sole*.

Altre variazioni, infine, forniscono indicazioni praticamente e teoricamente rilevanti: alla fine della premessa al paragrafo sul troncamento, ad esempio, la stampa del '32 aggiunge alla laconica avvertenza del G. (*né in ciò v'ha altra regola che il giudizio dell'orecchio*) una nota che sottolinea l'importanza della tradizione, dando un consiglio d'uso (> *e la pratica de' buoni scrittori, ed è meglio usar sobrietà che abbondanza*); nel capoverso successivo, intitolato al troncamento, la revisione del testo ammorbidisce, per far quadrare i conti con il patrimonio autoriale, un'asserzione troppo recisa del G. e aggiunge una puntualizzazione: *I nomi e gli aggettivi plurali regolarmente non si troncano* > *per lo più non si troncano, specialmente in prosa*; e poco oltre, circostanziando un *caveat* gherardiniano: *ma non è troppo lodevole l'imitare simili esempi* > *mà [sic]²⁷ per essere queste, proprietà licenze o vezzi di lingua usati da' maestri, conviene andare cauti nell'imitare simili esempi*.

3. Un caso di studio ortografico: l'uso di <j>, <i>, <ii>

Nella *princeps* e nelle edizioni settentrionali dell'*Introduzione* l'uso di <j>, è ammesso in posizione iniziale, interna e finale di parola senza esitazioni, fatte alcune precisazioni. In particolare, il segno può apparire in posizione iniziale in parole *tratte dal latino*, come *Jacopo* o *jattanza*, nelle quali è *consonante*, equivalendo a un <g>; in posizione mediana e *sempre tra due vocali* in parole quali *ajuto*, *gioja*, *guajo*, *cuajo*, *ferrajo*, *librajo*, ecc. («benchè da taluni si scrivano anche coll'I»); e in

27. Si tratta sicuramente di un refuso.

posizione finale «nel plurale di quei nomi od aggettivi che finiscono nel singolare colle vocali *i o*, e vi si sente il suono distinto d'entrambe queste vocali; così da *giudizio*, *ozio*, *uffizio* vengono *giudizj*, *ozj*, *uffizj* [...]». Nel plurale dei nomi che «nel singolare finiscono in *jo*, come *guajo*, *cuojò*», invece, pur ricordando che in genere si usa l'*i* semplice («onde *guai*, *cuoib*»), il G. precisa anche che «taluni scrivono opportunamente colla lettera *j* tutte quelle parole che, scritte coll'*i*, si potrebbero confondere colla prima persona del passato perfetto di certi verbi, per esempio *libraj*, *ferraj*, *marinaj*, *macellaj*, ecc.». <I>, invece, si dovrebbe senz'altro usare nei nomi in cui nel singolare «le vocali *i o* si pronunziano con una sola emissione di fiato», «come da *raggio*, *occhio*, *figlio*, ecc. si fa *raggi*, *occhi*, *figli*», mentre <ii> dovrebbe apparire solo a fini diacritici nella flessione verbale, alla seconda persona singolare del presente indicativo («perché così a primo aspetto si distinguono i verbi da' nomi e dagli aggettivi»: è il caso, ad esempio, di *annunzi* vs. *annunzj*),²⁸ oltre che, ovviamente, nei nomi in cui si ha iato al singolare e uno dei due elementi è tonico (*Dío*, *pío*, *restío*, *natio*: in posizione interna gli accenti nel G. sono acuti, giusta un uso che lo scrivente discute negli stessi *Elementi* e che era comunque normale)²⁹.

Il quadro ortografico delineato negli *Elementi* sarà definito e precisato in lungo processo di elaborazione, che porterà il grammaticografo milanese ad avanzare proposte di riforma radicale e anzi sentite da molti come eversive;³⁰ nel trattatello però, per quanto riguarda il fenomeno in osservazione, la norma proposta non appare particolarmente rivoluzionaria, almeno nel primo quarto dell'Ottocento, per quanto, effettivamente, egli prescriva l'uso di <j> in un numero di casi relativamente ampio.

3.1. Tra <i> e <j>: una storia grammaticografica e lessicografica

Nel primo Ottocento il grafema <j> era impiegato molto spesso in fine di parola e in posizione interna, meno spesso – più che altro per ragioni inerenti alla struttura del sistema linguistico – in posizione iniziale. I non isolati sostenitori

28. Il Tommaseo, pur riconoscendo la possibile funzione diacritica di <j> commenterà negativamente proprio su un'ipotetica rima *macellai: macellaj* in quanto *offensiva per l'occhio e per la ragione* (perché due grafemi diversi sembrerebbero richiedere due pronunce differenti): lo ricordano il Petrocchi (1887-91, *s.v. J*; il rinvio è alla voce *J* del TB, su cui anche *infra*) e il Gelmetti (1884).

29. In linea di massima, come è noto, accenti acuti in sillaba interna, gravi in sillaba finale indicavano la tonica; in posizione interna tuttavia, per *e* ed *o*, gli accenti grave ed acuto potevano essere usati per segnalare il timbro.

30. Anche nell'ambiente milanese, pure uno trae i meno denegatori: si veda ancora Cadioli, in questo volume e Morgana 2015.

del segno adducevano a difesa del suo uso ragioni di tipo fonetico,³¹ storico e a volte strutturale e funzionale: <j> avrebbe indicato, infatti, la *i* [semi]consonantica, la cui natura foneticamente particolare si sarebbe manifestata nella forma di un suono debole e *strascicato*;³² <j> inoltre si sarebbe conservato di buon diritto in latinismi e forme culte e si sarebbe usato utilmente come elemento diacritico; nella seconda metà del secolo, invece, il grafema appare in regresso. Lo suggerisce un'indagine sulle più diffuse grammatiche ottocentesche³³ e sui più noti tra i vocabolari,³⁴ anche di ispirazione puristica,³⁵ del XIX secolo.³⁶

LA GRAMMATICOGRAFIA. Per quanto attiene alle grammatiche, il Corticelli, pur osservando che le «venti lettere, senza più, ha il toscano alfabeto» sottolinea, sin dalla *princeps* (1745), che «I, e l'U, che sotto forma d'J, e d'V si adoperano a maniera di consonanti», delle quali quindi si aggiungono al numero. La *princeps*,³⁷ pur mettendo in guardia dalla *novità* e dalla *troppa squisitezza* in materia ortografica

31. Quelle da cui il G. avrebbe tentato, soprattutto nelle opere più mature, di allontanare il suo sistema *lessigrafico*; contro i “fonetisti” il G. indirizzerà i suoi strali soprattutto a partire dagli anni Quaranta.

32. L'esistenza di una coda fonetica è messa in dubbio negli ultimi decenni del secolo da molti lessicografi e grammaticografi, anche “fonetisti”. Annota per esempio il Petrocchi, nelle pagine di apertura del suo *Novo dizionario* (1887-91): «L'j nella lingua viva è lasciato perché non è più nella pronunzia e nell'uso comune».

33. Fanno parte del nostro *corpus* di controllo, oltre ai testi del G.: Corticelli 1745 e 1845 (si è raffrontata l'edizione più tarda, che presenta lezioni differenti, perché è stata usata dal G., come si scrive *infra*); Soresi 1756; Soave, *Grammatica* e Soave 1862 (ma la prima edizione adattata all'uso scolastico è del 1805: la stampa raffrontata è la quarta dell'editore milanese; del Soave si sono letti anche gli *Elementi della pronunzia e dell'ortografia italiana* [1817]); Ambrosoli 1820 (si legge però la quarta edizione [1869], che si confronta con il *Manuale* [1828]); Puoti 1834 (la si accosta a quella di Livorno [1847] e di Milano [1856]); Bellisomi 1837; Paria 1844; Melga 1867a e b; Moise 1867 e 1878 (si verificano anche le edizioni scolastiche: 1874 e 1884); Mottura e Parato 1857 e 1866 (ma si consultano le due edizioni torinesi del 1871); Lambruschini 1861 e 1870; Borgogno 1870 e 71; Fornaciari 1879 e 1882; la prima e la seconda stampa si sono confrontate con quella ridotta ad uso delle scuole del 1882); Collodi 1884, Morandi-Cappuccini 1895.

34. Si sono spogliati Alberti di Villanuova 1797-1805, Bazzarini 1824-26 (si prende in considerazione solo il *Dizionario*, costituito dai primi quattro volumi della monumentale *Ortografia*), Nesi 1824, Tramater 1829-40, Rigutini-Fanfani 1854 e 75, Fanfani 1855 (ma si è vista anche la seconda edizione, del 1865), TB, Petrocchi 1887-91, Crusca V 1863-1923, Giorgini-Broglio 1877-1897.

35. Si sono consultati Bernardoni 1812, Lissoni 1831, *Aiuto* 1831, Molossi 1839, Valeriani 1846 (ma si è letta la seconda edizione, del 1854), Ugolini F. 1848 (si raffronta anche la seconda impressione, del 1855), Bolza 1857, Rodinò 1858a e b, Viani 1858-60, Fanfani-Arlia 1877 (che si compara con la terza edizione, del 1890), Rigutini 1886, Ugolini 1898, Viani 1858-60, Panzini 1905.

36. Non si prende in considerazione, invece, l'interessante e abbondante trattatistica ortoe-pico-ortografica ottocentesca, che merita una trattazione a se stante.

37. Nelle bibliografie delle sue opere il G. cita sempre la stampa del 1745. Nella seconda edizione dell'*Appendice*, però, fa riferimento anche all'edizione fiorentina a c. di Pietro dal Rio.

ca, ricorda che <j> e <v> sono ormai acclimatate, dopo essersi introdotte *insensibilmente* nell'uso (il primo grafema «non solamente per consonante, ma per lettera doppia, in que' casi del numero del più, i quali vorrebbon due I, come *varj*, *pregj*, e simili»).³⁸ Nelle stampe spogliate <j> si legge in posizione iniziale (solo in casi eccezionali: *Jacopone*, *Jacopo*, *judice*, citando il Passavanti), intervocalica (raramente: *noja*, *migliaja*, *centinaja*) e, come si è scritto, finale.

Il Soresi (1756) invece ritiene che l'alfabeto sia composto da 22 lettere (include quindi <j>, contato tra le consonanti). Nella sezione dedicata all'ortografia, in lunghi capoversi che vertono sulla relazione tra uso dei grafemi <i> e <j>, pronuncia e struttura sillabica,³⁹ indica il diverso valore fonetico e fonemico di <i> e <j> e di <u> e <v> (la difformità «al solo proferir la parola ben si discerne»), aggiungendo anzi che «il non far differenza dall'*i* al *j*, e dall'*u* al *v*, non solo fa disagiata scrittura: ma riesce di grande incomodo sì nel leggere, che nell'esercizio di qualsivoglia Lingua». L'uso di <j> appare così esplicitamente prescritto in posizione intervocalica (*noje*, *sajo*, *Gennajo* ecc.), ma si citano anche esempi del suo impiego in posizione iniziale, nei latinismi (*judico*), e in fine di parola, in alcuni nomi in *-io* «non come Consonante», ma «per doppio i».

Il Soave, nella parte quinta della *Grammatica* (2001 [1771]), dedicata all'ortografia, prevede l'uso di <j> soprattutto in posizione finale, in sostituzione di <ii> nei nomi in *-io*; altrove, la lingua ha in genere sostituito allo <j>, in quanto elemento consonantico, una <g>; il segno sembrerebbe quindi semplice residuo grafico. Nella grammatica <j> si trova, oltre che in fine di parola, anche (ma raramente) in posizione iniziale (*jeri*, in più occorrenze), interna postconsonantica in parole derivate da composti verbali dal latino (*interjezione*, *conjugazione*) e intervocalica (*gioja*, *Pistoja*, *Troja*, *trojani*, *paja* e vari altri).

Nella versione *adattata* del testo (1862 [1805]) e poi negli *Elementi*,⁴⁰ l'autore precisa che l'alfabeto consta di 22 lettere e che «il *J* in italiano non si usa che in mezzo alle parole, e sempre tra due vocali» perché altrove, vale a dire in posizione iniziale e dopo consonante, è stato sostituito da <g> e <i> (così *jacere* dà *giacere* e *abjectus* dà *abbietto*). Naturalmente, nei capoversi seguenti il Soave precisa che <j> si usa anche nei plurali dei nomi in *-io* «che faccian Sillaba separata» («così da *giudizi-o*, *ozzi-o*, *uffizi-o* vengon *giudizj*, *ozj*, *uffizj* [sic]). Nei due testi, co-

38. Nel terzo libro della *princeps*, dedicato all'ortografia, si suggerisce anche un uso di <j> a rispecchiare un fatto propriamente fonetico: la differenza tra <chi> con occlusiva «rotonda» e «schiacciata» (*vecchi* vs. *maschi*); tale uso fonetizzante non è più citato nella stampa del 1845 (realizzazione *rotonda* si avrebbe in *fianchi*, *stecchi*, *fiocchi*, *schiacciata* in *occhi*, *orecchi*, *chiave*: entrambi i gruppi scritti con <i>, dunque).

39. Soresi 1756, 71 e ss.

40. Bongrani-Morgana 1992, 121; Morgana-Dramisino 1995, 329.

me nella *princeps*, <j> si legge in posizione finale, interna postconsonantica e intervocalica e anche iniziale *proprij*, *interjezione*, *gioja* ecc., *jeri*.

L'Ambrosoli (1820 e 1869) poco aggiunge al panorama: nella grammatica, come i predecessori, elenca 22 caratteri alfabetici soffermandosi, quanto allo <j>, solo sulla scrizione delle parole che terminano in *-io* al singolare, in merito alle quali riproduce in parte la descrizione del Soresi.

Nel testo, <j> appare poi in posizione iniziale (molto raramente: *jeri*), interna (molto spesso: *appajare*; anche postconsonantica nei composti come *interjezione*), finale (molto spesso: *imperj* e anche dopo palatale: *officj*).

Il Puoti (1834), sia pur ricordando che «alcuni Grammatici hanno aggiunto all'abbici P/J lungo», conta nell'alfabeto italiano *ventuna* lettere ed esclude l'utilità di <j>, che dice di non usare mai. Nelle edizioni successive, in cui si introduce un capitolo dedicato all'ortoezia e all'ortografia, l'argomento è approfondito ricordando che *je* non è impiegata nella grammatica perché inutile, secondo il parere «dell'egregio Salvati»: non è necessaria in mezzo alle parole «potendo far le sue veci la vocale *i* pronunciata come mezza lettera a somiglianza del *q*, come *aiuto*, *gioia*», né alla loro fine, ove è sufficiente *i*. L'unica eccezione, che giustifica però l'impiego di due <i> è quella solita dei nomi «che terminando in *io* hanno l'accento sull'*i* [...] come *leggio*, *leggiò*». E il testo precisa, con un rinvio alla *ratio* fonetica di Crusca: «Dappoichè se il fondamento della scrittura è la buona pronunzia, e secondo questa profferiscesi *uffici*, *studi*, *vari* ec. come se in fine vi fosse un semplice *i*, a questo modo queste e simiglianti parole debbensì scrivere». E annota a mo' di *pointe* finale, che potrebbe non essere dimentica del G.: «se ad alcuno venisse talento di fare il contrario di quanto si è detto, faccialo, chè non gli mancherà modo di scusarsi e difendersi; ma noi lo preghiamo che non debba punto riprendere coloro i quali seguitano un uso sì ragionevole e tanto utile alla nostra ortografia».41

Il Bellisomi (1837) annovera nell'alfabeto 22 lettere e sostiene che <j> non si trova mai al principio di parola italiana, raramente nel mezzo («in alcune poche, come in *noja*, *annojare*, *gioja* ec.», dove si preferisce usare <i>), spesso in posizione finale, per le terminazioni plurali dei nomi, in cui indica una pronuncia *molle*, come quella di due *i* («*principj* si legge come *principiò*). V'è però – precisa – chi *non vuol saperne* del segno e usa sempre *ii*.

41. Si aggiunga, a titolo di informazione sui corsi e i ricorsi della grammaticografia, che l'edizione di Livorno (1856) include una nota del curatore a supporto di <j> in posizione iniziale; e che quella milanese «riveduta e notevolmente corretta dall'autore, con note trascelte da quelle di Pietro del Rio» ha subito un adattamento che pare, per certi versi, speculare a quello cui è stato assoggettato il manuale del G., a vantaggio, dunque, di <j>.

Nel testo si attiene alla norma indicata e usa <j> per lo più in posizione finale (*principj*), anche se non mancano casi di scrittura con <j> intervocalico (*majuscole*) e nei derivati di origine latina (*conjugazione*).

Il G., negli *Avvertimenti* contenuti nella prima edizione della *Lessigrafia* (1843) e nelle opere successive ripete in buona parte il contenuto degli *Elementi*. Secondo la *Lessigrafia*, però, <j> dovrebbe apparire in posizione intervocalica anche in derivati dal latino («voci composte che abbiám tolte di peso da' latini») «come *adjacenza, conjugare* e altri». Inoltre, trattando di <j> in posizione intervocalica, il G. fa ricorso per giustificarne la presenza a una ragione fonetica, che non cita, anche per esigenze di sintesi nel manualetto: la grafia serve «a dipingere quello sdruciolío e quel non so che di lúbrico che si sente nel proferir le dette parole».

In merito alla posizione finale, mentre conferma la norma degli *Elementi*, precisa che <j> è semplice «segno ausiliario alfabetico», non consonante. Non per questo ripudia, a sostegno del suo uso, l'argomento fonetico, vale a dire la tesi secondo la quale il segno parrebbe portare «nella pronunzia» la coda «che lo trasforma in j».

Quanto a <j> iniziale, il G. precisa che esso si impiega, oltre che in latinismi, anche in parole che provengono dal greco. L'opera, peraltro, presenta due sole voci a lemma (*Jalappa* e *Jurè*) e anche il più tardo *Supplimento* ne fa contare solo una decina, tra l'altro non tutte cultismi.

Anche il Paria (1844) riconosce l'esistenza di 22 lettere. Nel capitolo della sua grammatica dedicato all'ortografia, poi, ricorda che «a giudizio d'uomini dottissimi» <j> «si può adoperare con vantaggio» in vari casi, elencando quelli tradizionali (in posizione iniziale «a rappresentare la pronunzia di consonante»; tra due vocali; in posizione finale, tranne che nelle parole «in cui l'ultima sillaba fosse *cio, chio, gio, glie, ghio*», a fini distintivi). Aggiunge però:

Chi [...] fosse nemico di questo *i* lungo, almeno usi due *i* scrivendo *principii, martirii, desiderii, oratorii*, o ponga l'accento sopra la penultima scrivendo *principi, martiri, desiderì, come usano alcuni*. Vero è che questo spediente non varrebbe per *oratorio* e per tutti gli altri nomi in *orio* che possono confondersi con un nome in *ore*.

Usa poi <j> quasi solo in posizione finale (*principj, compendj*), in concorrenza con <ii> (*studii*): rari i casi di -j- (*Apulejo*, nella tavola degli autori).

Alla metà del secolo, le due compilazioni scolastiche di Mottura e Parato (1857, 1866, 1871a e b) e le due più tarde del Borgogno (1870 e 1871),⁴² non includono <j> nel novero degli elementi alfabetici e non ne fanno uso nel testo.

Il Melga conta in entrambe le grammatiche (1867a e b) 22 lettere; una trattazione analitica in merito all'uso di <j> riguarda solo i nomi in *-io*: per il Nostro, nel caso di *dittongo disteso*, infatti, il plurale dovrebbe avere <-ii> (*studio* – *studii*, *principio* *principii*) e nel caso di *dittongo raccolto* <-i> (*fregio* – *fregi*, *occhio* – *occhi*). L'autore avverte però che *alcuni* – e tra questi si conta certamente il G., il cui testo è ripreso *verbatim* – vogliono che i plurali in <-ii> siano trascritti invece con <-j>, «non come lettera consonante, ma come segno ausiliario, per cagione di non introdurre nuovi caratteri»,⁴³ secondo un uso che è anche di Crusca: si tratta però nello specifico di una scrizione che non incontra il favore del grammaticografo perché non è sufficientemente giustificata; in questo caso neppure la <i> semplice, benché attestata, gli appare utile, per via delle ambiguità che il suo uso genera. Il Melga, tuttavia, si schiera con il Gherardini contro l'uso delle dieresi o dei circonflessi, che si devono usare a fini diversi. Anche i nomi in <-jo> (ovvero con *-i-* intervocalica: *calamajo*) dovrebbero avere, al plurale, terminazione in <-i>, per quanto pure in questo caso *alcuni* vorrebbero si usasse <-j>: qui però il Melga appare più accomodante, soprattutto quando l'uso del grafema dia la possibilità di evitare confusioni (per esempio nel caso, già gherardiniano, dei passati remoti di alcuni verbi: *macellaio* > *macellai* vs. *macellare* > *macellai*).

Nel testo <j> è usato in posizione iniziale, infrequentemente (*jeri*), interna, spesso (*calamajo*) e anche in posizione postconsonantica nei composti culti come *conjugazione* e *oggetto*) e finale, come si è scritto.

Il Lambruschini (1861, 1870²), che il Rigutini, nel *Vocabolario della lingua parlata*, definisce «acerrimo sostenitore» della lettera *j*, non affronta direttamente nei *Principj* (1870) la questione ortografica, ma usa <j> – alla cui utilità, ricorda il Rigutini, dedica un lungo intervento in uno dei suoi «Quaderni della famiglia e della scuola» (1, 9, maggio 1860) – in posizione iniziale (*jeri*), intervocalica (*semenzajo*), postconsonantica nei composti (*conjugazione*), finale (*principj*; anche nel congiuntivo dei verbi: *approprij*).

Il Moise (1874, 1878, 1884) enumera nell'alfabeto 22 lettere, tra le quali <j>; nella prima edizione della grammatica accoglie, adattandolo, il modello ortografico gherardiniano (e più in generale, fa propri i suoi orientamenti classicistico-

42. Che si trattano qui insieme, a dispetto della collocazione cronologica, per la comune e prevalente destinazione scolastica.

43. È la formula usata nell'*Introduzione* del G., che il Melga cita spesso.

razionalistici):⁴⁴ cita espressamente la *Lessigrafia* (e impiega il termine coniato dal G.), distaccandosene in parte,⁴⁵ quanto al trattamento di <j> solo per la posizione finale:

Facciamo terminare in *j* il plurale di que' nomi o di quelli aggettivi che a'l singolare escono in *jo*, ma gli apponiamo l'apostrofo ('), il quale nota la mancanza dell'*i* finale, che regolarmente vi dovrebbe essere e che nelle pronunzia in tal qual modo esprimiamo. Pertanto dai singolari *sajo*, *avoltojo* [...], abbiamo i plurali *saj'*, *avoltoj'* [...].

Nelle stampe successive, pur abbandonando la grafia riformata, continua ad annoverare <j> tra le unità dell'alfabeto e a prescrivere l'uso secondo le indicazioni del G. (in posizione finale, dunque, l'impiego del semplice <j>; della *Lessigrafia* in questo caso, nella seconda edizione maggiore, recupera anche il dettato).

Il Fornaciari, nelle prime edizioni, *maior* e scolastica, della sua grammatica (1879 e 1882), conta nell'alfabeto 22 lettere e registra l'uso del grafema <j> in posizione iniziale, mediana e finale («per chiarezza» nei plurali dei nomi in *-io*: la precisazione è assente nell'edizione scolastica); nelle stampe novecentesche però le lettere divengono *ventuna* e il grammaticografo vi nota il sostanziale declino di <j> in posizioni diverse da quella finale: «Oltre l'*i* vocale, avevamo anche noi introdotto [*vid. l'j*] come segno dell'*i* semivocale [...], in principio od in mezzo di parola. Per seguire l'uso ormai più prevalente, l'abbiamo tolto, riserbando l'*j* per segno di due *i* in fin di parola [...] benchè vi siano molti che usano sempre, anche in questi casi, il semplice *ï*».

Anche il Collodi (1884) elenca 22 lettere, e consiglia l'impiego di <j> finale, ma non insiste sulla sua adozione in altre posizioni; solo nel primo caso infatti la presenza del grafema gli pare avere un corrispettivo fonico, non parendogli <-j> «altro che la vocale *i*, scritta in una forma un tantino allungata, quasi per fare intendere che va pronunziato con un piccolo strascico di voce». L'*usus* collodiano nelle opere edite sembra aderire alle prescrizioni, mentre quello personale ammette numerose eccezioni.⁴⁶

44. Proietti 2011.

45. Anche il G., nella seconda ed. dell'*Appendice* (1847, 542) sostiene che «il plurale di *avoltojo* dovrebbe essere *avoltojï*»; rileva però che «per economia i moderni omettono in tali parole l'*i* finale», aggiungendo che «intanto più ragionevolmente lo fanno, in quanto esso rimane estinto nel proferire lo *j*, il quale del tutto lo ingoja».

46. Prada 2012-13.

Morandi e Cappuccini (1895), al tramonto del secolo, dichiarano di non impiegare <j> in ossequio alla «realità dei fatti»: *i più*, nel quadro di usi ortografici che pure non appaiono loro del tutto ragionevoli, hanno *condannata* la lettera *al bando in tutti i casi*, e la *biblioteca* scritta dai suoi difensori non è servita a conseguire la riabilitazione. Essendo quel tanto di unità ortografica ormai raggiunto (senza <j>) un bene superiore, non conviene *disturbarlo*, soprattutto nelle scuole. Anoverano dunque nell'alfabeto *ventuna lettera* e non impiegano nel testo il grafema se non citando del tutto occasionalmente scrizioni tradizionali; sconsigliano di impiegarlo pure a fini diacritici in posizione finale, surrogandone la funzione con l'accento.

Volendo dunque riassumere, tutte le grammatiche del *corpus* – con l'eccezione di quella del Puoti (per ragioni ideologiche), di quella di Mottura-Parato e di Borgogno (strumenti a stretta destinazione scolastica che recepiscono l'orientamento “comunicativo” dei programmi ministeriali della prima età postunitaria⁴⁷ e che già prima dell'Unità avevano fatto proprio l'invito ministeriale alla semplificazione delle istruzioni grammaticali)⁴⁸ e di quella di Morandi e Cappuccini (sia pure *oborto collo*) –, includono <j> tra gli elementi dell'alfabeto italiano, divergendo tra loro in relazione al suo uso e alle ragioni che lo consigliano o giustificano.

Per chi lo ammette, <j> rappresenta una varietà consonantica di *i* (lo statuto di variante distributiva del vocoide è chiaro già nel Corticelli) e tale natura ne giustifica di norma la presenza in posizione intervocalica; spesso (ma non per il Melga, ad esempio) in sede iniziale; talvolta (come per il primo Moise o il Colodi) in fine di parola in alcuni plurali (qui però la maggior parte dei grammaticografi è piuttosto incline a sottolinearne il valore diacritico), come si dirà. L'etichetta *consonantico*, in ogni caso, è impiegata in genere in maniera intuitiva ed empirica, in un certo senso (percettivamente) fonetica, e non fonologica.

Anche i grammaticografi che accolgono <j> iniziale insistono poco sul suo uso sin dal Corticelli: *i-* antevocalico è d'altronde poco frequente nella *langue* ed appare soprattutto nei latinismi (nel nostro *corpus*, in effetti, se ne registra la presenza solo in qualche nome proprio e in poche parole che lo conservano lungamente per inerzia, come *jeri*). E mentre <-j-> incontra il favore di tutti, <-j> è quello che dà adito alle più ampie (e in qualche caso confuse) trattazioni e alle più accese discussioni; non a caso presenta anche il maggior numero di concorrenti. In posizione finale, in effetti, molti grammaticografi riconoscono alla *-i* dell'*-io* nei singolari il valore di consonante solo in alcuni casi; altri ritengono che tale valore non sia mai riconoscibile empiricamente (foneticamente) e,

47. Moretti 2009, Polimeni 2011, Morgana-Polimeni 2013.

48. Morandini 2003.

quindi, non debba essere segnalato dalla grafia; altri ancora sostengono che in quella sede <j> in posizione finale abbia solo funzione diacritica.

Infine, a prescindere da quanto contenuto nella teoria (e dunque in maniera non sempre priva di incongruenze con il dettato grammaticale), quasi tutti i teorici impiegano – non senza oscillazioni – il grafema in ogni posizione. Si può osservare, comunque, che restando <j-> scarsamente rappresentato per tutto il secolo, <j-> tende a declinare, lentamente, solo nella seconda metà dell'Ottocento (ed esce dall'uso prevalente alla sua fine), mentre <-j> sembra perdurare più a lungo, soprattutto quando vi siano ragioni funzionali (distintive) per la sua conservazione; al declino progressivo del segno però si arrende anche un grammatico di spirito classicistico come il Fornaciari; lo seguono il Morandi e il Cappuccini.

LA LESSICOGRAFIA “ORTOGRAFICA” E GENERALE. Quanto alla lessicografia, il D'Alberti (1797-1805), riferimento d'elezione per gli antipuristi di tutto l'Ottocento,⁴⁹ *s.v.* I osserva semplicemente che <i> «si raddoppia in fine d'alcune voci, e particolarmente nel numero del più di quelle, che nel singolare terminano in IO di due sillabe coll'accento sulla penultima, come RESTÌO, DESÌO [...]. L'uso però ha introdotto per lo più porre quello J lungo, dove andrebbero posti due I». Nel lemmario, <j> non appare ancora pienamente distinto da <i> ed è trattato come una sua variante grafica antevocalica (le voci con <j> appaiono così *sub I*, anche se sono collocate in fondo all'elenco: *Jacàna, Jacèa, Jacènte* – non a caso termini della botanica, dell'ornitologia e del diritto – seguono dunque *izzà* e *izzappàre*).

Nel testo, il lessicografo usa il grafema, oltre che in posizione iniziale, anche in sede intervocalica (*appaja, calamajo, guantajo* ecc.) e finale (*Vocabolarj, savj, esempj* ecc.).

Il Bazzarini (1824-26)⁵⁰ distingue, anche nel lemmario, le lettere I e J, e U e V e, in merito all'uso di <j>, rinvia espressamente agli *Elementi* del Soave. *S. v.* J indica comunque, molto ortodossamente, che il segno grafico si usa «nel principio, nel mezzo e nel fine delle parole» e che nell'ultima posizione è «lettera ausiliaria», perché sostituisce il digramma <ii>. Nel testo impiega <j>, oltre che in sede iniziale, in posizione intervocalica (*barajuolo*), postconsonantica nei composti latineggianti (*conjugazione*) e finale (*dizjonarj, varj, letterarj* ecc.), secondo l'uso comune nella prima metà del secolo.

Il Nesi (1824), nel capitolo intitolato all'*Ortologia*, informa che *j* «si pronunzia come *i* corto», che quando «è iniziale o frammezzo a due vocali, è consonante

49. Morgana 1983, Serianni 1984, Sessa 1984, Mura Porcu 1990, Cartago 2005.

50. Sul Bazzarini: Capitani 1970.

di valore, come in *jattanʒa*, *noja*, *abbajare* ecc.»,⁵¹ e che quando è in posizione finale «come accorciamento di dittongo, allora è vocale, come in *principj* da *principio* per differenziarlo da *principi* plur. di *principe*». La nota relativa alla realizzazione fonetica di <j> è poi ripresa nella sezione ortografica, in cui l'autore anticipa in parte quanto verrà scritto nella premessa alla V Crusca (v. *infra*): «La *j* è di per se stessa la medesima cosa che l'*i*, perché ha perfettamente lo stesso suono, se non che equivale a due *ii* corti nelle parole ove è usata in fine, e dove alcuna volta si scrivono due *ii*, alcun'altra *ji*, per differenziare il diverso loro uso». Le prescrizioni sembrano in seguito tenere conto del valore essenzialmente diacritico del grafema e non ignorano, come accade in molte grammatiche a partire da quella del Soave (quella del G. inclusa), i casi particolari di <i> con palatali (affricate e occlusive): «si scriverà al plur. *agi* da *agio*, *baci* da *bacio*, *occhi* da *occhio* [...]». Aggiunge però l'autore: «Comunque ciò sia peraltro, poiché la *j* equivale a due *ii*, ognun vede che può essere indifferente cosa il chiudere i plurali di tali dittonghi nell'uno o nell'altro modo [...]».

Peraltro, secondo il Nesi, <ii> si dovrebbe usare non solo nei plurali dei nomi in *-io* (*natii* da *natio*) ma anche, secondo indicazioni più originali «nelle parole uscenti in *io* preceduto da *r*, ancorché l'accento non cada sull'*i*, come *arbitrii*, *ludibrii* [...] che io reputo i soli casi dell'*io* finale disciolto, oltre i qui innanzi esposti» e «nei congiuntivi di que' verbi che hanno un *i* anteriore alla coniugazione, come nel verbo *studiare*, il quale nella seconda pers. ind. farà *tu studi*, e nel congiuntivo *che io studii* [...]. Nei plurali poi dei nomi sostantivi che ne derivano, si scriva *studj* da *studio* [...]; finalmente si aggiugnerà l'*i* corto nelle persone di que' verbi ove lo richiede la coniugazione, tuttoché la lettera anteriore sia un'*j*, come in *abbajare*, *io abbajo*, *tu abbaj* ecc.; *che io abbaji* [...]».

Nel lemmario del dizionario il Nesi non distingue ancora tra *I* e *J* (e dunque, elenca: *Ia'to*, *Jattan'za*, *Jattu'ra*).⁵²

Il Tramater (1829-40), notoriamente aperto *enciclopedica ratione* alle novità, specie negli ambiti tecnico-scientifici, «sul solco dell'Alberti»,⁵³ ricostruisce sotto le voci *I* e *J* una breve storia delle discussioni relative all'impiego delle due lettere e, in esplicito contrasto con la posizione della Crusca, consiglia di usare e usa <j> «per consonante», *dandole* invece *bando* come vocale: «Quindi le parole che negli altri vocabolari incominciano per *Ia Ie Io Iu*, si cercheranno in questo sotto la lettera *J*, comprese anche le voci di greca origine, le quali, fatte italiane, abbenchè i Greci non avessero *I* d'altra sorta che vocale, dovranno pronunziare siccome le italiane». *S. v. J*, in particolare, a proposito della lettera si precisa:

51. Si tratta di esempi tradizionali, che occorrono anche nella grammatica del G.

52. Nell'opera si indica l'accento tonico (che è chiamato *oratorio*, come si è visto) con un apostrofo che segue la sillaba forte.

53. Marazzini 2010 e 2009.

Generalmente se ne attribuisce l'invenzione a Giangiorgio Trissino nel secolo XVI; siccome dell'altra consonante *V* (*ve*), per cui di due lettere venne accresciuto l'italiano alfabeto, ignote o non distinte dagli antichi, sebbene in antichissimi MS. del IX. secolo e stampe del quattrocento venne talora l'*J* adoperata. Chiamasi *I* consonante ovvero *Jota*. Viene usata, abbenché non concordemente, nel principio, nel mezzo e nella fine delle parole: come iniziale e intermedia, è assolutamente lettera consonante; come finale è quasi lettera presa ad imprestito o ausiliaria, facendo l'ufficio di doppio *ii*; ma quest'ultimo uso oramai pare sbandito dalle più diligenti scritture. V. I, § 18.⁵⁴

Nel vocabolario, in aderenza alle considerazioni teoriche, <j> è usato in posizione iniziale (*jonadattico, jattanza*) e interna (*pajono, migliaja, ingiojellarne*), ma non finale (*studii, dizionarii, auspicii*).

Anche il Tommaseo (1861-79) offre ai lettori, sotto le vv. *I* e *J*, una lunga trattazione storico-descrittiva. In generale il lessicografo appare orientato a negare l'utilità dello <j> e a proporre l'abolizione (ovvero – nell'impossibilità di conseguirla – a sperarne la caduta spontanea). La variante di *i* gli sembra inutile perché non corrisponde – «anco che [...] si pronunzi con qualche varietà» – ad alcuna realtà foneticamente (e fonologicamente) rilevante: «non è mai che diventi consonante proprio, com'è della U, se commutisi in V [...] Nè I alcuno consonante, per quel ch'io creda, conosce la lingua nostra». Si tratta, dunque, di una posizione affine a quella della Crusca.

L'interesse della trattazione sta però, più che nei rilievi generali, nella finezza di alcune osservazioni in merito al rapporto tra scrizione e pronuncia. Il Tommaseo, infatti, descrive bene l'assorbimento per intacco del vocoide [i] in alcuni contoidi, come la laterale palatale, sia pure suggerendo la sussistenza di un'*ombra* approssimante («Talvolta la I con altra vocale fa quasi un suono misto che potrebbesi rendere con un nesso ortografico, se i nessi tra noi fossero in uso, come *Figlia, Moglie, Gliela diede*; e anche tre vocali: *Figliuola*). Accenna, inoltre, all'oscillazione allora ancora viva tra forme con iato, in genere culte, e forme con dittongo, in genere di trafilata popolare, sia pure accampando ragioni che oggi appaiono bizzarre («Di tali varietà l'uso solo è maestro, nè *Rabbioso* si fa mai di quattro sillabe, nè *Glorioso* di tre: e in questo caso potrebbe trovarcisi una ragione morale, che il pensiero, e quindi la lingua, ama fermarsi più su *Gloria* che su *Rabbia*»).

Esplorando le scrizioni del plurale dei nomi in *-io*, il Tommaseo ricorda che alcuni usano il digramma <ii>, *molti* <j> laddove la terminazione «[...] *faccia*

54. A differenza di quanto accade per *I*, il testo dell'articolo scritto per *j* riprende quasi letteralmente, fatta salva l'annotazione conclusiva in merito alla dismissione di <j> e qualche altra precisazione, l'articolo dedicato a *j* dal Bazzarini.

tutt'un suono», ma comunque senza «norme certe»; l'impiego minoritario del circonflesso è ricondotto all'abitudine di segnare così «le contrazioni del genit. nei Lat.». Una soluzione di compromesso sarebbe, per il lessicografo, quella di usare <i> «nel principio o nel mezzo delle voci», di lasciare <ii> «al plur. delle voci il cui sing. è *io* ma accentato», di usare «una I sola, laddove *io* sing. è senza accento, come Esempio e sim.» e di *serbare* <j> «a denotare una specie di troncamento che segue quando il plur. toglie l'ult. vocale che il sing. portava nella sillaba accentata, come in *Vasaj, Parolaj*». Naturalmente, ciò riduce a *ben poco uso* il segno (che *s.v.* *J* chiama *ambiguo*).

La prefazione del Rigutini-Fanfani alla terza edizione (emendata) del *Vocabolario italiano della lingua parlata* (1875; altre due, quasi uguali tra loro, erano già uscite dai torchi della Tipografia Cenniniana nello stesso anno; per questo studio si legge la quinta ristampa [1887]) – con il riferimento a un biglietto inviato al Rigutini dal Fanfani, in cui quest'ultimo, pur professandosi pronto sostegno nell'impresa lessicografica, fa rilevare il suo disaccordo in merito all'ostracismo dato a <j> – indica che nel vocabolario il grafema non viene impiegato per una scelta precisa:

In questo caso non voglio essere che *aiutatore* nel proprio e più stretto significato; nè voglio metter bocca minimamente in ciò che si riferisce a ragione e ordine lessicografico, nemmeno là dove non sono con Lei e con l'Accademia nostra, come per esempio nel rifiutare la *j* consonante [...].⁵⁵

In realtà, <j> vi è usato in posizione finale, in molte forme in *-io* correnti (*prejudizj, vizj, edifizj, uffizj, ufficj, studj, varj, marinaj*) e meno (*squittini*) e appare anche in posizione intervocalica, sia pure raramente (in *ferrajuolo*, nella registrazione della locuzione *accidente a ferrajuolo* [altrimenti *acquaiuolo, vainolo, masseriziuole* ecc.]; *librajo, merciajo, acciajo, ajuta, gioje* e, naturalmente, nei pochi francesismi, anglicismi e latinismi citati, come *déjeuner, Jockey, jacta, Jerusalem*); non compaiono invece, salvo errori, parole che presentino <j->, né la lettera è impiegata per la lemmatizzazione. Sull'uso di <j> si sofferma anche l'avvertimento ortografico che segue la prefazione alla quarta edizione del 1893. In esso, dopo aver ricostruito dal Trissino alla quinta Crusca la storia del segno grafico e del suo uso, il Rigutini dichiara di accogliere la prassi dei lessicografi dell'Accademia e, dunque, di conservare <j>, in alcuni casi (non con i suoni palatali: *baci, messaggi* ecc.; non con le prepalatali: *bacchi*; non con contoidi intensi: *ébbi*), solo in posizione finale, come segno di <ii> di suono intermedio tra *i* e *ii* nel plurale dei nomi in -

55. Sulla posizione del Fanfani, v. meglio *infra* a proposito del Fanfani-Arlia.

io (atono).⁵⁶ Nel testo, in effetti, <j> si legge in quella impressione solo in posizione finale (*studj, giudizj, esempj, principj, vocabolarj*), mentre scompaiono le forme con <-j-> (eccetto che nei latinismi e negli stranierismi) conservate dalle edizioni precedenti; rimane, se non vedo male, un solo caso, significativo, di <j> in un esempio: «Usa sempre parole pedantesche, come *Sapavamcelo, Altramente, Accomandare, Comperare, Notajo*, e va' discorrendo»: in *notajo* la pedanteria sarà grafica.

Alla fine del secolo il Petrocchi (1887-91),⁵⁷ considererà tutte le parole che recano <j> come lettera iniziale «fuori d'uso», anche perché <j>, come <k>, appare al lessicografo un elemento alfabeticamente spurio, d'importazione,⁵⁸ il cui impiego «cominciò tanto o quanto colla venuta degli stranieri in Italia» e con «l'uscita degli stranieri pare che vada cessando». ⁵⁹ Il valore di <j>, «che dicono consonante» avrebbe il valore di due *i* solo «nella pronunzia che si trova nelle montagne pistoiesi e lucchesi»; a parte questo caso non si darebbero ragioni fonetiche per la sua conservazione. Gli usi correnti, del resto rifletterebbero, secondo il lessicografo, difficoltà classificatorie e abitudini irriflesse, soprattutto in posizione finale, in cui si potrebbe surrogare il segno con una <i> con circonflesso o, secondo un'abitudine «che però è meno comune», con due <i>. Nel dizionario, sotto la lettera *J* sono lemmatizzate solo «parole antichate».

Nel *Vocabolario della Crusca*, la questione dell'uso del grafema viene affrontata esplicitamente solo nella *Prefazione* alla quinta edizione (1863-1923, XXII-XXIII):

Rispetto alla *j* che dicesi lunga, si è considerato, che nella pronunzia italiana questa lettera in tutte le occasioni in che suole usarsi non ha nè natura, nè effetto di consonante, o sia essa in principio o in mezzo della parola. [...]. Abbiamo stimato [...] ritenerla solamente come segno della contrazione dei due *i* nel plurale di quei nomi o adiettivi, che terminano il singolare in *io*. Queste due *i* sono nell'uso proferite fugacemente, e come in un solo suono, ma non si che non si senta in bocca dei meglio parlanti, una *i* prolungata un poco, e quasi diremmo strascicata.

56. Sull'argomento in realtà il Rigutini sarebbe tornato anche nel 1897 nel compendio di *Regole di ortografia e di pronunzia* premesso al *Dizionario* (1897) (di fatto seconda edizione dell'*Unità ortografica* [1855], come egli stesso dichiara nell'*Avvertimento iniziale*); in merito a <j>, cui è dedicato un lungo paragrafo (XVI-XXI), il testo non presenta comunque differenze sostanziali rispetto a quello che si è appena citato, fatta salva qualche precisazione in merito ai casi in cui si dovrebbero usare, in posizione finale, *consultando l'orecchio*, <j>, <i> o <ii>.

57. Manni 2001.

58. Si veda per questo anche Migliorini 1960.

59. Non riproduco, nella trascrizione, i diacritici impiegati nella stampa.

Varrà anche la pena di notare che il prefatore utilizzerà, per esemplificare l'uso di <i>, <ii> e <j>, i medesimi esempi utilizzati dal G. nella *Lessigrafia*.

Nella *Prefazione* al Giorgini-Broglio, infine, la questione di <j> è spacciata, non sorprendentemente, in poche righe: «L'i lungo, che anche da coloro che lo vogliono nell'alfabeto italiano, è ritenuto come un mero segno convenzionale, non l'abbiamo adoperato, chè lo crediamo veramente inutile».

Lo spoglio dei vocabolari ha rivelato come <j> appaia estensivamente rappresentato, almeno nei primi lessici ottocenteschi: D'Alberti, Bazzarini e Nesi lo impiegano in tutte le posizioni, anche nei composti di matrice culta; il Tramater lo evita solo in posizione finale (si è visto che i curatori, primi nel nostro *corpus*, suggeriscono che in quella posizione esso sia «sbandito dalle più diligenti scritture», contraddetti in ciò da lessicografi posteriori, come il Tommaseo). Molti compilatori insistono poi sull'uso di <j> quando permetta di risolvere potenziali ambiguità (il Nesi, forse per primo, con particolare puntigliosità di esemplificazione). Nella seconda metà del secolo, mentre la V Crusca adotta una soluzione di compromesso, autenticando l'uso del grafema nella sola posizione finale, la lessicografia – specie quella di origine toscana o a vario titolo toscanista – sembra mutare orientamento: il Tommaseo auspicherebbe l'abolizione di <j> come segno inutile e *ambiguo*, ma è consapevole che il suo impiego è ancora ben radicato; il Rigutini prescrive il suo abbandono (che realizza, però, concretamente, nel suo lessico, solo nella stampa di fine Ottocento, segnalando così quantomeno la vitalità inerziale del grafema); il Petrocchi, ormai sullo scorcio del secolo, opina che le parole che contengono <j> siano da considerare obsolete;⁶⁰ inutile è poi, naturalmente, la lettera per i compilatori del Giorgini-Broglio. Resta fuori dal coro, negli anni Sessanta, il Fanfani (di cui si scrive meglio *infra*).

LA LESSICOGRAFIA PURISTICA E ANTIPURISTICA. Per ciò che riguarda la lessicografia puristica, i dizionari offrono materiale complessivamente meno interessante. In linea di massima, gli usi concordano con quelli già rilevati nelle grammatiche e nella lessicografia generale: Bernardoni 1812, Lissoni 1831, *Aiuto* 1831, Molossi 1839, Ugolini 1848, Viani 1858-60 non affrontano esplicitamente il tema dell'uso di <j>, ma impiegano il grafema senza problemi; nel Bernardoni esso è usato in posizione intervocalica (*centinaja* ecc) e finale (*vocabolarj, segretarj*, ecc.); nel Lissoni in posizione iniziale (*jeri*), interna (*vecchiaja* e anche *ajuto*, nonostante il frontespizio abbia <i>) e finale (*oficj*); nell'*Aiuto* in posizione in-

60. Anche il Gelmetti (1884, 50) conferma: «Adesso comincia ad invadere e a rendersi piuttosto generale l'usanza di adoperare il semplice *i* più che si può, come surrogato dell'*j* ed anche del doppio *ð*».

terna (*ajuto*, citando il Lissoni, ma anche *ajutare*, *bujò*) e spesso finale (*esempj*); nel Molossi in posizione iniziale, molto raramente (*jeri*), interna (*abbajare*, in citazione, *fittajuolo*), finale (*esempj*); in Filippo Ugolini in posizione iniziale (raramente: *jugulare*), interna intervocalica (*ajuto*) e, più spesso, finale (*studj*); nel Viani in posizione interna, in alcune forme (*pajono*, *migliajo*), e finale nei nomi in *-io* (*studj*), ma non in posizione iniziale.⁶¹

Il Valeriani (1846) dedica al segno un articolo in cui ne consiglia un uso essenzialmente diacritico: «l'j lungo serve a distinguere fra loro due parole, che, essendo altrimenti le medesime per scrittura, non son tali poi e per suono e per significato: *Odi*, per esempio, seconda persona del verbo *udire*, come il distingueresti tu da *odii* plurale di *Odio*, se non vi fosse a ciò un segno?». L'autore tuttavia usa <j> anche in posizione iniziale in casi comuni (*Jacopo*, una volta in citazione, *jeri*), in sede intervocalica raramente, talora citando (*linguajoli*, *linguajolo*, *abbajando*, *aja*; altrove *migliaia* ecc.) e, con alcune oscillazioni, in posizione finale (*varj*, *proprj*, *Commentarj*, *Vocabolarj*, ma anche *desiderii*, *vocabolarii* e forme in *-i*).

Meno remore mostra di avere il Bolza (1857), che registra, *s.v.* J, i vari usi del grafema e propende per la sua conservazione «ad indicare (come in latino nelle parole *jam*, *ajunt* e simili) quel suono palatino ch'è affine al suono dell'*i*, come il suono del *v* è affine a quello dell'*u*». Usa poi coerentemente il grafema in tutte le posizioni, eccetto che in quella finale (iniziale: *jeri*; interna: *conjuga*, *appajono*).

Assolutamente favorevole all'uso del grafema è poi il Fanfani che, in Fanfani-Arlià 1877 e 1890, rinvia, per giustificare la sua posizione, a quanto scritto nel *Vocabolario della Lingua italiana*, nel *Vocabolario dell'Uso toscano* e nelle *Lettere nell'Unità della Lingua* (Anno II, pp. 56 e 90). Negli uni e nelle altre sostiene, non senza umorismo,⁶² contro l'opinione della Crusca ma sulla scia dei «più valenti fra grammatici e fra letterati», l'utilità di <j> «come consonante» con argomenti che sono in parte gli stessi impiegati dal G. nella *Lessigrafia*, in parte relativamente nuovi e di natura fonologica (<j> si dovrebbe ritenere consonante in *cojajo* perché altrimenti la parola avrebbe cinque sillabe e perché forme troncate come *Pistoj* appaiono equivalenti a *valor*, in cui il troncamento è postconsonantico). Né manca l'*argumentum ex auctoritate*: hanno accolto <j> il Bartoli, il Salvini, il Pergamini, il Buonmattei, il Gigli, il Paria, il Bellisomi, il Gherardini, il Parenti, il Lambruschini e «molti altri dei primi grammatici e filologi». Nel testo, naturalmente, <j> è impiegato in tutte le posizioni.

61. Si noti che il Viani trae dal Gherardini – cui è vicino nella prospettiva antipuristica e che adatta, citandolo, come esemplare negli studi linguistici – il termine *Lessigrafia*.

62. Già segnalato da Serianni 1989b, 49.

Il Rodinò (1858a e b) invece, in modo consentaneo alla sua inclinazione puristica (che si legge bene nelle brevi *Osservazioni* e ancora meglio nella *Prefazione* al *Repertorio*), non lemmatizza alcuna parola con <j>, né usa il grafema nelle sue opere. Allo stesso modo, il Rigutini, nei *Neologismi* (1886), in coerenza con l'opera lessicografica maggiore, utilizza <j> solo in posizione finale (*proprij*, *principj*, *studj*, *criterj* ecc.).

Pur impiegando il grafema in tutte le posizioni (iniziale, molto raramente [*jugulare*, a lemma], intervocalico [*gioja*] e finale [*esempj*]), si ferma, quanto a prescrizioni, a metà del guado Vittorio Ugolini (1898), che ha un breve articolo sull'uso di <j> in posizione finale in cui ricorda espressamente il G.:

Questa lettera non si può tralasciare in quelle parole, dove, omettendola, potrebbe nascere equivoco; come in *Macellaj*, *Libraj*, *Ferraj*, che potrebbero scambiarsi co' verbi *Macellai*, *Ferrai*, *Librai*, *Marinai* (Gherardini). Non per questo sarà errore l'attenersi alla regola contraria, la quale è anzi preferita dai più.

All'inizio del Novecento, infine, propendendo per <i>, il Panzini (1905) annota, s.v. *ii-î-j-î*:

I nomi terminanti in *io* (ben inteso quando l'accento non cada sull'*î*) si trovano scritti al plurale in questi quattro diversi modi: *studii*, *studî*, *studj*, *studi*. La grafia odierna, però, tende a scartare i primi tre modi, usati specialmente dagli antichi, ed accetta l'ultimo (*studi*) come il più semplice [...]. Alcuni grammatici vorrebbero conservato l'uso del *j* in quei plurali ove può sorgere confusione. Es. tu *aùguri* e gli *augùrj*, tu *principi* e i *principj* [...]. Per amore di semplicità parmi opportuno attenersi alla prima norma, cioè scrivere col semplice *i*.

Nel *Supplemento* <j> è usato in posizione iniziale, nel lemmario e negli articoli, quasi solo in stranierismi o in parole sentite come tali (è anche il caso di *juta*, che, stando al Gradit, è documentato nel 1875?).

I lessici puristici disegnano dunque un quadro d'uso sovrapponibile a quello già tracciato per l'indagine sulle grammatiche e i lessici generali: l'uso di <j> appare diffuso e aproblematico sino alla metà del secolo, per divenire poi più contrastato: chi appare denegatorio (Rodinò, Rigutini), chi favorevole (Fanfani), chi solo parzialmente bendisposto, per ragioni diverse (il Valeriani e Vittorio Ugolini consigliano l'uso diacritico; il Bolza apre ad un impiego "fonetico"). All'inizio del secolo XX il destino del grafema pare segnato: a scriverne l'epitafio è il Panzini.

3.2. Il segno grafico nelle edizioni dell'*Introduzione*

La grammaticchetta del G., dunque, assume, quanto a prescrizioni, una posizione accettabilmente media; nonostante ciò, i curatori delle stampe meridionali (e dunque, *in primis*, il Mele), sin da quella del 1829, sentono il dovere di intervenire sul suo testo attenuando le riserve del G. nei confronti della grafia di Crusca (e, dunque, del favore decretato all'uso di <j>). Così, a p. 144 di quella stampa (la prima napoletana) il testo della *princeps*, nella quale si sostiene che <j> deve apparire «nel plurale di quei nomi o aggettivi che finiscono nel singolare colle vocali *i o*, e vi si sente il suono distinto d'entrambe» («così da *giudizjo, ozjo, uffizjo* vengono *giudizj, ozj, uffizj*») diviene, più mitigatoriamente: «alcuni fanno *giudizj, ozj, uffizj*, o pure *giudizii ozii uffizii*. Ma altri seguendo la pronuncia toscana scrivono e dicono *giudizj, ozj e uffizj*. Viene dunque reintrodotta il riferimento al *métron* della pronuncia, secondo le intenzioni del Salvati, del Salvini e della restante *Cruscheria*, ma in disaccordo con il G. che, anticipando la riflessione posteriore, aveva ommesso di prenderlo in considerazione.

Inoltre, già nell'edizione del '29 si omette un brano finale del paragrafo degli *Elementi* in cui prende voce la preoccupazione tutta gherardiniana – ancor più risentita nelle opere posteriori – della necessità di corrispondenza biunivoca tra *facies* grafica e significato linguistico di ogni parola e, dunque, sull'imperativo di evitare omografie: («ma taluni scrivono opportunamente colla lettera *j* tutte quelle parole che, scritte coll'*i*, si potrebbero confondere colla prima persona del passato perfetto di certi verbi, per esempio *libraj, ferraj, marinaj, macellaj, ecc.*» è dunque cassato), introducendo al suo posto un'annotazione consentanea agli orientamenti più tradizionalisti dell'ambiente napoletano e utile a rendere conto degli usi grafici più conservativi delle stampe locali (*infra*) («Ad ogni modo chi volesse al tutto bandire questo *J* lungo o, come dicono, consonante dalla propria ortografia, il faccia pure liberamente, e dove la pronuncia il richiegga adoperi per suo cambio due *J*» [1829: 146]).⁶³

Quanto alle occorrenze del grafema, le due stampe di Milano, identiche tra loro, offrono esempi di <j> in posizione iniziale, interna intervocalica e finale (*i*, invece, dopo consonante nei cultismi), di modo che il loro testo corrisponde nella maniera più piena al dettato grammaticale degli *Elementi di ortografia*. Quella di Venezia si distacca dalle milanesi principalmente in due punti: nel trattamento di *-i* finale nei nomi in *-io* (l'editore opta per *-ii* nel corpo del testo: *participj, gerundj* > *participii, gerundii* [e anche *vizii, premii* ecc.] salvo poi mantenersi aderenti

63. «due J» è ovviamente una svista grossolana, emendata nelle stampe successive.

te al dettato della *princeps* negli *Elementi* [*giudizj, ozi, uffizj*]); e nella scrizione di *-i-* in posizione postconsonantica nei cultismi, in cui presenta <j>.64

Le edizioni meridionali, a partire da quella del '29, optano poi per l'uso di <i->, <-i-> o <-i>: *jeri* > *ieri* (ma questa scrizione sarebbe stata adottata anche nella prima edizione della *Lessigrafia*); *legnajuolo* > *legnainuolo*; *vocabolarj* > *vocabolari*; *varj* > *vari*; *participj* > *participi*; *gerundj* > *gerundi* ecc. e, come si è scritto, associano al *giudizj, ozi, uffizj* della *princeps* *giudizii ozii uffizii* e anche *giudizi, ozi, uffizi* «seguendo la pronunzia toscana». Si noti comunque che nella stampa del '32 il lessico del Mele ha <j> in posizione intervocalica: *candellaja, aja, fittajuolo, frantojo, letamajo*; anche in dialettismi: *se spatoleja* 'si scotola', *raja* 'razza', *palaja* 'sogliola' (anche se non senza eccezioni: *spogliatoio, cetriuolo, pagliaio*); e in posizione iniziale, almeno nei napoletanismi (*Entra la Messa. Jesce la messa; joiema* 'giuggiola').65 L'impressione del '54, addirittura, introduce una variante che il G. avrà a giudicare *ridicola*66 nella *Lessigrafia*: pur mostrando cioè, a testo, in un titolo, *Participii, gerundi*, ha nel corpo del testo, *participi, gerundi*, con il circonflesso. Altrove ha, nel medesimo contesto, *vizii, vizj* e *premi* per *premi* (25) o *premi* (29 e succ.), distanziandosi significativamente dalla stessa lettera del manuale.

4. Conclusioni

L'*Introduzione alla grammatica italiana* rappresenta un caso – piccolo ma emblematico – degli adattamenti cui erano sottoposti i testi a larga diffusione (specie quelli a scopo didattico) nel processo di riproduzione, spesso non autorizzata, cui erano assoggettati. La sua tradizione infatti, ben distinta in un filone settentrionale (milanese-veneziano) e in uno meridionale (napoletano), mostra alterazioni nel dettato e nel testo che sono riconducibili a scelte linguisticamente orientate e documenta un aspetto delle battaglie, spesso silenziose, che si conducevano nell'ambito della questione della lingua; evidenzia, nello stesso tempo, la tensione esistente, fin dai primi decenni dell'Ottocento, tra grammaticografia settentrionale e ortodossia cruscante (anche nelle sue manifestazioni *separate*).

64. La stampa di Venezia fa registrare anche qualche altra rara oscillazione, sulla quale non è il caso di insistere: si tratta con ogni probabilità di fatti accidentali, anche se indicativi dell'assuefazione dei tipografi a una grafia "altra" e più corrente.

65. Va segnalato che nella *princeps* napoletana si legge qualche refuso (*accentando* > *accenando*; *scrivere* > *scrivene*) che entra talora nella tradizione (la stampa del '32 ha la forma corretta, ma quella del '36 emenda *ope [tennis] ingenii* la *princeps* meridionale e ha *accenando*, che si riproduce in quella del '54; *scrivere* invece è sempre corretto).

66. Ma che avrebbe avuto qualche fortuna soprattutto verso la fine del secolo; ne suggeriscono l'usabilità, tra gli altri grammaticografi, come ricorda il Gelmetti (1884), il Fornaciari (1879) e lo Zambaldi (1880). All'inizio del Novecento, però, il Malagoli (1905 e 1912) segnala però che il suo impiego «nella scrittura italiana va facendosi sempre più raro».

Le differenze sono in parte strutturali (alcune edizioni meridionali si arricchiscono di complementi didattici), in parte formali. Quanto a queste ultime, i redattori intervengono soprattutto sulla *facies* grafica, in cui appaiono già osservabili i segni delle scelte novatrici del G. (uso degli accenti e di <j>, <i> e <ii>), ma anche sulla sostanza fonetica, morfologica, morfosintattica e lessicale del testo e vanno in generale – non senza oscillazioni e incertezze – nella direzione di una scrittura tradizionalmente incensurabile, di una sobria *medietas* scritta, lontana dalle innovazioni come da ogni eccesso puristico, da ogni ossequio etimologico come da ogni devozione per la correntezza toscana.

Nel caso specifico dell'uso di <j>, <i> e <ii>, un tema relativamente sensibile lungo tutto il XIX secolo, ma specialmente nella sua prima metà, gli interventi dei curatori sembrano voler ricondurre il testo del G. e il suo dettato grammaticale – pure non troppo lontano dagli usi medi – a una più evidente osservanza cruscante, attenuando indicazioni risolutamente favorevoli a <j>, cassando stralci che non potevano essere emendati (specie quando collegati alla preoccupazione che il G. esibisce sin dal volumetto per gli effetti dell'omografia), legando la prassi ortografica al rispetto della pronuncia (in una direzione dunque risolutamente antigherardiniana) e soprattutto sostituendo, non senza sviste ed eccezioni, <i> a <j> e inserendo persino una variante che il G. avrebbe giudicato *ridicola*, <î>.

Il risultato è un testo forzatamente ibrido, anche se non deforme, per via della scrittura nuclearmente tradizionale del G. In ogni caso, non un testo anomalo nell'Ottocento, secolo di dizionari e delle grammatiche «*nuove, nòve, novissime*» e immancabilmente *autorizzate*.

Sigle e abbreviazioni

BIZ = *Biblioteca italiana Zanichelli. DVD-ROM per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, 2010.

Crusca IV = *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quarta impressione [...]*, in Firenze, Appresso Domenico Maria Manni, 1829-38, 6 voll.

Crusca V = *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quinta impressione*, In Firenze, Nella Tipografia galileiana di M. Cellini e C., 1863-1923.

DBI = *Dizionario Biografico degli italiani*, <http://www.treccani.it/biografico/> (13 agosto 2016).

Encit = *Il vocabolario Treccani. Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2010, 2 voll. (si è consultata la versione telematica, <http://www.treccani.it/enciclopedia/>), 13 agosto 2016).

Gradit = T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2007, 8 voll.

SLIE = L. Serianni-P. Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana Einaudi*, Torino, Einaudi, 1993-94, 3 voll.

TB = N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, dalla Società l'Unione Tipografica editrice, 1861-79, 8 voll. (si è consultata l'edizione digitale: Id., *Il Tommaseo*, Bologna, Zanichelli, 2004).

Riferimenti bibliografici

Aiuto 1831 = Aiuto contro l'Aiuto del Signor Lissoni, o sia difesa di molte voci italiane a torto proscritte, Como, Ostinelli, 1831.

Alberti di Villanuova 1797-1805 = F. Alberti di Villanuova, *Dizionario Universale Critico-Enciclopedico della lingua italiana dell'abate D'Alberti di Villanuova*, VI tt., Lucca, Marescandoli, 1797-1805.

Alfieri et alii 1985 = G. Alfieri et alii, *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*, Firenze, Presso l'Accademia, 1985.

Ambrosoli 1820 = F. Ambrosoli, *Grammatica della lingua italiana*, Milano, Fontana, 1820 (II ed., ivi, 1829).

Ambrosoli 1828 = F. Ambrosoli, *Manuale della lingua italiana*, Milano, Trevisini, 1828.

Ambrosoli 1869 = F. Ambrosoli, *Nuova grammatica della lingua italiana*, Milano, Trevisini, 1869⁴.

Bazzarini 1824-26 = A. Bazzarini, *Ortografia enciclopedica universale della lingua italiana*, Parte I. *Dizionario*, Venezia, co' tipi di Girolamo Tasso, 1824-26, 4 voll.

Bellisomi 1837 = F. Bellisomi, *Grammatica della lingua italiana*, Torino, Tipografia Canfari, 1837 (II ed., Milano, Silvestri, 1842).

Berengo 2012 = M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, FrancoAngeli, 2012 (I ed., Torino, Einaudi, 1980).

Bernardoni 1812 = G. Bernardoni, *Elenco di alcune parole, oggidì frequentemente in uso; le quali non sono ne' vocabolarj italiani*, Milano, Bernardoni, 1812.

Bolza 1857 = G. B. Bolza, *Prontuario di vocaboli e modi errati colle correzioni e delle principali teorie, regole, proprietà e particelle della lingua italiana per parlare e scrivere correttamente*, Palermo, Sandron, 1857.

Bongrani 2004 = P. Bongrani, *A proposito di una recente edizione della Grammatica ragionata della lingua italiana di Francesco Soave*, in C. Marazzini-S. Fornara (a c. di), *Francesco Soave e la grammatica del Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 235-49.

Bongrani-Morgana 1992 = P. Bongrani-S. Morgana, *La Lombardia*, in F. Bruni (a c. di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992, 84-142 (II ed. [con il titolo di *L'italiano nelle regioni. Storia della lingua italiana*], Milano, Garzanti, 1986, 2 voll., vol. I, 125-212).

Borgogno 1870 = G. Borgogno, *Nozioni di grammatica italiana proposte alle classi elementari superiori ed alla prima classe tecnica*, Torino, Paravia, 1870.

Borgogno 1871 = G. Borgogno, *Grammatica italiana ragionata proposta alle scuole ginnasiali, tecniche e magistrali del regno*, Torino, Paravia, 1871.

Brancaleoni 2000 = F. Brancaleoni, v. *Gherardini, Giovanni*, in DBI.

Brancaleoni 2009 = F. Brancaleoni, v. *Mele, Carlo*, in DBI.

Cantù 1868 = C. Cantù, *L'Istituto Italiano e la Crusca. Appendice A.*, in Id., *Alcuni italiani contemporanei delineati da Cesare Cantù*, Milano, Corona e Caimi, 1868, 2 voll., 169-202.

Cantù 1879 = C. Cantù, *L'Istituto Italiano - La Proposta*, in Id., *Monti e l'età che fu sua*, Milano, Fratelli Treves, 1879, 260-294.

Capitani 1970 = L. Capitani, v. *Bazzarini, Antonio*, in DBI.

Cartago 2005 = G. Cartago, *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*, Firenze, Cesati, 2005.

Catricalà 1985 = M. Catricalà, *Raimondo di Sangro: cultura napoletana e Crusca nel Settecento*, in Alfieri et alii 1985, 137-51.

Catricalà 1991 = M. Catricalà, *Le grammatiche scolastiche dell'italiano edite dal 1860 al 1918*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991.

Cattaneo, *Scritti letterari* = C. Cattaneo, *Scritti letterari*, a c. di P. Treves, 2 tt., Firenze, Le Monnier, 1981.

Collodi 1884 = C. Collodi, *La grammatica di Giannettino*, Firenze, Paggi, 1884².

Corti 1969 = M. Corti, *Il problema della lingua nel Romanticismo italiano*, in Ead., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, 163-191.

Corticelli 1745 = S. Corticelli, *Regole ed osservazioni della lingua italiana ridotte a metodo per uso del Seminario di Bologna*, Bologna, dalla Volpe, 1745.

Corticelli 1845 = S. Corticelli, *Regole ed osservazioni della lingua italiana ridotte a metodo ed in tre libri distribuite [...] Accresciute ora la prima volta di correzioni e giunte per cura e opera di Pietro dal Rio*, Firenze, Batelli e Compagni, 1845.

Danzi 2001 = L. Danzi, *Lingua nazionale, lessicografia milanese. Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

De Blasi 1997 = N. De Blasi, *L'interesse per la buona pronuncia e per la lingua parlata in alcuni testi didattici ottocenteschi*, in Marazzini et alii 1997, 29-56.

De Blasi 2014 = N. De Blasi, *Geografia e storia dell'italiano regionale*, Bologna, il Mulino, 2014.

De Capitani 1846 = G. B. De Capitani, *Della lingua commune d'Italia e dell'Academia della Crusca. Discorso del dottor G. B. De Capitani*, Milano, dalla tipografia di Gio. Silvestri, 1846.

De Capitani 1862 = G. De Capitani D'Arzago, *Della vita e degli scritti di Giovanni Gherardini*, Milano, dalla stamperia di Giuseppe Bernardoni, 1862.

De Stefanis Ciccone 1971 = S. De Stefanis Ciccone, *La questione della lingua nei periodici letterari del primo '800*, Firenze, Olschki, 1971.

Dionisotti 1998a = C. Dionisotti, *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura (I ed., «Rivista storica italiana», CIII [1991], 455-82).

Dionisotti 1998b = C. Dionisotti, *La lingua dell'unità*, in Id. 1998a, 291-319.

Fanfani 1855 = *Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855 (II ed., ivi, 1865).

Fanfani-Arlià 1877 = P. Fanfani-C. Arlià, *Lessico della corrotta italianità*, Milano, Carrara, 1877 (II ed. [con il titolo di *Lessico dell'infima e corrotta italianità*], ivi, 1881; III ed., ivi, 1890).

Formigari 1984 = L. Formigari (a c. di), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1984.

Fornaciari 1879 = R. Fornaciari, *Grammatica italiana dell'uso moderno*, Firenze, Sansoni, 1879 (II ed., ivi, 1882).

Fornaciari 1882 = R. Fornaciari, *Grammatica italiana dell'uso moderno compendiosa e accomodata per le scuole*, Firenze, Sansoni, 1882.

Gelmetti 1884 = L. Gelmetti, *Un ostracismo ingiusto nell'Alfabeto Italiano a danno della chiarezza e regolarità [...]*, Milano, Dumolard, 1884.

Gherardini 1825 = G. Gherardini, *Introduzione alla grammatica italiana per uso della classe seconda delle scuole elementari esposta da Giovanni Gherardini*, Milano, dall'Imperiale Regia Stamperia, 1825.

Gherardini 1829 = G. Gherardini, *Introduzione alla grammatica italiana esposta da Giovanni Gherardini per uso de' fanciulli delle scuole del Regno Lombardo-Veneto*, Napoli, dalla Stamperia Francese, 1829.

Gherardini 1831 = G. Gherardini, *Introduzione alla grammatica italiana per uso della seconda classe delle scuole elementari esposta da Giovanni Gherardini*, Venezia, Andreola, 1831.

Gherardini 1832 = G. Gherardini, *Introduzione alla grammatica italiana per uso dei fanciulli esposta da Giovanni Gherardini; ed in questa nuova edizione arricchita di un saggio di nomenclatura familiare col frequente riscontro delle voci napoletane alle italiane di Carlo Mele*, Napoli, Tipografia del Fibreno, 1832.

Gherardini 1836 = G. Gherardini, *Introduzione alla grammatica italiana esposta da Giovanni Gherardini per uso dei fanciulli delle scuole del Regno Lombardo-Veneto*, Napoli, Stamperia amministrata da A. Agrelli, 1836.

Gherardini 1838 = G. Gherardini, *Introduzione alla grammatica italiana per uso della classe seconda delle scuole elementari esposta da Giovanni Gherardini*, Milano, dall'Imperiale regia stamperia, 1838.

Gherardini 1838-40 = G. Gherardini, *Voci e maniere di dire italiane additate ai futuri vocabolaristi*, Milano, per G. B. Bianchi e comp., 1838-40.

Gherardini 1843a = G. Gherardini, *Lessigrafia italiana*, Milano, Tipografia Bianchi di Giacomo, 1843.

Gherardini 1843b = G. Gherardini, *Manuale lessigrafico* [...], Milano, presso Carlo Branca, 1843.

Gherardini 1843c = G. Gherardini, *Appendice alle grammatiche italiane* [...], Milano, Tipografia Bianchi di Giacomo, 1843.

Gherardini 1847 = G. Gherardini, *Appendice alle grammatiche italiane* [...], Milano, dalla stamperia di Paolo Andrea Molina, 1847.

Gherardini 1849 = G. Gherardini, *Lessigrafia italiana*, Milano, co' tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1849.

Gherardini 1852-57 = G. Gherardini, *Supplimento a' vocabolarj italiani proposto da Giovanni Gherardini*, Milano, dalla stamperia di Giuseppe Bernardoni, 1852-57, 6 voll.

Gherardini 1854 = G. Gherardini, *Introduzione alla grammatica italiana esposta da Gio. Gherardini per uso dei fanciulli*, Napoli, Stabilimento tipografico di G. Cataneo, 1854.

Giorgini-Broglio 1877-97 = G. B. Giorgini-E. Broglio, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze ordinato dal Ministero della pubblica istruzione* [...], Firenze, coi tipi di M. Cellini e c., 1877-1897, 4 voll.

Lambruschini 1861 = R. Lambruschini, *Principj di grammatica cavati dall'esame della lingua nativa*, Firenze, Cellini, 1861 (II ed., ivi, 1870).

Lissoni 1831 = A. Lissoni, *Aiuto allo scrivere purgato*, Milano, Tipografia Pogliani, 1831.

Malagoli 1905 = G. Malagoli, *Ortoepia e ortografia italiana moderna*, Milano, Hoepli (II. ed., ivi, 1912).

Manni 2001 = P. Manni, *Policarpo Petrocchi e la lingua italiana*, Firenze, Cesati, 2001.

Marazzini *et alii* 1997 = C. Marazzini *et alii*, *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto di Scienze e lettere, 1997.

Marazzini 2009 = C. Marazzini, *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna, il Mulino, 2009.

Marazzini 2010 = C. Marazzini, *La lessicografia*, in *Encit*.

Marello 1980 = C. Marello, *Lessico ed educazione popolare*, Roma, Armando, 1980.

Mele, *Cenno* = C. Mele, *Cenno sulla diritta pronuncia italiana*, a c. di N. De Blasi, Napoli, Dante & Descartes, 1998.

Melga 1867a = M. Melga, *Nuova grammatica italiana compilata sulle opere dei migliori filologi e ordinata all'insegnamento secondario classico*, Napoli, Tipografia del Fibreno, 1867a (I ed., Napoli, Leitenitz, 1859).

Melga 1867b = M. Melga, *Nuova grammatica ordinata alla istruzione primaria superiore [...]*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1867.

Migliorini 1960 = B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960.

Moise 1867 = G. Moise, *Grammatica de la lingua italiana dell'abate Giovanni Moise*, Venezia, Grimaldo, 1867, 3 voll.

Moise 1874 = G. Moise, *Grammatichetta della lingua italiana: dedicata ai fanciulli studiosi dall'abate Giovanni Moise*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1874.

Moise 1878 = G. Moise, *Grammatica della lingua italiana: dedicata ai giovani studiosi dell'abate Giovanni Moise. - 2. ed. corretta e accresciuta*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1878.

Moise 1884 = G. Moise, *Regole ed osservazioni della lingua italiana proposte ai giovinetti studiosi dall'abate Giovanni Moise*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1884.

Molossi 1839 = L. Molossi, *Nuovo elenco di voci e maniere di dire biasimate e di altre che sembrano di buona ragione e mancano ne' Vocabolarj italiani*, Padova, Carmignani, 1839.

Morandi-Cappuccini 1895 = L. Morandi-G. Cappuccini, *Grammatica italiana (regole ed esercizi) per uso delle scuole ginnasiali tecniche e normali*, Torino, Paravia, 1895 (I ed., ivi, 1894).

Morandini 2003 = M. C. Morandini, *Scuola e nazione: maestri e istruzione popolare nella costruzione dello Stato unitario*, Milano, Vita e Pensiero, 2003.

Moretti 1972-73 = A. Moretti, *Le lettere inedite di Giovanni Gherardini a Francesco Cherubini*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Pavia (rel. Dante Isella), a.a. 1972-73.

Moretti 2009 = M. Moretti, *L'italiano nei programmi del ginnasio-liceo (1860-1901). Notizie e osservazioni*, in R. Cremante-S. Santucci (a c. di), *Il canone letterario*

nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di letteratura italiana. Atti del convegno, Pavia 28-29 aprile 2004, Bologna, CLUEB, 2009, 1-47.

Morgana 1983 = S. Morgana, *Esordi della lessicografia scientifica italiana. Il «Saggio alfabetico d'Istoria medica e naturale» di Antonio Vallisnieri*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

Morgana 2015 = S. Morgana, *Gherardini lessicografo e la collaborazione con Felice Bellotti*, in A. Cadioli-W. Spaggiari (a c. di), *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848)*, Roma, Bulzoni, 2015, 65-85.

Morgana-Dramisino 1995 = S. Morgana-M. G. Dramisino, *Modelli di italiano nei testi di lettura scolastici e per l'infanzia dall'età delle Riforme alla Restaurazione*, in M. Dardano-W. U. Dressler-C. Di Meola (a c. di), *Parallela 5. Atti del VI Convegno italo-austriaco dei linguisti*, Roma 20-22 settembre 1993, Roma, Bulzoni, 1995, 327-352.

Morgana-Polimeni 2013 = S. Morgana-G. Polimeni, *Insegnare l'italiano agli italiani*, in G. C. Lacaita-M. Fugazza (a c. di), *L'istruzione secondaria nell'Italia unita 1861-1901*, Milano, FrancoAngeli, 2013, 103-125.

Mottura-Parato 1857 = C. Mottura-G. Parato, *Nuova grammatica elementare della lingua italiana: ad uso de' giovinetti delle scuole primarie [...]*, Torino, Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice, 1857.

Mottura-Parato 1866 = C. Mottura-G. Parato, *Cento regole di grammatica italiana con brevi nozioni e norme intorno ai principali generi di componimento ad uso delle classi elementari superiori*, Torino, Paravia, 1866.

Mottura-Parato 1871a = C. Mottura-G. Parato, *Cento regole di grammatica italiana con brevi nozioni e norme intorno ai principali generi di componimento ad uso delle classi elementari superiori [...]*, Torino, Paravia, 1871.

Mottura-Parato 1871b = C. Mottura-G. Parato, *Nuova grammatica della lingua italiana con brevi nozioni intorno ai principali generi di componimento: ad uso delle scuole di Torino*, Paravia, 1871.

Mura Porcu 1990 = A. Mura Porcu, *Il dizionario universale della lingua italiana: F. Alberti di Villanova*, Roma, Bulzoni, 1990.

Nesi 1824 = L. Nesi, *Dizionario ortologico-pratico della lingua italiana [...]*, Pavia, per Pietro Bizzoni successo a Bolzani, 1824.

Olivieri 1943 = D. Olivieri, *Giovanni Gherardini grammatico e lessicografo*, «Lingua Nostra» V (1943), 9-11.

Panzini 1905 = A. Panzini, *Supplemento ai Dizionari Italiani*, Milano, Hoepli, 1905.

Paria 1844 = G. Paria, *Grammatica della lingua italiana*, Torino, Marietti, 1844.

Petrocchi 1887-91 = P. Petrocchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves, 1887-91, 2 voll.

Polimeni 2011 = G. Polimeni, *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

Prada 2012-13 = M. Prada, *Le avventure di una lingua: il viaggio alla scoperta dell'italiano nella Grammatica di Giannettino*, «Studi di Grammatica italiana», XXXI-XXXII (2012-13), 245-353.

Proietti 2011 = D. Proietti, v. Moise, Giovanni, in DBI.

Puoti 1834 = B. Puoti, *Regole elementari della lingua italiana*, Napoli, Tipografia del Fibreno, 1834 (I ed., ivi, 1833).

Puoti 1847 = B. Puoti, *Regole elementari della lingua italiana*, Livorno, Mansi, 1847.

Puoti 1856 = B. Puoti, *Regole elementari della lingua italiana*, Milano, Boniotti, 1856.

Rigutini 1855 = G. Rigutini, *La unità ortografica della lingua italiana*, Firenze, Paggi, 1855.

Rigutini 1886 = G. Rigutini, *I neologismi buoni e cattivi più frequenti nell'uso odierno*, Roma, Libreria editrice Carlo Verdesi, 1886.

Rigutini 1897 = G. Rigutini, *Dizionario italiano di Ortografia e di Pronunzia*, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1897.

Rigutini-Fanfani 1854 = G. Rigutini-P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbèra, 1854 (II ed., ivi, 1875; III ed., ivi, 1893).

Rodinò 1858a = L. Rodinò, *Osservazioni sopra il Vocabolario dell'Ugolini delle parole e modi errati*, Napoli, Stamperia del Vaglio, 1858.

Rodinò 1858b = L. Rodinò, *Repertorio per la lingua italiana di voci non buone o male adoperate, compilato sopra le opere de' migliori filologi, con una proposta all'Accademia della Crusca di voci nuove da aggiungersi al Vocabolario*, Napoli, Tip. Trani, 1858.

Sabatini 1975 = F. Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.

Scotti Morgana 1985 = S. Scotti Morgana, *Tradizione e novità nei vocabolari inediti di Giovampietro Bergantini*, in Alfieri et alii 1985, 153-72.

Serianni 1984 = L. Serianni, *La lessicografia*, in Formigari 1984, 111-126.

Serianni 1989b = L. Serianni, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Bologna, il Mulino, 1989.

Sessa 1984 = M. Sessa, *La terminologia delle arti e dei mestieri. Appunti su Alberti di Villanuova*, in Formigari 1984, 205-224.

Sessa 1985 = M. Sessa, *Fortuna e sfortuna della IV impressione del Vocabolario*, in Alfieri et alii 1985, 183-91.

Soave 1817 = F. Soave, *Elementi della pronunzia e dell'ortografia italiana di F. S. ad uso delle scuole normali. Seconda edizione nuovamente riveduta e corretta*, Venezia, coi tipi di Pietro Bernardi, 1817.

Soave 1862 = F. Soave, *Grammatica ragionata della lingua italiana adattata all'uso e all'intelligenza comune*, Milano, Gnocchi, 1862.

Soave, *Grammatica* = F. Soave, *Grammatica ragionata della lingua italiana*, a c. di S. Fornara, Pescara, Libreria dell'Università, 2001 (si basa sulla *princeps* del 1771 [Parma, Fratelli Faure]).

Soresi 1756 = P. D. Soresi, *Rudimenti della lingua italiana*, nella Regio-Ducal Corte, Milano, 1756.

Taverna 1827 = G. Taverna, *Prime letture de' fanciulli. Opera del signor Giuseppe Taverna utilissima per l'insegnamento della lingua italiana*, Napoli, Dalla Stamperia Francese, 1827

Tenca, *Scritti linguistici* = C. Tenca, *Scritti linguistici*, a c. di A. Stella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974.

Tramater 1829-40 = *Vocabolario Universale italiano*, compilato a cura della Società Tipografica Tramater & C., Napoli, Dai torchi del Tramater, 1829-40, 7 voll.

Ugolini 1848 = F. Ugolini, *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso*, Urbino, Rondini, 1848 (II ed., Firenze, Barbera-Bianchi, 1855).

Ugolini 1898 = V. Ugolini, *Nuovo vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso. Seconda edizione*, Trani, Vecchi, 1898.

Valeriani 1846 = G. Valeriani, *Vocabolario di voci e frasi erronee al tutto da fuggirsi nella lingua italiana* [...] Napoli, Gaetano Migliaccio, 1846 (II ed., Torino, Tip. Steffenone, 1854).

Viani 1858-60 = P. Viani, *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua italiana* [...] con una tavola di voci e maniere aliene e guaste, Firenze, Le Monnier, 1858-60, 2 voll.

Vitale 1965 = M. Vitale, *Leonardo di Capua e il capuismo napoletano. Un capitolo della preistoria del purismo linguistico italiano*, «ACME» XVIII (1965), 89-159 (ora in Id., *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 173-272).

Vitale 1984 = M. Vitale, *La questione della lingua*, Palumbo, Palermo, 1984.

Vitale 1985 = M. Vitale, *L'Istituto Nazionale Italiano di Scienze, Lettere ed Arti, l'Accademia della Crusca e la questione del vocabolario*, in Alfieri et alii 1985, 289-325.

Weidenbusch 1998 = W. Weidenbusch, *Il modello d'italiano presentato da Giovanni Gherardini*, in G. Ruffino (a c. di), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Filologia Romanza*, 6 voll., vol. V (*Dialettologia, geolinguistica, sociolinguistica*), Tübingen, Niemeyer, 1998, 741-755.

Zambaldi 1880 = F. Zambaldi, *Grammatica Italiana*, Torino, Paravia, 1880³ (I. ed., Roma, Tip. Eredi Segna, 1878).

Zolli 1974 = P. Zolli, *Saggi sulla lingua italiana dell'Ottocento*, Pisa, Pacini, 1974.

Zolli 1985 = P. Zolli, *Giovanni Gherardini e la Crusca*, in Alfieri et alii 1985, 241-54.

«Un gran passo verso il consenso».
Appunti sulla dialettica *scrittura/discorso*
nelle minute della lettera di Manzoni al padre Cesari

Giuseppe Polimeni

[...] si volet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi
Orazio, *Ars poetica*, 71-72

In un momento nodale della riflessione teorica di Alessandro Manzoni e del lavoro sul romanzo, la seconda minuta della lettera al padre Cesari mette a fuoco, con prospettiva e in termini nuovi, un “principio” destinato a dimostrarsi cardine della ricerca intorno alla lingua (fino alla *Relazione* al Ministro Broglio e all’*Appendice*), il punto di approdo che segna il sostanziale superamento di posizioni storicamente consolidate e fa apparire come non più colmabile la distanza dalle tesi del purismo “veronese”:¹

E quei libri [i «libri vecchi», gli autori del Trecento] sono il miglior mezzo per farla tornar negli scritti, dal che nascono, fra cento, questi due vantaggi: l’uno, che con ciò non si vien tanto a risuscitar lingua morta, quanto a ravvivar gli scritti con la lingua del discorso: l’altro che si fa un gran passo verso il consenso, verso l’identità della lingua.²

Il concetto di «consenso» (strettamente legato a quello di Uso) trova – e non è un caso – la sua prima formulazione compiuta nelle minute indirizzate ad Antonio Cesari, che nella *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, domandandosi se la lingua italiana presente «sia, e quanto vicina, o lontana dalla sua vera forma, ch’ella aveva quando fiorì», e proponendosi di definire «quando

1. Sul *purismo*, attraverso la definizione del termine e del suo spettro semantico, si rimanda al risolutivo contributo di Morgana 1983. Per un inquadramento generale del rapporto di Manzoni con le teorie linguistiche contemporanee è d’obbligo il riferimento a Vitale 2006. Sulle posizioni del purismo italiano, e del Cesari in special modo, si veda quindi Vitale 1986, e in particolare i due saggi *Il purismo di A. Cesari*, 507-524 (le pp. 507-520 dedicate alla *Dissertazione* e al legame con le teorie settecentesche del linguaggio), e *Il purismo linguistico italiano e l’opera di A. Cesari*, 525-539; cf. inoltre Vitale 1978, 374-378, 487-489 e *passim*. L’inquadramento nel dibattito linguistico tra Settecento e Ottocento si deve a Marazzini 1993, 231-329, in particolare 273-276 (*I fondamenti del purismo*) e 304-307 (*La reazione antifrancese e il purismo*), e a Serianni 1981. Per ulteriori approfondimenti si vedano Timpanaro 1980 e Timpanaro 1995; Bellina 2007 e Bellina 2011.

2. Alessandro Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, in Manzoni, *Scritti linguistici inediti*, 47-68, alle pp. 67-68.

fosse meglio parlato e scritto in cotesta lingua», aveva dichiarato la necessità di fermare «il secol d'oro del parlar nostro, dal consenso universale de' dotti riconosciuto».³

Nelle due minute, stese rispettivamente dopo l'edizione ventisettana dei *Promessi sposi* (12 giugno) e al ritorno dal viaggio in Toscana e a Firenze (fine settembre 1827), esperienza che segna il momento di verifica effettiva delle possibilità dell'uso fiorentino,⁴ urgente è per Manzoni la necessità di precisare la sua posizione rispetto alla proposta puristica, chiarendo, in primo luogo a sé stesso, il ruolo da attribuire agli *scritti* nella ricerca della lingua, ma anche verificando una più estesa e definita prospettiva di «consenso», che non coinvolga soltanto il parere, certo rilevante, ma esclusivo (e comunque parziale), «de' dotti».

Un'indagine (selettiva, per necessità) intorno al tema del rapporto tra *scritto* e *parlato* nei momenti di avvio della riflessione teorica manzoniana (tenendo come punto d'arrivo le due minute della lettera al Cesari) può forse aiutare a discutere la novità di un passaggio che conosce una formulazione graduale, a partire dai primi scritti linguistici, e acquisisce un ruolo fondante nel pensiero dell'autore,⁵ di qui filtrando poi nel dibattito sulla lingua tra Ottocento e Novecento.

Se nella *Dissertazione*, su invito e con l'orientamento del bando dell'Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti di Livorno,⁶ il Cesari misura lungo l'asse della diacronia il nodo problematico della situazione linguistica italiana (trovandone la ragione e la spiegazione nella *distanza* tra «lo stato presente della lingua italiana» e la «sua vera forma, ch'ella aveva quando fiorì»), fin dalla lettera a Claude Fauriel del 9 febbraio 1806 Manzoni aveva posto da un'altra prospettiva il problema, misurando, come è noto, la «distanza» che in Italia separa la lingua scritta e la lingua parlata e verificandone le conseguenze.

1. Cercare una parte della propria lingua in libri vecchi

3. Cesari, *Dissertazione*, 9.

4. Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, 47-48.

5. Sul pensiero linguistico di Manzoni si fa riferimento a Stella 1999, Nencioni 1993, Nencioni 2000, Stella-Vitale 2000; cf. inoltre Vitale 1992b. Nella ricostruzione del pensiero manzoniano in fatto di lingua sono oggi fondamentali Pacaccio 2017, in particolare 61-77 (*Ai fondamenti della grammatica*), e Pacaccio 2006-2007.

6. Alessandra Piva, *Nota al testo*, in Cesari, *Dissertazione*, 131-150, a p. 131; il bando, datato «Livorno, agosto 1808», recita: «L'Accademia Italiana di scienze, e lettere ed arti, stimando, che uno dei principali oggetti della sua istituzione, esser debba il perfezionamento della propria lingua, propone (mediante la munificenza di uno de' suoi più distinti membri) il premio d'una medaglia d'oro di 25 zecchini alla miglior dissertazione, che le sarà indirizzata sopra il seguente argomento: *Determinare lo stato presente della lingua italiana, e specialmente toscana; indicare le cause, che portar la possono verso la sua decadenza, e i mezzi più acconci per impedirla*»; la dissertazione di Cesari viene premiata il 14 dicembre 1809 e pubblicata nel 1810: Cesari, *Dissertazione* (1810). A questo proposito si veda senz'altro Seriani 1989, 41-45 e 202-208.

Nella meditazione manzoniana intorno alla lingua, la prima minuta della lettera al padre Cesari (d'ora in avanti *Prima minuta*) rappresenta il momento in cui affiora in modo esplicito e diretto il dialogo con la posizione dei puristi (dialogo in cui avviene l'acquisizione di termini e di strumenti della riflessione), ma anche l'occasione, prima e significativa, per una presa di posizione in cui interagiscono l'esperienza francese, le letture, il confronto con Fauriel e, non ultima, la "prova" del romanzo.

La *Prima minuta* si apre con una dichiarazione che pare riconoscere un punto di «accordo», almeno parziale:

Si può discordare assai e sopra assai cose in questo benedetto fatto della nostra lingua; ma è forza (chi non voglia far per essa un canone opposto al ricevuto in ogni colta nazione) esser d'accordo in questo: che bisogna studiarla. E se lo studio d'una lingua è un andare in cerca de' vocaboli e de' modi che la compongono; se questi elementi possono essere più o meno raccolti, più o meno sparsi; il vero studio sarà certamente quello d'andarli a cercar dove sono.⁷

Centrale è, fin da questa pagina, lo *studio*, «mezzo» individuato già nella seconda introduzione al *Fermo e Lucia* («Per bene usare parole e frasi tali, cioè per bene scrivere sono necessarie due condizioni. Che lo scrittore [...] le conosca, che abbia letto libri bene scritti, e parlato con persone colte, che abbia posto studio nell'udire e nel leggere e ne ponga nel parlare»): come già in quel passaggio, nella *Prima minuta* lo *studio* non è inteso come via di ritorno indiscriminato a una lingua scritta e per giunta del Trecento, ma come elemento essenziale di una ricerca a largo raggio che si propone di riempire un vuoto, di sanare una perdita che si è venuta a creare.

Fattore portante nella *Dissertazione intorno allo stato presente della lingua italiana*, nel "sistema" del padre Cesari lo *studio* è inteso come strumento per ritrovare e acquisire la lingua nella forma perfetta che essa ha avuto, condizione necessaria quest'ultima per raggiungere «qualche fama» attraverso la scrittura:

Quanti, volendo imitar Cicerone, scrivono affettato, stentato e non punto latino! Ma per alcuni languidi, freddi, meschini, se ne potrebbero mostrar loro almeno altrettanti e più, vivaci, e pieni di sugo, di gentilezza e verità. Egli si vuol studiare, e molto, la lingua, chi vuole in essa scrivere con qualche fama.⁸

A sostegno della sua posizione e del ruolo dello *studio*, il Cesari adduce un passo di Blair (tradotto dal Soave) in cui obiettivo primario della ricerca, con la «purità», risulta essere la *proprietà* della lingua:

7. Alessandro Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, in Manzoni 2000, 47-48 (*Prima minuta*, 49-60; *Seconda minuta*, 61-68), a p. 50.

8. Cesari, *Dissertazione*, 76.

Per quanto buona ed utile sia la materia di cui tratta un autore, l'opera sua scapiterà sempre moltissimo nella pubblica estimazione, ove manchi di purità e proprietà. Altronde, il conseguimento di uno stile corretto ed elegante, domanda applicazione e fatica. Se alcuno si immagina di poter formarlo ad orecchio, o acquistarlo con una superficiale lettura di qualche accreditato scrittore, s'inganna a partito. I molti errori di grammatica, e le molte mancanze contro alla proprietà della lingua, che si commettono anche da autori non dispregevoli, fanno vedere, che un accurato studio della lingua è necessario a chiunque ama di scriverla convenevolmente.⁹

La centralità dello studio è più volte ribadita in un sistema di formazione linguistica che ha per fulcro e per modello la lingua toscana degli autori:

Le lingue non s'imparano formandole di suo capo, sì bene ricevendole da chi le formò, e meglio da quelli che loro diedero l'ultimo finimento. Or che nuovo pensare vuol esser questo? Non è lingua al mondo che non s'apprenda da' migliori maestri; e la sola Toscana si potrà imparare senza studiarvi?¹⁰

Come la *Dissertazione*, anche la *Vita del Chersa*, di cui il Cesari fa dono ad Manzoni e su cui si apre la *Prima minuta*, vede nello «studio» il mezzo per «venire in qualche fama di buono scrittore»:

Nel qual termine non credo da trapassare, quale circa l'età e l'eccellenza di essa lingua, fosse il giudizio del nostro Chersa: conciossiachè egli era persuaso, l'ottima maniera di scrivere non dover noi altronde accattare, che dagli scrittori del secolo XIV, i quali aurei soleva nominare, e che egli nel ricercarli (il che egli fece, confortato, per non dire menato a mano, da me) assaissimo avesse posto di studio e fatica, cel dicono sì le cose scritte da lui, e sì il suo giudizio di quella età: conciossiachè nel suo Commentario della vita di Giorgio Ferrich, parla così; Niuno aver mai potuto venire in qualche fama di buono scrittore, che assai di studio, tempo e vigilie non avesse posto negli scrittor del trecento: quando in contrario assaissimi sono del tempo nostro, che senza pigliarsene alcuna fatica, senza scegliere fra' maestri, si tengono al fiore della eleganza, ed alla immortalità del suo nome essere pervenuti.¹¹

Se lo studio è quindi via fondamentale nel “sistema” del Cesari, Manzoni acquisisce e condivide la categoria e lo strumento; come si intuisce fin dall'apertura della *Prima minuta*, diverso è però lo scopo della ricerca («E se lo studio d'una lingua è un andare in cerca de' vocaboli e de' modi che la compongono; se questi elementi possono essere più o meno raccolti, più o

9. Cesari, *Dissertazione*, 76-77; per l'inquadramento della posizione del Soave nella discussione grammatocografica settecentesca cf. Marazzini-Fornara 2002 e Soave, *Grammatica*.

10. Cesari, *Dissertazione*, 84.

11. Cesari, *De vita Thomae Chersae*, 21.

meno sparsi; il vero studio sarà certamente quello d'andarli a cercar dove sono»¹²), così come differenti sono la ragione dello scrivere (non più per raggiungere la fama, ma con la finalità espressiva già dichiarata nella lettera al Fauriel: «Ed è per ciò che gli Scrittori non possono produrre l'effetto che eglino [...] si propongono, d'erudire cioè la moltitudine, di farla invaghire del bello e dell'utile, e di rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbero essere»), e di conseguenza il ruolo della lingua.

Manzoni osserva quindi il mutare degli idiomi e ne definisce alcuni principi, mettendo a confronto il francese e l'italiano su un concetto di matrice settecentesca (la povertà e la ricchezza delle lingue) e su un'immagine di ascendenza voltairiana (la lingua "mendicante").

Il paragone, ben noto e diffuso, era nella *Dissertazione* (e sarebbe entrato nelle *Grazie*):

Tanti illustri poeti e prosatori Toscani e Italiani, che scrissero sì elegantemente e regolatamente, servirono dunque alle parole, e i loro concetti storpiarono per servire alla lingua? O non dissero anzi quanto lor cadde di voler dire? e non parlarono di innumerabili cose, in modi e guise infinite? e chi mai gli accusò di questa misera servitù? O è egli sì povera la nostra lingua, che non fornisca abbondevolmente parole acconce ad ogni materia, o belle e fatte per ogni concetto?¹³

Per Cesari la lingua italiana è ricca (lo dimostrano le «commedie fiorentine» e il *Malmantile*, ma soprattutto Dante e Boccaccio), anche se qualcuno la "accusa" di povertà:

La ricchezza poi della nostra lingua, provasi assai chiaramente dalle tante e svariate maniere di stili, di chi è capace: nobile, alto, piano, dolce, forte piacevole, basso, grave, ridicolo: la qual vastità di dominio non saprei dire, se nessun'altra lingua possa vantare. [...] Ora con tutta questa ricchezza, v'è chi osa accusarla di povertà? Ma chi sono poi costoro che tanto ardiscono? come sann'eglino, lei essere così meschina? come possono di buona fede affermare che la tal cosa e la tale altra non può essere bene scritta nel puro Toscano? Egli debbono dunque aver cerco e ricerca per ogni lato tutto il regno di questa lingua, e fattoci profondissimo studio per poter ciò tanto sicuramente affermare.¹⁴

A proposito del tema della ricchezza della lingua italiana, in rapporto alla lingua francese, nella *Dissertazione* viene discussa la posizione di Galeani Napione:

12. Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, 50.

13. Cesari, *Dissertazione*, 72. Cf. Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, 50-51, n.

2.

14. Cesari, *Dissertazione*, 73-75.

Il signor Napione (nel libro dinanzi citato, facc. 87) dà alla lingua Italiana pregio di nobile e generosa, nel fatto di pigliar al bisogno le voci dalla Franzese, e non punto, siccome questa, la fa ritrosa e altera. Udiamolo: *Quando manca alla lingua nostra il termine per esprimere alcuna idea, e che il Francese idioma lo abbia, non si è mai avuto ribrezzo d'ammeterlo, ecc. Non si potrà mai dire della lingua Italiana ciò che disse il Voltaire della Francese; che sia una mendica orgogliosa, che si sdegnava che le venga fatta limosina.* Ora io non dubito che esso signor Napione non sia per concedere, la lingua nostra essere troppo più ricca della Franzese. Adunque, dico io: Se a questa sì ricca incontra, a suo dire, d'aver bisogno di quella mendica, pare, che via più spesso trovar debbasi in questo termine la mendica, che ha in casa sì poco, d'aver bisogno di quella ricca. E tuttavia la mendica vuol dire, e dice tutto quello che vuole; e non ha però mai bisogno, e sdegnasi di accattar dalla ricca. Io vorrei sapere, come ella possa far ciò, che bene il fa: e dimando, se mai la mendica potrebbe insegnarne alla ricca il vero modo, che ella o non vuole usare o non sa.¹⁵

Nel dialogo con il Cesari, Manzoni scende in profondità e delimita il concetto di povertà come perdita di un capitale (anche le parole e i modi del Trecento) dovuta a trascuratezza. La lingua italiana appare perciò:

una signora trascurata e smemorata a cui si vuole restituir per forza il suo: quel suo, voglio dire, che essa ha, non abbandonato per riflessione, ma perduto per mal governo, e che rifiuta non perché non ne abbia bisogno, ma perché non vuole avvertire d'averne. E una parte di questo capitale disperso, molta lingua utile e dimenticata mi par che si trovi e che per conseguenza si voglia cercare nell'opera suddetta, e in altre di quel conio e di quel secolo, e del decimosesto non meno!¹⁶

Il discrimine sta appunto nell'essere quella ricercata nel Trecento «una parte di capitale», cioè soltanto «una parte».

2. Sarebbe legge, sebben fosse stato capriccio

Strana condizione, sostiene Manzoni, il «dover cercare una parte della propria lingua in libri vecchi»,¹⁷ perché alcuni vocaboli sono stati abbandonati per «mal governo».

Dichiarando che solo una parte della lingua è da ricercare nei «libri vecchi», la *Prima minuta* recupera e precisa il concetto di Uso, affidandone il richiamo definitorio a una parentesi che viene acquisisce un peso di assoluto rilievo:

15. Cesari, *Dissertazione*, 75-76. Sulla posizione di Gian Francesco Galeani Napione sono di riferimento Marazzini 1982, Marazzini 1989a e Marazzini 1989b.

16. Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, 50-51.

17. *Ibid.*, 51.

perché mi pare di trovare in que' libri de' vocaboli e de' modi trasandati dappoi non perché non fossero atti a fare un loro ufficio speciale ed utile, non perché si sieno ad essi sostituiti nell'uso comune modi e vocaboli diversi di suono ed equivalenti di senso (che sarebbe legge, sebben fosse stato capriccio); ma trasandati per incuria, e per quelle cento ragioni le quali fanno che una lingua si scemi, come altre fanno che la cresca, altre che la si muti.¹⁸

Attento a come una lingua «scemi», «la cresca», «la si muti», evitato il verbo *guastare*¹⁹ che ritrovava nella *Dissertazione*, Manzoni fa emergere per contrasto il concetto di «uso comune».

Elemento distintivo tra i due “sistemi” è quindi la definizione di *uso*.

A questo argomento è dedicato il capitolo XIII della *Dissertazione*, a partire dalla riflessione dell'*Ars poetica* di Orazio («*Multa renascentur quae jam cecidere, cadentque / Quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, / Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi*»). Dato che «a niuno dee essere disdetto, massimamente in lingua viva, il far luogo a nuove voci, secondo che l'uso dia loro cittadinanza», sulla base dell'autorità oraziana, Cesari sostiene la possibilità di introdurre nella lingua «voci morte e dismesse», restituendo alla lingua «la parte di dote che aveva perduta».

Con maggiore «parsimonia» saranno da ammettere i nuovi vocaboli, solo per nominare cose che prima non esistevano e dove i vocaboli già presenti non vengano in soccorso («Questi son talor necessarj, cioè quando ci bisogni nominar cose novellamente trovate, a cui gli antichi non potevano aver dato il nome; né anche essi poterono aver detto tutte le cose»).²⁰ La possibilità di coniare nuove voci nella lingua può essere concesso soltanto a chi possiede «il puro senso della lingua»:²¹

E però (ne' sopraddetti casi) questa licenza non saria da concedere, salvo a chi fosse molto ben innanzi nella scienza e nell'uso dello scriver puro ed elegante toscano. a volerla concedere a chiechessia, ognun vede che imbratto ne dovesse seguire; o, per lo meno, qual ripezzamento e rattacconamento della lingua in diversi colori, non un medesimo e continuato tessuto dello stesso lavoro.²²

Certo la «licenza» varrà soltanto se sarà «rimesso in fama ed in uso lo scrivere del trecento, e molto ben rientrato nell'antica sua possessione lo studio di que' maestri».²³

18. *Ibid.*, 51-52.

19. Cesari, *Dissertazione*, 43-44: «È cosa di fatto, che venendosi guastando la lingua, furon fatte grammatiche per ricondurla all'antica purezza, e le regole e gli esempi furon cavati da quegli antichi scrittori; così il Bembo, primo di tutti, così il Cinonio, e così gli altri, che venner poi».

20. *Ibid.*, 77-78.

21. *Ibid.*, 79.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, 80.

La dichiarazione oraziana trova spiegazione (e giustificazione) nell'età in cui è stata formulata, epoca, quella augustea, di perfezione della lingua. Non avrebbe scritto altrettanto in epoche di decadenza del latino:

A volere che quella così millantata licenza d'Orazio tenesse, e' si vorrebbe che egli l'avesse scritta nel tempo di Tacito, di Seneca, ovvero di Plinio, come la scrisse in quello d'Augusto. e non so già se, vedendo il Romano linguaggio divenuto a quel bastardume, egli avrebbe così licenziati ad ogni loro piacer gli scrittori; egli che era sì tenero della purezza della lingua Latina; o non anzi risospinti gl'ingegni a' Latini esemplari, come scrivendo nel tempo suo, a' Greci avea fatto: sta dunque, che Orazio (bontà della presente corruzione della lingua) non favorisce punto la licenza del nostro tempo.²⁴

Proprio sul principio dell'uso, nella definizione di questo concetto portante, si struttura allora il cuore del dialogo tra Manzoni e Cesari.

3. Il popolo e gli scrittori

Nella ricostruzione storico-linguistica che Cesari pone in apertura alla *Dissertazione* si legge il ben noto elogio della lingua toscana, che, dopo l'imbarbarimento del latino e la "balbuzie" del Duecento, conosce nel Trecento un'epoca di perfezione, in cui tutti *parlano e scrivono bene*:

Ma valicato un secolo e più, il toscano dialetto, e 'l fiorentino singolarmente, prese una tal grazia, purità, gentilezza e proprietà, che mai la maggiore. Tutti in quel benedetto tempo del 1300 parlavano e scrivevano bene. I libri delle ragioni de' mercatanti, i maestri delle dogane, gli stratti delle gabelle e d'ogni bottega menavano il medesimo oro. senza che tutti erano aggiustati e corretti, ci rilucea per entro un certo natural candore, una grazia di schiette maniere e dolci, che nulla più. Questa singolar proprietà e bellezza fece sì, che, rimanendo oscuri e negletti tutti gli altri linguaggi d'Italia, sola la lingua toscana avesse degli scrittori, che la rendettero chiara ed illustre. Egli è il vero, che ella non n'ebbe troppi: che veramente ella fu lasciata negletta, e pochissimo coltivata, e da' Fiorentini medesimi pregiata poco: tanto che il Petrarca medesimo maravigliavasi che le sue rime dovessero esser tanto piaciute: ma ella ne ebbe nondimeno tre, soli i quali l'illustrarono e nobilitaron così, che fino ad ora bastarono, e basteranno poi sempre a renderla una delle più leggiadre e gentili: e furono Dante, il Boccaccio, e il Petrarca; i quali la recarono a tal perfezione e bellezza, che non fu poscia potuta, non che oscurare, ma né agguagliare giammai. Ora io dico: quello essere appunto l'aureo secolo della lingua toscana, dal quale è bisogno ritrarre, chi vuole aver fama di buon dicitore: così almeno ne pare a me, e

però tanto sarà la corrente lingua italiana o buona o sconcia, quanto più o meno allo scrivere di quel secolo si rassomigli.²⁵

L'affermazione «in quel benedetto tempo del 1300 parlavano e scrivevano bene», come è stato da più parti notato, offre un punto di riflessione fondamentale per Manzoni, dal momento che definisce nel tempo l'esistenza di un momento in cui scrivere e parlare (bene) coincidevano.

Cesari chiarisce (prendendo spunto dalla massima oraziana) il rapporto tra il popolo e gli scrittori, in un passaggio fondamentale e distintivo rispetto agli altri «sistemi»:

Per la qual cosa, rispetto all'uso, *Quem penes arbitrium est, et jus et norma loquendi*, parmi assai cose essere da osservare. Tutte le lingue le fa dalla loro origine il popolo che le parla: così nel trecento avvenne della Toscana; nel qual secolo tutti, come è detto, parlavano correttamente. Come la lingua abbia preso una buona forma, escono in campo gli scrittori che l'abbelliscono e le dan grido. I letterati dunque prendono le voci dal popolo; ma essi però non iscrivono come il popolo parla: egli lo scelgono le voci più appropriate, più gentili, più belle; ed ordinatamente e vagamente accozzandole, ne formano loro scritture; e di questo modo danno alle lingue quella perfetta forma che in lor può capire, e ne conservano all'eternità della fama il buono ed il bello. Se il popolo (com'è facilissimo ad avvenire) storpiata o guasta il linguaggio, gli scrittori sopravvegnenti non gli vanno a verso però; anzi opponendogli, mantengono ne' loro scritti e guardano alla lingua sua purità, appellando e richiamando a difesa di lei i primi fondatori e maestri.²⁶

Il *popolo* (parola a cui, come vedremo, Manzoni attribuisce altra profondità), che parla le lingue, è all'origine di tutti gli idiomi. Se è vero che nel Trecento tutti «parlavano correttamente», agli scrittori di quel secolo va il merito di aver abbellito e dato grido alla lingua che ha acquisito una *buona forma*: gli scrittori però non scrivono «come il popolo parla», ma operano una selezione delle voci «più appropriate, più gentili, più belle» e danno così alle lingue «quella perfetta forma che in lor può capire».

Ruolo degli scrittori è quindi quello di conservare in eterno tale perfezione: se il popolo, nei tempi a venire, può (ed è *facilissimo* che accada) *storpiare* o *guastare* il linguaggio, gli autori si oppongono a questa tendenza, ripristinando la *purità* del linguaggio con il richiamarsi alla parola dei *fondatori* e *maestri*.

Come si vede, intorno alla definizione del ruolo del *popolo* e degli *scrittori* (dove *popolo* potrà forse essere letto, in chiave manzoniana, come *uso*), si gioca la partita tra due sistemi e, quindi, per loro tramite, tra due tradizioni.

25. *Ibid.*, 11-12.

26. *Ibid.*, 80-81.

Da quell'affermazione Cesari fa discendere la conclusione che soltanto la lingua nella sua «retta forma» può generare «l'uso legittimo» (non l'uso intero e compiuto):

La lingua adunque, che già per gli scrittori ebbe la prima forma, riconosciuta bella e gentile, e preso suo stato, non muore mai; anzi ella è la maestra e la norma del retto scrivere, ed essa dà l'uso legittimo da seguire.²⁷

Su questo punto si misura quindi la “distanza” tra Cesari e Manzoni, in una diversa visione complessiva della dinamica linguistica: il ruolo degli autori è per il primo quello di definire la forma perfetta della lingua e nel tempo quello di perpetuarla, «guardando» la purità di quella.

L'uso non può autorizzare l'acquisizione di una lingua corrotta. Nella *Dissertazione* la decadenza del Quattrocento e l'intervento “correttivo” del Bembo sono richiamati a mo' d'esempio:

Nel quattrocento, e nel secento vie peggio, i più scriveano corrotto, barbaro, e falso: quello era l'uso. Avrebbe dunque scritto bene chi avesseli seguitati, difendendosi che così l'uso portava? Non credo. E in fatto, dopo essere iti gli ingegni rovinando di male in peggio, finalmente s'accorsero d'aver fallata la via; e il Bembo nel cinquecento fu il primo che osò mettersi attraverso al costume, e rompere il ghiaccio, ma per qual via? riconducendo i traviati alle sorgenti legittime del trecento, e così vendicò alla lingua il perduto splendore.²⁸

La conclusione di Cesari non lasciava margini alla trattativa: «Adunque ogni uso contro quell'aureo antico, è abuso da levar via».²⁹

Quel *popolo*, che per Cesari storpia il linguaggio puro in origine e abbellito dagli scrittori, è per Manzoni la società che parla e scrive una lingua, un'intera comunità che esprime il suo *uso*. La decadenza delle lingue, posta da Cesari come presupposto del suo “sistema”, appare perciò a Manzoni come un passaggio di uso in uso, un divenire in cui il parere e la sensibilità comuni sono sovrani.

Acquisite nel dialogo con il Cesari, ma riviste nel significato e nella funzione anche alla luce dell'esperienza francese, le categorie fondamentali dell'argomentazione teorica manzoniana (lo studio, l'uso, la possibile coincidenza di scritto e parlato, la purità e la proprietà) trovano nella *Prima minuta* una prima e piena definizione, fattori portanti di un “sistema” che si distanziava sensibilmente dall'eredità del dibattito tradizionale per affrontare i nodi problematici del presente.

27. *Ibid.*, 81.

28. *Ibid.*, 81-82.

29. *Ibid.*, 82.

4. Il maggior numero possibile di modi universalmente accettati

Manzoni chiarisce la ragione per cui soltanto una parte della lingua del Trecento (parla di «lingua dismessa») va recuperata negli scritti ed enuncia uno dei principi fondanti del suo pensiero linguistico:

io tengo che la lingua dismessa, a dritto o a torto, non abbia una sua ragione generale di prevalere, ma lo debba per ragioni speciali nei varii casi; che si debba o cavar da essa, o inventare, o torre dalle altre lingue secondo che torni meglio: parendomi che una lingua viva, la quale di sua natura è un misto d'attuale e di potenziale, sia per conseguenza la somma non mai stabilita di ciò che è più universalmente ricevuto, e di ciò che può esserlo più facilmente; e che, siccome la naturale tendenza d'ogni lingua, e il ragionevole scopo del suo corso è l'aver il maggior numero possibile di modi universalmente accettati, così nel contrasto fra due, della medesima forza, sia sempre da preferir quello che è più presso a questa accettazione, donde ch'esso sia venuto o venga.³⁰

Non è soltanto ripristinando la bellezza trecentesca che si può arricchire la lingua viva. Essa ha una natura attuale e una potenziale, essendo la «somma non mai stabilita» di quello che viene condiviso «universalmente» e di quello che «può esserlo più facilmente». Non esiste perciò una regola per cui debba prevalere «la lingua dismessa»; il solo principio valido è quello che fra due modi prevalga quello che può essere più vicino all'accettazione universale, non importa quale sia la sua provenienza.

In un riferimento velato al Bartoli («a dritto o a torto»),³¹ il passaggio affida all'avverbio *universalmente*, per due volte nel passo citato, il segnale della novità: la «condivisione» universale è condizione perché esista un uso e quindi una lingua; la «naturale tendenza» di ogni lingua è quella di avere il maggior numero di «modi universalmente accettati».

In questa accettazione «universale» è il principio della vita di un idioma condiviso; la verifica di parole e modi tra quelli «universalmente» accettati viene a essere il banco di prova di ciò che può e deve essere la «lingua viva».

I libri del Trecento contengono un gran numero di modi che potrebbero essere universalmente accettati e divenire «lingua, lingua dico per tutti», ma ciò può accadere «per ragioni speciali nei varii casi»: perciò la lingua del secolo d'oro può tornare buona proprio come le parole che vengono «dalle altre lingue secondo che torni meglio».

In questa operazione di selezione nella necessità, un ruolo centrale è assegnato, come si è detto, allo *studio*. Attraverso lo studio i libri del Trecento

30. Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, 52-53.

31. Bartoli, *Il torto e 'l dritto del non si può*; sulla «legislazione debole e aperta» di Bartoli si vedano le pagine di Sergio Bozzola, *Introduzione*, VII-XLI.

possono arricchire la lingua viva, renderle il necessario che le manca, cioè rispondere a una *necessità*, a un *bisogno* della lingua stessa:

Ma per ciò appunto mi sembrano da studiarsi que' libri, perché ne contengono un gran numero di tali [modi], che per via di quello studio possono venire accettati, e far così ricca la lingua viva, o a dir meglio renderle di quel necessario che le manca. Il qual buon effetto nasce dallo studio suddetto in moltissime guise [...].³²

La ricezione di «certe parole e locuzioni più proprie» può avvenire a due livelli: una via coinvolge il singolo lettore («quell'insinuarsi, quell'attaccarsi come naturalmente di certe parole e locuzioni più proprie, di cui ho detto di sopra, alla mente d'ogni lettore per la loro analogia a quella lingua tal quale che ogni lettore conosce, talchè il meno attento esce dalla lettura di quei libri con più e migliore lingua che non avesse prima; e anche senza avvedersene»³³), l'altra è nella mediazione di «quelli che leggono que' libri per farvene entro ricerca»,³⁴ una mediazione fondamentale, anche se non esclusiva. Nell'osservare la vita dei vocaboli recuperati dal Trecento, Manzoni ricostruisce il percorso con cui le parole, desunte dai libri per necessità, possono affermarsi nell'uso fino a diventare «lingua, lingua dico per tutti»:

e avvertita la proprietà, l'opportunità di molte in cui i meno esercitati non troverebbero da notare altro che la disusanza; ne fanno tesoro e se ne servono all'uopo; e se oggi paiono strane, paiano; la seconda volta lo parranno meno; poi quando si osserverà che fanno una loro fazione, si gradiranno in grazia dell'utilità; finalmente si troveranno esser diventate familiari; e saranno lingua, lingua dico per tutti.³⁵

Centrale nella selezione graduale, operata dalla comune sensibilità, è il criterio della *proprietà*, che, già sotteso alla riflessione sui «modi di dire irregolari», diventerà sempre più importante nella riflessione manzoniana sulla lingua: dagli autori del secolo d'oro si possono desumere parole e modi là dove manchi il termine ritenuto necessario, a patto quindi che essi si rivelino *propri*, cioè capaci di rendere con efficacia e precisione l'idea, il concetto.

La proprietà non è soltanto un fatto di lessico. Il Trecento può essere scuola di lingua anche nell'organizzazione della frase, e quindi del pensiero:

E io non ho parlato che di vocaboli e di locuzioni materiali per dir così: quanto non ci sarebbe a dire dei costrutti, dell'andamento più naturale e più

32. Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, 53.

33. *Ibid.*, 53.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

atto all'espressione delle idee che s'impara e si contrae dirò così da quelle letture.³⁶

La vitalità della lingua del Trecento (sia per vocaboli e locuzioni, sia per «l'andamento più naturale e più atto all'espressione delle idee») si misura nelle possibili occasioni di convergenza, sottolineata da Angelo Stella e Maurizio Vitale,³⁷ tra la lingua antica, il toscano vivo e le varie parlate d'Italia:

Oltracciò, molta di quella lingua si dice morta solo perché non si vede adoperata negli scritti moderni; ma è viva vivissima nelle bocche della gente, e non di Toscana solo, ma d'una buona parte d'Italia, o di tutta: molt'altra ha una grande conformità, non già di suoni, ma d'intento, d'effetto, di significanza, d'andamento colla lingua francese; due fatti al parer mio rilevantissimi e pieni di conseguenze, ognun da sé, e molto più insieme.³⁸

Manzoni riconosce al Cesari il merito di aver “rivestito” la «lingua attuale» di «tante sue belle spoglie»:

Ella l'ha rivestita questa lingua, dico la lingua attuale, di tante sue belle spoglie, e l'ha resa insieme più alta e più docile a riceverne dell'altre: voglio dire che accrescendo la suppellettile comune di vocaboli e di modi, ha anche scemata d'assai quella ritrosia, quella ripugnanza cioè sovente del bello, dell'utile, che dico? del necessario.³⁹

Al Cesari si deve perciò riconoscere il merito di aver reso la lingua più docile a ricevere ciò che può essere *bello, utile*, ma soprattutto *necessario*, un lavoro che ha portato chi parla e scrive a essere consapevole del fatto che la lingua stessa ha necessità di parole, oltre a quelle che oggi possiede e che spesso non appaiono proprie, adatte a esprimere l'idea: il discorso di Manzoni passa sempre dal piano particolare della lingua trecentesca a quello generale di una consapevolezza comune della lingua, che in modo nuovo si affaccia alla sensibilità comune.

La definizione di «belle spoglie» (come poi di «suppellettile») allude forse alla natura esornativa della lingua recuperata (in questo senso anche il verbo *rivestire*) e anticipa il verbo *spogliare*, che definirà il lavoro di lettura e di selezione lessicale operata sui libri del Trecento.

Nella lode dell'operazione di recupero proposta dai puristi viene però ribadito il concetto di *uso* e la funzione che l'uso ha svolto nel percorso di rifiuto e di progressivo abbandono di modi e parole del Trecento. Il rifiuto di quei modi e vocaboli ha una *ragione* e una *regola generale*, che risultano dirimenti:

36. *Ibid.*, 53-54.

37. *Ibid.*, 54, n. 1.

38. *Ibid.*, 54.

39. *Ibid.*

La quale specie di ripugnanza (onde io sia sincero fino alla fine) non credo già la sola che necesse e che possa nuocere alla nostra lingua: chè dall'escludere e rifiutare vocaboli e modi, io stimo esservi una ragione e una regola generale; e che tutto ciò che si faccia fuor di essa, riesca dannoso.⁴⁰

L'uso è perciò l'unica regola che presiede all'esclusione e al rifiuto di vocaboli e modi, alla vita della lingua.

La prima minuta della lettera valorizza l'opera del Cesari e dei puristi, che hanno rimesso in circolazione parole cadute in disuso e hanno così arricchito la lingua (scritta):

Ed ora quanti di que' bei modi che da prima si sdegnavano come antiquati, hanno perduto fino il titolo e l'aspetto d'antichi! Quanti scorrono dalla penna di quelli stessi che non li potevano trovar nelle scritture altrui, senza arricciare il naso! Quanto è cresciuta la voglia di conoscerne e di possederne; quanto cresciuto l'animo e l'arte di adoperarli! Il che in quanta parte si debba a Lei, Ella non ha certamente bisogno di udirlo anche da me, ma io aveva bisogno di dirglielo.⁴¹

Manzoni riconosce di essere stato tra coloro che, sulla base della convinzione che è necessario «badare» alle cose e non alle parole, vedevano nello studio della lingua una «cosa da pedanti», rifiutando la ricchezza della lingua del Trecento e difendendo la centralità delle cose *contro* le parole. Della presa di posizione resta traccia in un passo (poi cassato) della minuta:

Io mi ricordo d'un tempo in cui la dottrina più generale intorno alla lingua non era quasi altro che una ragione di non curarsene: alle cose volersi badare, si diceva, non alle parole. Come se le cose, in fatto di parlare e scrivere, potessero essere altro che parole. Anzi correva per le bocche dei più quella sentenza: esser lo studio della lingua cosa da pedanti. Sentenza troppo strana, e lo dico tanto più liberamente, che anch'io sono stato uno di quei più: sentenza che non ha potuto prevaler qualche tempo in una colta nazione, e, a dir vero, anche in una parte coltissima di essa, se non per circostanze singolari e per lo stato speciale in cui era la lingua qui: sentenza che altrove, presso i francesi, per esempio, non sarebbe, nonché sostenuta, ma né compresa. E per lo studio della lingua intendevano, o intendevamo, principalmente quella degli scrittori antichi, quasi sentendo o confessando quanta parte della buona lingua stava in deposito ne' loro libri.⁴²

L'allusione è certo anche al Settecento milanese del «Caffè». Manzoni, che da quell'esperienza sente di discendere per genetica culturale e per adesione ideale, discute la convinzione (più volte dichiarata dagli «antenati» dell'Accademica dei

40. *Ibid.*, 54-55.

41. *Ibid.*, 55.

42. *Ibid.*, 55 n. 1.

Pugni) che lo studio “sia cosa da pedanti” e al tempo stesso ribadisce che con *studio* non può intendersi se non lo studio della lingua dei libri del Trecento, prova dell’effettiva bontà di quei testi.⁴³

5. Un grande esercizio di scrittura e di discorso insieme

Riconosciuti tali meriti all’editore del volgarizzamento delle *Vite de’ Santi Padri*, Manzoni arriva a definire più precisamente i nodi critici, “essenziali”, che lo distanziano dai principi generali sottesi al sistema del padre Cesari.

Ritornando sulla «strana condizione» degli italiani, che devono studiare la lingua «in molti libri che non valgono ad altro», definisce come «incomoda e singolare» la condizione di una nazione che è costretta a leggere e a studiare i libri del Trecento come libri di lingua “esemplare”. La Francia offre l’esempio di una società in cui si leggono «libri in cui la lingua è oggetto di studio; ma per conoscerne la storia, non per impararne la pratica».⁴⁴

La condizione italiana non può certo essere superata mettendo nel «dimenticatoio» i libri di lingua:⁴⁵ non sarebbe utile, perché, come ha insegnato il Cesari, molto si può apprendere da quelli; non sarebbe probabile perché «la proprietà, la semplicità, la vivezza, l’italianità intima» di quella lingua trecentesca diventerebbe per altri studiosi richiamo irresistibile a leggerli e frugarli.⁴⁶

Il «mezzo» per superare tale condizione è definito con chiarezza, in una proposta che fa della «buona lingua», tratta dai libri del Trecento, lingua da trasportare «negli scritti odierni, nell’uso corrente, farla comune». Manzoni guarda alla vitalità che alcuni elementi recuperati in quei libri possono acquisire nella lingua dell’«uso corrente»:

Il mezzo vero adunque di far che sieno utilmente e per sempre messi da canto, mi par che sia toglier da loro quella buona lingua, e trasportarla negli scritti odierni, nell’uso corrente, farla comune: allora mi pare che quei libri saranno ben sepolti quando sieno stati bene spogliati. In fatti, ond’è che le altre colte nazioni non conoscano la necessità di studiarne di tali? ond’è che i francesi (per restringermi di nuovo ad essi) non abbiano libri da potersi chiamar come que’ nostri, libri di lingua? Se non da ciò che la lingua loro

43. Il padre Cesari aveva discusso nella *Dissertazione* alcune possibili obiezioni alla proposta dei puristi: «Non sarà altro che utile il rapportar qui le ragioni, con le quali essi mantengono la loro causa, e veder di annullarle. La prima cosa, dicono, che quelle minute osservanze e leggi di lingua, che si vuol dar per modello, è una servitù, anzi una catena, nella qual si vuol metter gl’ingegni; ché non gli lascia liberamente spaziarsi a spiegare i loro concetti, e questi si fanno alle parole servire: e pertanto volersi parlare come ci cade meglio in acconcio, e ci dà la fantasia riscaldata dall’argomento, e a questa far servir le parole, allora n’escano le vive e forti espressioni, quasi improntate del carattere di libertà», Cesari, *Dissertazione*, 71.

44. Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, 56.

45. *Ibid.*, 55-56.

46. *Ibid.*, 56.

L'hanno nei libri dove cercano principalmente altro; ch'essa v'è, (come una lingua ha da essere) mezzo e non fine; l'hanno nell'uso generale del discorso; hanno, dico, una lingua tutta presente, convivente per dir così; una lingua che dell'antica ha ritenuto quel che faceva per sé, e al resto ha trovato l'equivalente o lo scambio; e ad ogni modo da quel suo esser tanto concordemente adoperata ha preso una forma propria e distinta a segno che l'antica l'è divenuta si può dire straniera.⁴⁷

Se è vero che «quei libri saranno ben sepolti quando sieno stati bene spogliati» (si avverte l'eco del già usato *spoglie*), il paragone con la Francia porta in evidenza un'idea nuova e precisa anche del rapporto tra *scritto* e *parlato*.

Nella scrittura i francesi non cercano la lingua, che hanno «nell'uso generale del discorso»: essa è «tutta presente, convivente per dir così», un elemento vivo, capace nel tempo di operare una scelta di ciò che «faceva per sé» nella lingua antica, e trovando per la parte rimanente «l'equivalente o lo scambio».

L'essere *concordemente* usata ha dato alla lingua francese «una forma propria e distinta» che l'ha naturalmente allontanata da quella antica: l'avverbio marca così e ribadisce un passaggio fondamentale nella riflessione manzoniana, in direzione di un codice che nasce dal consenso comune.

Le critiche mosse al francese, lingua «sdegnosa» perché rifiuta i vocaboli che non le appartengono, sono per Manzoni il segnale di un punto di forza di quell'idioma, che ha fatto della selezione operata dall'*universale* il criterio di adesione a modi e parole:

E quando danno a quella lingua titolo di sdegnosa, altro non voglion dire, se non m'inganno, se non che l'universale in Francia si scandalizza facilmente dei vocaboli e delle locuzioni che non sieno così ricevute nell'uso comune; è restio, talvolta oltre la ragione, a ricevere tutto ciò che ne sia fuori; ma in questa categoria comprendono egualmente il dismesso che il nuovo, l'antiquato che lo straniero.⁴⁸

Manzoni contesta, non certo velatamente, il concetto di povertà della lingua francese, richiamando i nodi tematici discussi nella *Dissertazione* del Cesari, anche in rapporto al pensiero di Galeani Napione:

Che se la francese s'ha a dir povera a ogni conto; la è una Povera singolare quella lingua da cui tutti gli altri vanno a pigliare a man salva; quella che basta a tanti e tanti libri e vi tratta di tante e tante materie con sì varii mezzi e quasi sempre suoi; chè ivi lo scriver puramente è tenuta una condizione più che una lode; e non sarebbe così se la condizione non fosse comunemente adempiuta; quella lingua finalmente che traduce a furia dalle altre, serbandò il suo carattere, e rivestendo della sua forma propria i sentimenti che trova già

47. *Ibid.*, 56-57.

48. *Ibid.*, 57-58.

rivestiti d'una straniera. Per me, lo confesso, non che trovar da compatire una lingua tale, son costretto a stimare che noi siam ben lontani dall'averne una eguale, e che ci vorrà del buono assai assai per averla se non eguale, poco distante.⁴⁹

In Francia lo «scrivere puramente» è una *condizione*, più che un traguardo da conseguire e da lodare, ed è una condizione «comunemente adempiuta»: l'avverbio *comunemente* sposta dal consenso universale all'uso comune il punto di vista.

Lo studio (anche lo studio dei libri del Trecento) è «mezzo» certo, per raggiungere un modello di lingua come quella francese:

Credo che ci bisogni studiar dimolto dimolto, ricevere alcune massime alle quali forse ogni parte ripugna, e adoperar con mire comuni mezzi opposti in apparenza. Uno dei più potenti, e de' più effettivi, e dei più alla mano, è senza dubbio quello di richiamare alla conoscenza e all'uso vivente la tanta buona lingua trasandata, o disapprovata, o smarrita: cosa possibile a noi, appunto perché ne abbiamo bisogno; perché la lingua nostra non avendo mai avuto un momento come ebbe la francese nel secolo decimo settimo, cioè una copia contemporanea di grandi scrittori in vario genere, un grande esercizio di scrittura e di discorso insieme, e molte altre circostanze per cui questa s'addestrò e si piegò a dir tutto che occorreva in un modo analogo; non ha preso mai un andamento, un abito proprio e così diverso dalla lingua antica, che molto di questa non le si adatti naturalmente, e non possa essere fatto novellamente moderno.⁵⁰

La lingua italiana non ha avuto un'epoca simile al Seicento francese, secolo che Manzoni vede come momento in cui interagiscono un gran numero di scrittori e il «grande esercizio di scrittura e di discorso insieme», in circostanze che hanno portato la lingua a dire «in modo analogo» tutto ciò «che occorreva», un'occasione cioè in cui gli autori da un lato, il dialogo scrittura/discorso dall'altro hanno generato una lingua capace di rendere le sfumature di significato in un modo comune e condiviso.

La presa di posizione rispetto alla teoria del Cesari permette così di formulare il modello teorico positivo di una lingua pronta «a dir tutto che occorreva in un modo analogo», grazie a «un grande esercizio di scrittura e di discorso insieme».

La gratitudine verso il Cesari è quella di chi riconosce in lui il maestro che ha mediato parole del Trecento nella lingua comune e viva. Gli avversatori dei libri del Trecento non si accorgono di contribuire indirettamente a far vivere quei libri, «perchè lasciando intatta in quelli tanta bella lingua, nè potendo però spegnerne in tutti l'amore, son cagione che s'abbia d'andar quivi a gustarla».⁵¹

49. *Ibid.*, 58-59

50. *Ibid.*, 59-60.

51. *Ibid.*, 60.

Soltanto chi loda e raccomanda i libri di lingua, «mettendo nella lingua vivente quella per cui solo essi sono e posson essere ricercati»,⁵² farà in modo che quei libri vengano «utilmente e stabilmente sepolti».⁵³

6. La possibile ricchezza e il possibile consenso

La seconda minuta della lettera al Padre Cesari (d'ora in avanti *Seconda minuta*), che in parte riprende e rende più efficaci alcuni concetti formulati nella prima,⁵⁴ segna il tentativo di mettere a fuoco, tra gli altri, il concetto (che evidentemente appare distintivo) di accordo linguistico.⁵⁵

La distanza rispetto al Cesari è segnata da alcuni significativi interventi (tra una minuta all'altra), e in particolare da una restrizione nella definizione dell'oggetto di *studio*, «mezzo» a cui, come si è detto, viene riconosciuto un ruolo centrale su entrambi i fronti (i corsivi sono miei):

Prima minuta

E se lo studio d'una lingua è un andare in cerca de' vocaboli e de' modi che la compongono; se questi elementi possono essere più o meno raccolti, più o meno sparsi; il vero studio sarà certamente quello d'andarli a cercar dove sono.⁵⁶

Seconda minuta

E se lo studio d'una lingua è *principalmente* un andare in cerca dei vocaboli e dei modi che la compongono; se questi elementi possono essere più o meno raccolti, più o meno sparsi; il vero studio sarà certamente quello d'andarli a cercar dove sono.⁵⁷

Prima minuta

così mi pare che la nostra [lingua] potrebbe dirsi una signora trascurata e smemorata a cui si vuole restituir per forza il suo: quel suo, voglio dire, che essa ha, non abbandonato per riflessione, ma perduto per mal governo, e che rifiuta non perché non ne abbia bisogno, ma perché non vuole avvertire d'averne. E una parte di questo capitale disperso, molta lingua utile e dimenticata mi par che si trovi e che per conseguenza si voglia cercare nell'opera suddetta, e in altre di quel conio e di quel secolo, e del decimosesto non meno.⁵⁸

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*, 48.

55. Sul tema dell'accordo linguistico di una società di parlanti, così come viene messo a fuoco nella *Relazione* al Ministro Broglio, sia permesso il rimando a Polimeni 2016.

56. Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, 50.

57. *Ibid.*, 62.

58. *Ibid.*, 50-51.

Seconda minuta

così mi pare che la nostra potrebbe dirsi una signora *sgovernata* e smemorata, a cui si vuol restituire per forza il suo: quel suo, voglio dire ch'essa ha, non abbandonato per riflessione ma perduto per *trascuraggine*; quel suo che rifiuta, non perchè non ne abbia bisogno, ma perchè *s'è avvezza da gran tempo a non avvertire il bisogno che ne ha*. Molto di questo capitale disperso, molta e poi molta lingua utile e *dismessa affatto dall'uso comune o dall'uso delle scritture o poco usata o usata da pochi ci è però rimasta e nel libro ch'Ella sta per ripublicare e in altri di quel secolo, un po' in alcuni del seguente, assai in assai del decimosesto [...]*.⁵⁹

Da «trascurata» a «senza governo» (con il successivo recupero: «perduto per mal governo» > «perduto per trascuraggine»), da «vuole avvertire d'averne» (con riferimento al *bisogno*) a «s'è avvezza da gran tempo a non avvertire il bisogno che ne ha» (a ribadire un corso storico in cui l'uso regola la lingua), la modifica sostanziale (su cui portano l'attenzione Angelo Stella e Maurizio Vitale)⁶⁰ consiste nell'ampliamento del margine di lingua che si può trovare nei libri del Trecento («E una parte di questo capitale disperso, molta lingua utile» > «Molto di questo capitale disperso, molta e poi molta lingua utile»).

Nella sostituzione di «dimenticata» con «dismessa affatto dall'uso comune o dall'uso delle scritture o poco usata o usata da pochi» viene quindi enunciato come principio fondamentale e primo, come punto di osservazione, proprio l'*uso*.

Nella *Seconda minuta* la definizione di ciò che si cerca nelle opere dei secoli d'oro dà a Manzoni la possibilità di recuperare da un lato il concetto di lingua come elemento compiuto, dall'altro la sua fissità (elemento già messo a fuoco, proprio in relazione alla posizione dei *puristi*, nella lettera a Fauriel del 3 novembre 1821):

in essi per conseguenza si vuol cercare una buona parte di quel che ci manca ad avere una lingua, non dico compiuta, e fissa, chè non ve ne ha di tali, ma quella pure che si potrebbe avere valendoci di tutti i mezzi che ci somministra e che comporta quella tanta che abbiamo.⁶¹

Approfondendo la possibilità di ricorrere ai vocaboli del Trecento dove il bisogno di esprimere un'idea o una sfumatura ne richieda il recupero:

Prima minuta

59. *Ibid.*, 62.

60. *Ibid.*, 62, n. 1.

61. *Ibid.*, 62.

Quelli poi che non fanno così alla prima questo effetto, o che anzi riescono strani a più o meno lettori o uditori, non è per questo che convenga lasciarli nella dimenticanza; anzi converrà rimetterli in onore, se esprimono un'idea o una inflessione d'idea che non sia significata da altri ora in uso, e che meriti d'essere significata; se sono meno strani come saranno probabilmente, del vocabolo o del modo che uno avesse a stampare apposta, o che avesse a togliere da una lingua straniera.⁶²

Seconda minuta

Quelli poi che a più o men lettori non fanno così alla prima questo effetto, anzi riescono più o meno strani, hanno certamente un grande svantaggio a confronto dei primi: ma son pur lì, e possono, con più contrasto certo e con più tempo, ma pur possono essere rimessi in onore. E mi par pure che ogn'uomo, anche quegli che in fatto fosse disposto a biasimarne l'uso, per ciò solo che li trova strani, e senz'altra considerazione, dovrebbe pure venendo a ragionare dei principii concedere anzi consentire esser desiderabilissima cosa che vengano adoperati, se significano un'idea o un'inflessione d'idea, uno stato dell'animo, un intento che non sia significato da altri ora in uso; e se poi son meno strani del vocabolo o del modo che uno avesse a stampare apposta, o a togliere da una lingua straniera o da un dialetto.⁶³

la *Seconda minuta* introduce il termine di confronto del *dialetto*,⁶⁴ pronto a diventare nucleo di ampliamento e di riflessione.

Il passaggio dalla *Prima minuta* alla *Seconda minuta* attribuisce nuova profondità al fattore dell'accettazione universale di modi e parole:

Prima minuta

io tengo che la lingua dismessa, a dritto o a torto, non abbia una sua ragione generale di prevalere, ma lo debba per ragioni speciali nei vari casi; che si debba o cavar da essa, o inventare, o torre dalle altre lingue secondo che torni meglio: parendomi che una lingua viva, la quale di sua natura è un misto d'attuale e di potenziale, sia per conseguenza la somma non mai stabilita di ciò che è più universalmente ricevuto, e di ciò che può esserlo più facilmente; e che, siccome la naturale tendenza d'ogni lingua, e il ragionevole scopo del suo corso è l'aver il maggior numero possibile di modi universalmente accettati, così nel contrasto fra due, della medesima forza, sia sempre da preferir quello che è più presso a questa accettazione, donde ch'esso sia venuto o venga.⁶⁵

Seconda minuta

62. *Ibid.*, 52.

63. *Ibid.*, 63-64.

64. *Ibid.*, 63 n. 1: «nei §§ 14-6, sviluppando il corrispondente § 11, il Manzoni pone l'arcaismo in competizione non solo con il neologismo e il forestierismo ("barbarologismo" è formazione manzoniana; altrove costantemente "barbarismo"), ma anche con il dialettalismo ("idiotismo")».

65. *Ibid.*, 52-53.

e che il principio generale su cui è fondato questo mio modo di vedere non sia opposto a quei ch'Ella tiene; e che per conseguente la differenza non potrebbe stare che intorno all'applicazione; [...]. Il qual principio (per accennarlo troncamente e di fuga) è questo: che siccome ogni lingua ha due scopi, due tendenze sommamente ragionevoli, l'una di possedere il maggior numero possibile di mezzi d'esprimere ogni opportuna varietà d'idee, l'altra di avere il maggior numero possibile di modi universalmente accettati; vuole insomma e dee volere la possibile ricchezza e il possibile consenso, così nel contrasto fra due modi della medesima forza (supposta l'utilità dell'intento) sia sempre da preferir quello che è più presso *a questo consenso generale* a questa accettazione, donde che esso sia venuto o venga.⁶⁶

L'aggiunta del passaggio «vuole insomma e dee volere la possibile ricchezza e il possibile consenso» tra prima e seconda minuta,⁶⁷ articolando i due scopi della lingua (possedere modi per esprimere le idee; possedere modi «universalmente accettati»), dà un'indicazione sostanziale, nella direzione di una definizione della centralità del *consenso* («questo consenso generale», sintagma aggiunto nella *Seconda minuta*), come elemento portante nella vita linguistica di una società che comunica.

L'osservazione del presente trova un riscontro nella storia della lingua, in una riflessione che va a lambire il secolo XIV, caro al Cesari. Lasciando da parte la discussione delle «opinioni» sull'origine dell'italiano, Manzoni formula un'affermazione generale, che risulta in accordo con tutte le ipotesi storiche: la lingua italiana non è altro che la lingua latina alterata da variazioni; queste sono definite «barbarologismi», «neologismi», «idiotismi» e per giunta «solecismi»,⁶⁸ parola quest'ultima che, non per caso, era ben evidente in apertura all'*Introduzione ai Modi di dire irregolari*. A tali variazioni man mano è stato «ragionevole adattarvisi»; Manzoni rivolge sottilmente l'argomentazione della *Dissertazione* relativa alla formazione delle lingue e all'opera dei letterati, chiamati a opporsi al mutare stesso della lingua:

E bisogna pur dire che di mano in mano che ognuna di queste novità aveva prevaluto contro il modo ricevuto prima, era cosa ragionevole adattarvisi, promoverla, propagarla: chè a dire altrimenti si verrebbe a dire che sarebbe stata invece cosa ragionevole ritardare la formazione della lingua che abbiamo poi avuta e che abbiamo.⁶⁹

66. *Ibid.*, 64.

67. *Ibid.*, 64, n. 2: «altra aggiunta rispetto al corrispondente § 12, che meglio prepara il terreno a quella che sarebbe stata l'opposizione manzoniana, ancora una volta su un principio del Cesari, il parlare verso lo scrivere bene, di “tutti” i componenti della società contemporanea, e non di quella del secolo XIV».

68. *Ibid.*, 65.

69. *Ibid.*, 65.

Il principio che Manzoni mette in luce nella formazione della lingua è proprio quello del consenso e dell'accettazione universale:

Ma per ciò appunto mi sembrano da studiarsi que' libri; perchè contengono un gran numero di parole e di locuzioni spiegantissime, e vicine (comparativamente) a questa accettazione universale.⁷⁰

Di grande interesse è il paragone con la politica e il sistema della democrazia, che i concetti di «accettazione universale» e di *consenso* chiamano in causa:⁷¹

E così di ragion convien che sia, quando la disusanza di queste di cui io intendo parlare è nel più de' casi venuta non per via di scambio, ma di smarrimento puro; e molte altre che sono state scambiate, lo furono in un modo così mutabile, così incerto, così vario, che avendosi a porre il partito, e a raccorre i voti, queste se ne avrebbero in favore uno scarso numero in ragguaglio di tutti parlanti e gli scriventi, ma un numero maggiore che ognuna dell'altre che furono ad esse sostituite; avrebbero, mi lasci dir così, la pluralità relativa, che è tutto in questi casi, quando l'assoluta si cercherebbe invano.⁷²

Lo studio della lingua del Trecento può quindi «far ricca la lingua attuale». Nel recupero parziale di parole e modi Manzoni riconosce l'autentica «libertà», che non è appunto nello scrivere senza «regola» (già tema della riflessione del Cesari), nella ricchezza che è *impaccio*:

Perciò appunto, ripeto, mi sembrano da studiarsi quei libri, perchè un tale studio è uno dei mezzi più efficaci e più alla mano di far ricca la lingua attuale, o a dir meglio di renderle tanto di quel necessario che le manca, e di toglierle tanto di quella varietà che è impaccio e non ricchezza, inefficacia e non libertà.⁷³

La possibilità di arricchimento della «lingua attuale» offerta dai libri del Trecento è una via per rendere alla lingua ciò di cui necessita (non sfugga il riferimento al principio del Bisogno), ma, forse ancor più, un mezzo per

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*, 65 n. 3: «Ma perciò appunto mi sembrano da studiarsi que' libri, perchè ne contengono un gran numero di tali, che per via di quello studio possono venire accettati, e far così ricca la lingua viva, o a dir meglio renderle di quel necessario che le manca», 53; «nei §§ 20-2 viene ripreso e sviluppato – in parziale contraddizione con quanto appena sostenuto – il § 13 della prima stesura, anticipando la convergenza 'elettorale' della maggioranza di "parlanti e [...] scriventi" su «un gran numero» di arcaismi, «di parole e di locuzioni spiegantissime», 65 n. 3.

72. *Ibid.*, 65.

73. *Ibid.*, 65-66.

eliminare la «varietà», che si è stratificata e sommata, e che rende l'espressione «inefficace» e non certo «libera».⁷⁴

Se i §§ 23-25 della *Seconda minuta* riprendono la riflessione dei §§ 14-16 della *Prima minuta*, indicando le due possibilità con cui le parole dei libri possono portare giovamento alla lingua, Manzoni introduce al § 27 un passaggio preparatorio di grande interesse:

Non ho parlato che di parole e di locuzioni più o men disusate dai più; ma che è a dire delle tante non disusate, ma soltanto poco usate, infrequenti nell'uso, che sono in quei libri, e per la lettura di essi s'improntano meglio nella memoria, vi acquistano per dir così un colore più distinto e più vivo, si fanno più familiari.⁷⁵

La *Seconda minuta* offre allora una svolta che prende forma nella domanda «ma le lingue si vogliono elle riguardar come cosa che esca tutta da calamai?».⁷⁶ Nella direzione di un approfondimento del § 18 (al § 31 della *Seconda minuta*) Manzoni avvia una riflessione che diventa dirimente in rapporto al pensiero del Cesari, discutendo e rivedendo il concetto di parlato rispetto allo scritto:

Che! quello che Cicerone disse contro Catilina in senato, non era lingua latina? E non è lingua francese quella in cui sono stese le commedie di Molière? O vogliam dire che la lingua in cui sono stese non sia la lingua del discorso? E dovunque s'è detto esser l'uso il signor delle lingue, s'è mai inteso che questa parola uso non comprendesse anche il discorso? Anzi la scrittura è ella altro che un'imitazione di questo? E avvi chi voglia dire non esser cosa desiderabilissima che l'uso parlato e lo scritto concordino al possibile, sieno uno? E non è cosa impossibile che sieno affatto diversi? che rimangano indipendenti l'uno dall'altro? che non si modificino a vicenda, che non vadano insieme più o meno? Chi appena pon mente a queste e ad altre cose che conseguon da queste, diventa, a parer mio, osservabilissimo, e importantissimo quel fatto innegabile: che molta di quella lingua dei libri vecchi, la quale si chiama morta perciò solo che da gran tempo è scomparsa o appar di rado nelle scritture è però viva vivissima nelle bocche della gente: e dove? moltissima in Toscana, il che rileva assai; e molta molta in una buona parte d'Italia, o in tutta, il che per un altro verso rileva pure assai assai.⁷⁷

L'uso parlato e lo scritto dovrebbero concordare; non possono rimanere indipendenti l'uno dall'altro. Il richiamo oraziano («E dovunque s'è detto esser l'uso il signor delle lingue») recuperava la discussione del capitolo XIII della

74. Il tema dell'«impaccio» è centrale nelle postille manzoniane alla *Crusca* veronese: si veda Manzoni, *Postille al Vocabolario della Crusca*, sulle postille di Manzoni si rimanda a Corti 1969; Vitale 1992a.

75. Manzoni, *Le due minute della lettera ad Antonio Cesari*, 66.

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*, 66-67.

Dissertazione. Molta della lingua dei libri del Trecento è «vivissima»: certo sulle bocche dei toscani e molta di quella lingua in buona parte d'Italia o in tutta. E i libri sono il miglior mezzo per farla tornare negli scritti:

E quei libri sono il miglior mezzo per farla tornar negli scritti, dal che nascono, fra cento, questi due vantaggi: l'uno, che con ciò non si vien tanto a risuscitar lingua morta, quanto a ravvivar gli scritti con la lingua del discorso: l'altro che si fa un gran passo verso il consenso, verso l'identità della lingua.⁷⁸

La lingua degli antichi testi, nell'accordo con quella dell'uso (in Toscana e nei dialetti), “ravviva” gli scritti con la lingua del discorso, fa fare un gran passo verso il consenso, verso l'identità della lingua.

Manzoni propone una soluzione articolata, in un triangolo sintonico in cui la lingua degli scritti del secolo d'oro incontra il parlato (toscano e dialettale), andando a ravvivare la lingua del discorso.

A questo si vuole aggiungere che ogni dialetto (com'io credo, e del milanese poi ne son certo) ha molti modi espressivi, calzanti, i quali, per dirla con sue parole, danno in iscorcio tutta una sentenza, coi quali uno significa il suo sentimento, la misura del suo sentimento, ne fa sottintendere le relazioni più sottili, rappresenta, per dir così, un momento dell'animo suo, in modo che a farlo con altre parole, non dico ci vorrebbe un discorso, ma dico che un discorso non ci arriverebbe: ma a chi lo significa di grazia? a un piccolo numero di suoi paesani, ai contenti, mi lasci dire, di quel dialetto.⁷⁹

Il dialetto possiede certo il dono della proprietà, la capacità di rendere un sentimento e la sua misura, con efficacia definisce le relazioni più sottili e, in sintesi, riesce a rendere «un momento dell'animo»; ha però un raggio naturalmente limitato a una comunità ristretta.

Ora, nessuno, di nessuna opinione vuole che l'effetto della lingua si restringa lì, che sarebbe aver molti dialetti non una lingua; nessuno può, io credo, non desiderare però che i modi di questa virtù abbiano un equivalente di uso e di effetto comune in Italia: ora di questi modi ve n'ha una quantità ai quali si cercherebbe invano un equivalente nella lingua scritta comunemente in Italia da dugencinquant'anni in qua, e si trova nella lingua di quegli scrittori: la quale così, mentre può render compiuto, intero l'uso di quei modi che ha comuni colla lingua parlata, serve anche a supplire, a tradurre per dir così molti che nella parlata son diversi.⁸⁰

I libri del Trecento conservano una grande abbondanza di quei modi che non solo significano, ma che possano trovare «un equivalente di uso e di effetto

78. *Ibid.*, 67-68.

79. *Ibid.*, 68.

80. *Ibid.*

comune in Italia». Invano si cercherebbero «nella lingua scritta comunemente in Italia da dugencinquant'anni in qua».

Quella lingua del Trecento da un lato rende «compiuto, intero» (non sfugga la duplice formulazione aggettivale) l'uso di quei modi che sono comuni con la lingua parlata, dall'altro in un certo senso “traduce” molti dei modi che nella lingua parlata sono diversi.

Erano le basi per una ricerca che avrebbe portato a cercare la consonanza del milanese e del fiorentino dell'uso, con la verifica degli scrittori, una strada che Manzoni non smette di tentare, a livello teorico e sul tavolo, contiguo, del romanzo.

Si interrompe (ma solo momentaneamente), in un punto nodale, il primo dialogo a distanza con il padre Cesari, che offriva da un lato categorie e soluzioni alla ricerca, ma dall'altro faceva intravedere chiaramente al Manzoni la ragione, profonda e non mediabile, della nuova via da percorrere.

Riferimenti bibliografici

Bartoli, *Il torto e 'l dritto del non si può* = D. Bartoli, *Il torto e 'l dritto del non si può, dato in giudizio sopra molte regole della lingua italiana, esaminato da Ferrante Longobardi, cioè dal P. D. B.*, a cura di S. Bozzola, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda editore, 2009.

Bellina 2007 = M. Bellina, *Sull'epistolario di Antonio Cesari, con una lettera inedita a Luigi Angeloni e alcune note sul purismo*, in V. Della Valle-P. Trifone (a c. di), *Studi linguistici per Luca Serianni*, Roma, Salerno, 2007, 51-72.

Bellina 2011 = M. Bellina, *Purismo*, in R. Simone (dir. da), *Enciclopedia dell'Italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2010, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/purismo_\(Enciclopedia dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/purismo_(Enciclopedia_dell%27Italiano)/)>.

Bruni 1999 = F. Bruni, *Per la linguistica generale di Alessandro Manzoni*, in Id., *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati, 1999, 13-57.

Cesari, *Dissertazione* (1810) = A. Cesari, *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana, scritta da Antonio Cesari dell'Oratorio di Verona, socio ordin. dell'Accademia Italiana di Scienze Lettere ed Arti, coronata dalla stessa Accademia, li 14 dicembre 1809, s'aggiunge la difesa dello stil comico fiorentino contra il Giornale della Letteratura italiana di Padova*, Verona, per Dionisio Ramanzini, 1810.

Cesari, *De vita Thomae Chersae = De vita Thomae Chersae Rhacusini, commentarium Antonii Cesari sodalis Philippiani Veronensis italice ab eodem conversum*, Veronae, ex officina Libantea, 1827.

Cesari, *Dissertazione* = A. Cesari, *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, testo critico e commento di A. Piva, Roma-Padova, Antenore, 2002.

Corti 1969 = M. Corti, *Uno scrittore in cerca della lingua*, in Ead., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, 145-159.

Frare 2010 = P. Frare, *Il potere della parola. Dante, Manzoni, Primo Levi*, Novara, Interlinea, 2010.

Gensini 1989 = S. Gensini, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)*, in *Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, 9-36.

Manzoni, *Postille al Vocabolario della Crusca* = A. Manzoni, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a c. di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

Manzoni, *Fermo e Lucia* = A. Manzoni, *I Promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella, *Prima minuta, 1821-1823, Fermo e Lucia*, a c. di B. Colli-P. Italia-G. Raboni, *Testo*, Milano, Casa del Manzoni, 2006.

Manzoni, *Scritti linguistici inediti* = A. Manzoni, *Scritti linguistici inediti*, I, premessa di G. Nencioni, a c. di A. Stella-M. Vitale, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.

Manzoni, Fauriel, *Carteggio* = A. Manzoni, C. Fauriel, *Carteggio*, a c. di I. Botta, premessa di E. Raimondi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.

Marazzini 1982 = C. Marazzini, *Questione della lingua e antifrancesismo in Piemonte tra Sette e Ottocento: l'eredità culturale di Galeani Napione*, «Lingua nostra» 43 (1982), 4, 100-107.

Marazzini 1989a = C. Marazzini, *Galeani Napione di fronte alla «Proposta» di Monti: le «fatali conseguenze della divisione dell'Italia»*, «Studi piemontesi» XVIII (marzo 1989), 1, 103-114.

Marazzini 1989b = C. Marazzini, *La via del francese: didattica della lingua in Piemonte tra Ancien régime ed età napoleonica*, in *Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, 103-113.

Marazzini 1993 = C. Marazzini, *Le teorie*, in L. Serianni-P. Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, 231-329.

Marazzini-Fornara 2002 = C. Marazzini-S. Fornara (a c. di), *Francesco Soave e la grammatica del Settecento*. Atti del Convegno, Vercelli, 21 marzo 2002, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Matarrese 1993 = T. Matarrese, *Il Settecento*, Bologna, 1993.

Morgana 1983 = S. Morgana, «Purista» e «purismo». *Tre schede settecentesche*, «Lingua nostra» XLIV (1983), 119-121.

Morgana 2012 = S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.

Morgana 2016 = S. Morgana, «Il gusto della nostra lingua». *Parini polemistà*, in Ead., *Il gusto della nostra lingua. Pagine di storia dell'italiano*, Firenze, Cesati, 2016, 27-47.

Nencioni 1993 = G. Nencioni, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, il Mulino, 1993.

Nencioni 2000 = G. Nencioni, *L'incessante itinerario di una 'concezione democratica' della lingua*, in Manzoni 2000, XI-XXVII.

Pacaccio 2006-2007 = S. Pacaccio, *Gli «scritti linguistici» di Alessandro Manzoni: per un indice ragionato*, Tesi di dottorato, tutor A. Stella, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2006-2007.

Pacaccio 2017 = S. Pacaccio, *Il «concetto logico» di lingua. Gli Scritti linguistici di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*, Firenze, Cesati, 2017.

Polimeni 2016 = G. Polimeni, «Si tratta di somministrare un mezzo, e non d'imporre una legge». *Appunti sul tema dell'accordo linguistico nella Relazione di Alessandro Manzoni al Ministro Broglio*, in F. Pierno-G. Polimeni (a c. di), *L'italiano alla prova. Lingua e cultura linguistica dopo l'Unità*, Firenze, Cesati, 2016, 13-20.

Rosiello 1961 = L. Rosiello, *Analisi semantica della lingua nelle discussioni linguistiche del Settecento italiano*, «Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna» VI (1961), 89-102.

Serianni 1981 = L. Serianni, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento nella testimonianza del lessicografo romano Tommaso Azzocchi*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1981.

Serianni 1989 = L. Serianni, *Il primo Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1989.

Soave, *Grammatica* = F. Soave, *Grammatica ragionata della lingua italiana*, a c. di S. Fornara, Pescara, Libreria dell'Università, 2001.

Stella 1999 = A. Stella, *Intorno al Manzoni*, in Id., *Il piano di Lucia. Manzoni e altre voci lombarde*, Firenze, Cesati, 1999, 109-143.

Stella-Vitale 2000 = A. Stella-M. Vitale, *Introduzione*, in Manzoni 2000, XXIX-LIII.

Timpanaro 1980 = S. Timpanaro, *Cesari, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980.

Timpanaro 1995 = S. Timpanaro, *Ancora sul padre Cesari: per un giudizio equilibrato*, in Id., *Nuovi studi sul nostro Ottocento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1995, 1-29.

Vitale 1978 = M. Vitale, *La questione della lingua* (1960), nuova edizione, Palermo, Palumbo, 1978².

Vitale 1986 = M. Vitale, *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986.

Vitale 1992a = M. Vitale, *Le postille del Manzoni al «Vocabolario della Crusca» nell'edizione veronese*, in Id., *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, Led, 1992, 181-204.

Vitale 1992b = M. Vitale, *Alessandro Manzoni linguista*, in Id., *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, Led, 1992, 205-222.

Vitale 2006 = M. Vitale, *Manzoni e i sistemi linguistici avversi*, in Id., *Divagazioni linguistiche dal Trecento al Novecento*, Firenze, Cesati, 2006, 91-93.

Manzoniana: tre lettere inedite

Luca Danzi

Fu Dante Isella, per primo, ad avvertire la necessità di raccogliere in modo organico, cioè dotandole di commento e degli indici, le molte decine di lettere manzoniane via via ritrovate e segnalate da vari studiosi, spesso nelle sedi più disparate, a complemento della eccezionale impresa di Cesare Arieti, conclusasi nel 1970 con la stampa dei tre volumi mondadoriani delle *Lettere*.¹ Nel 1986, riproponendo l'ormai introvabile edizione dei Classici italiani presso un altro editore, l'Adelphi, lo studioso colse l'occasione per arricchirla con i nuovi reperti venuti alla luce nei tre lustri intercorsi tra le due edizioni. L'*Appendice* di Isella riuniva e commentava 53 lettere pubblicate sparsamente e altre 21 già presenti nell'Arieti sulla base di manoscritti apografi, il cui testo poté essere verificato con la collazione degli autografi ora ritrovati.²

Otto anni più tardi, nel 1994, Isella curò una *Aggiunta II all'edizione di Cesare Arieti*, in cui raccolse e commentò le lettere manzoniane emerse dopo la prima *Aggiunta* del 1986. Apparsa nel secondo volume della Nuova Serie degli «Annali manzoniani», per l'occasione affidata alle cure dello studioso, la nuova *Aggiunta* raccoglieva il bottino di 31 lettere e la ricollazione di altre 21 il cui testo era basato per la prima volta sugli autografi ritrovati.³

Nell'insieme la duplice addizione integrava l'epistolario manzoniano con 84 pezzi nuovi e 42 ricollazionati sugli autografi, con un incremento – scrive il filologo – pari a 4% del *corpus* totale. Corredando le missive di un commento puntuale, il nuovo editore si affidò ai criteri elaborati dall'Arieti, che del resto avevano avuto l'apprezzamento unanime degli studiosi per la loro sobrietà ed economicità, a conferma del loro valore.⁴

Nel presentare la *Aggiunta II* Isella notava con lucidità «d'importanza via via decrescente dei nuovi documenti» riemersi, e come «già in questa seconda tornata abbondassero le letterine di circostanza o biglietti occasionali», a significare che il serbatoio degli archivi era ormai stato passato al vaglio stretto e che soltanto raramente la fortuna poteva consentire il recupero di missive di eccezione.

1. Manzoni, *Lettere*.

2. Manzoni, *Tutte le lettere*.

3. Manzoni, *Lettere. Aggiunta II*.

4. Per la loro funzionalità operativa, quei criteri informano anche il presente contributo.

Ai suoi occhi risultava poi evidente il forte iato tra il valore di manufatti minori, preziosi certo per gli studiosi di storia letteraria, e le crescenti pretese di un mercato antiquario che hanno fatto impennare «i prezzi di vendita [...] in occasione delle più recenti aste antiquariali».⁵

Sono trascorsi oltre vent'anni dalla integrazione del 1994 e l'esigenza di elaborare una terza *Aggiunta* al lavoro dell'Arieti si riaffaccia nei manzonisti. Appena occorre notare che negli ultimi due decenni la situazione si è definita proprio nella prospettiva indicata da Isella, soprattutto per quanto riguarda il numero delle lettere riemerse. Occasionale è oggi il rinvenimento di documenti sicuramente vergati dallo scrittore e ancor più rare quello di lettere che abbiano rilievo entro il suo epistolario; di contro si manifestano i primi sintomi patologici di manufatti la cui originalità suscita molti dubbi negli addetti ai lavori, proposti con cadenza significativa da privati e dal circuito antiquario.⁶

Nella coscienza e nella prassi degli addetti ai lavori, il luogo istituzionale privilegiato per la definizione dei materiali manzoniani è, ancor oggi, la Sala Manzoni della Biblioteca Nazionale Braidense, dove da diversi decenni vigilano la dedizione e la rigorosa competenza della dott.ssa Mariella Goffredo, che negli anni, pur tra immani difficoltà, ha saputo arricchire il patrimonio pubblico di molti autografi manzoniani, in parte ignoti o sconosciuti, grazie a una sottile selezione dettata da una grande esperienza. E proprio dai faldoni sistemati sui palchetti della veneranda Sala Manzoni sono stati prelevati i documenti inediti che costituiscono il presente omaggio.⁷

Le tre lettere coprono gli estremi di un arco cronologico che si estende per oltre un ventennio della vita dello scrittore e toccano anni e situazioni particolarmente significativi, sia a livello letterario che personale: il 1827 (lett. 1), l'anno della prima edizione del romanzo e il 1850 (lett. 2-3), anno difficile quant'altro mai per molti aspetti nella biografia del Manzoni.

I. La prima lettera, datata 14 luglio 1827, è una ricevuta relativa alla vendita di 42 esemplari dei *Promessi sposi*, pubblicati dal 5 luglio, rilasciata al libraio Giuseppe Bocca due giorni prima della partenza dello scrittore per il viaggio in Toscana. Sapendo di muoversi lunedì 16 luglio, per un lungo soggiorno a Genova, a Livorno e finalmente a Firenze, da dove con la famiglia sarebbe ripartito il 1° ottobre, per giungere a Milano il 7, Manzoni non volle lasciare conti in sospeso. Il libraio Bocca, di origine astigiana, era ormai attivo da anni a Milano, dove nell'ottobre 1820 aveva aperto una bottega nella Corsia dei Servi, a due passi da via del Morone. La sua attività si segnalerà subito agli occhi di un addetto ai la-

5. Cf. Isella 1994, 80.

6. Le eccezionali possibilità offerte dalla tecnica informatica nel campo delle riproduzioni rendono insidioso l'accertamento.

7. Gli autografi hanno la segnatura, Sala Manzoni, B. xxxvi. 7, B. xxxv. 12 e B. xxxvi. 9 e sono stati trascritti secondo criteri sostanzialmente conservativi.

vori quale Giuseppe Montani, che il 26 ottobre 1822 affermando al Vieusseux che se il Bocca «seguita nel medesimo impegno, sarà sempre fra nostri librai il meglio fornito di libri nuovi francesi».⁸

Il suo nome non figurava fino ad ora tra quello dei corrispondenti manzoniani, né risulta che Manzoni gli abbia scritto; ma dalle *Lettere* apprendiamo che anche la cerchia dei suoi amici ricorreva agli uffici del libraio piemontese, che appare come uno dei principali tramiti per la diffusione a Parigi della letteratura romantica milanese. Nell'epistolario del Manzoni il Bocca è ricordato per la prima volta in una lettera indirizzata all'amico Fauriel del 29 maggio 1822, quando «ayant sçu par un des mes amis» che lo scrittore aspettava un'occasione certa per un invio, si offrì di recapitare il plico contenente l'edizione dell'*Adelchi*.⁹ E nello stesso anno il suo nome è ancora menzionato il 14 dicembre quando importò da Parigi, su richiesta del Manzoni, i primi dei venticinque volumi dei *Chefs d'oeuvre des théâtres étrangers* editi colà dal *Ladvocat* (1822-1823), ancor oggi tra i volumi dello scrittore presso il CNSM.¹⁰

E negli anni della stampa dell'ultimo tomo della *Ventisettana* il Bocca sarà il tramite con Parigi, per la diffusione dei *Lombardi alla prima crociata* (Milano, Ferrario, 1826), come documenta il *Carteggio* del Manzoni col Fauriel, lettere dell'8 febbraio e del 3 marzo 1826 e anche del Grossi il 5 maggio 1827.¹¹

1.

Alessandro Manzoni a Giuseppe Bocca – Milano

Pregiatiss.^{mo} Sig.^r Giuseppe Bocca,

Mi fo sollecito di avvertirla essermi state da parte sua consegnate Lire italiane centonovantatre e centesimi settanta, dico It.^e L. 193.70, le quali aggiunte a L. 209.50, importare di libri da Lei somministratimi, come da sua nota del presente giorno, formano il saldo delle copie 42. *Promessi Sposi* da me datele da vendere a mio conto. Colgo l'occasione per distintamente riverirla

Milano, 14 luglio 1827

D.^{mo} Ob.^{mo} Se.^{re}
Alessandro Manzoni

8. Berengo 1981, 73-74, dove anche si legge la citazione tratta da Di Petra 1963, 99 (*ibid.*, n. 3).

9. Si vedano le lettere del 29 maggio e 1 giugno 1822, in Manzoni, *Tutte le lettere*, I, 268, 272-73 (lett. 160-161), e in Manzoni-Fauriel, *Carteggio*, 350, 360-61 (lett. 70-71).

10. Lettera del 14 dicembre 1822, in Manzoni, *Lettere. Aggiunta*, n. 3 [1819], 1196; e Manzoni-Fauriel, *Carteggio*, lett. 91. Per l'inventario delle biblioteche manzoniane, si veda Pestoni 1981, 87.

11. Manzoni, *Tutte le lettere*, I, 390-91 (lett. 232), e in Manzoni-Fauriel, *Carteggio*, 472, 476-77 (lett. 90-91) e Grossi, *Carteggio (1816-1853)*, lett. 141, a Fauriel, del 7 marzo 1827 (t. I, 342-43).

II. La seconda e la terza lettera risalgono all'estate del 1850, rispettivamente al 27 maggio (data ricostruibile sulla base dei timbri postali) e al 12 agosto, e sono indirizzate a Pietro, il figlio per tutta la vita più vicino allo scrittore. I mesi sono quelli importanti che precedono la fine dell'esilio volontario in terra piemontese, durato quasi un anno e mezzo, un esilio che lo scrittore si era imposto dopo il tragico epilogo del '48, non potendo tollerare di vivere a Milano suddito dell'occupazione austriaca.¹² Di nessuna delle due lettere si conosce il riscontro di Pier Luigi, fedele esecutore della volontà paterna, ed è da dubitare che ve ne fosse bisogno in un rapporto costante e solidale come il loro.

Tra l'una e l'altra, sul versante letterario, si collocano le correzioni alle bozze relative sia al *Dialogo dell'invenzione*, promesso al Redaelli a inizio dell'anno (lett. 909, del 7 gennaio) ma finito di stampare il 12 settembre,¹³ sia alla *Lettera a Giacinto Carena. Sulla lingua italiana*, la cui conclusione fu annunciata alle figlie Vittoria e Matilde il 24 settembre (lett. 958). Nell'ordine i due scritti costituiscono il fasc. VI delle *Opere varie* (rispettivamente pp. 533-584 e 585-608) pubblicato alla metà di ottobre.

Su un versante meno aulico ma di importanza ben diversa allora stava la redditizia raccolta dei gelsi, argomento che si intreccia nella seconda lettera tra le righe di un serrato dialogo con Pier Luigi, dialogo necessariamente franto dalla distanza tra Lesa e Milano (o Brusuglio). Con la lettera precedente, datata 21 maggio, con cui rispondeva alle esitazioni di Pietro sull'opportunità o meno di vendere i bozzoli, lo scrittore ne sdrammatizzava la responsabilità con cautela distaccata e filosofica, appena venata da un anacoluto: «la deliberazione dipende sempre da un giudizio sopra un complesso, o sopra un garbuglio di circostanze; ed è giudizio che, per quanto si cerchi di fondarlo sul sodo, ci ha una parte l'indovinare. Sicché non posso dirti altro se non che tu faccia ciò che ti parrà meglio, senza vanità, se si coglie, e senza mortificazione, se si sbaglia».¹⁴

Sul versante personale l'anno 1850 fu segnato da numerose preoccupazioni. Su tutte l'amarezza per il contrasto ormai insanabile con gli altri due figli minori, Enrico e Filippo: un contrasto di cui reca traccia la terza lettera del 12 agosto 1850, successiva di due mesi e mezzo dunque, dovuto a ragioni d'ordine economico, che troverà un lungo sfogo il 24 settembre nella lettera indirizzata a Vittoria Giorgini Manzoni e alla sorella Matilde.¹⁵ La difficile situazione economica dei due figli si fece insostenibile nella primavera-estate e sfociò in onerose richieste di aiuto al padre. Il 6 maggio Manzoni aveva cercato senza successo di dissuadere Filippo dal contrarre un mutuo ipotecando l'eredità di Enrichetta e della nonna Beccaria, e il 20 giugno si era dovuto fare garante di un nuovo prestito di

12. Per un inquadramento della prospettiva politica nell'opera manzoniana, si vedano i saggi raccolti in Danzi-Panizza 2012.

13. Si veda la lett. 909, del 7 gennaio, in Manzoni, *Tutte le lettere*, II, 955.

14. Manzoni, *Carteggi familiari*, vol. I, lett. VI.48, 357.

15. Cf. Manzoni, *Lettere*, n. 958; la costernazione dello scrittore emerge con forza anche nella lettera del 4 febbraio 1850 al Grossi (*Lettere*, n. 913; e Grossi, *Carteggio*, n. 441).

18.000 lire chiesto da Enrico a Giuseppe Polti in aggiunta a quello già ricevuto nel 1843.¹⁶ Quindi l'11 giugno alle preoccupazioni economiche si era aggiunta l'amarezza per il matrimonio a sorpresa di Filippo con Erminia Catena, già osteggiato dal padre. Da Lesa dove soggiornava da ormai un anno e mezzo, lo scrittore tentò di arginare Filippo tramite il fratello Pierluigi, il cui intervento accese invece una disputa tra i fratelli.¹⁷ La mutilazione dalle lettere di questi mesi di ogni accenno a tali circostanze private, imposta dal Manzoni,¹⁸ non consente oggi di chiarire a quale «lettera» sia da riferire l'accenno. Pare probabile che essa vada messa in relazione con la pratica per l'interdizione di Filippo, partecipata a Vittoria e a Matilde in lettera della fine di luglio (cf. *Lettere*, n. 946), anch'essa parzialmente illeggibile in ossequio alle disposizioni paterne.¹⁹

Infine, alle vicissitudini famigliari si aggiunse il lutto per la perdita di uno dei più cari amici di tutta la vita, quel Sigismondo Trechi (1781-1850)²⁰ che la terza lettera manzoniana ricordava pochi giorni prima della scomparsa. Le *nove* che lo scrittore aspettava avrebbero contenuto la risposta alla lettera dell'«amico di quasi mezzo secolo» che da Lesa, il 29 luglio, sapendolo gravemente malato, lo aveva sollecitato ad affidarsi alla fede: «La trista e così irragionevole certezza, che tutto finisca con questa vita, non ha mai potuto stabilirsi in una mente e in un cuore come il tuo. Dio che t'ha favorito di tanti doni, e che t'ha dati tanti buoni sentimenti, t'invita certamente, ora più che mai, a uscire da un dubbio angoscioso e funesto; è pronto a aiutare i tuoi sforzi, e a ricompensarli, anche con immediate consolazioni: tante sono le ricchezze della sua misericordia! Oh! ascoltalò, secondalo, il mio caro e buon Sigismondo. Chi te ne prega ha provato pur troppo, e tu lo sai, a star lontano da Lui; ma, in quarant'anni, dacchè per immeritatissima grazia fu da lui richiamato, tu lo sai ugualmente che non ha cessato un momento di benedire quella chiamata».²¹

La risposta, datata Milano 9 agosto («Perdonami, caro Alessandro, se prima d'oggi non ho riscontrato il tuo foglio sì tenero sì affettuoso nei sentimenti»), raggiunse il Manzoni alla fine del mese, quando ormai il Trechi era scomparso da dieci giorni (mori il 21 agosto), ma la sua perentorietà avrà illuminato il ricordo dell'amico superstite: «le tue sante preghiere [...] hanno ottenuto grazia e misericordia di Cristo nostro Redentore, ed il mio scetticismo si è dissipato».²²

16. *Carteggi familiari*, vol. II, 358 e 588.

17. *Lettere*, n. 944, del 3 luglio 1850.

18. Ivi, lett. 931, 941, 943 ecc.

19. Si veda la lettera a Vittoria e Matilde, n. 958, del 24 settembre 1850; la richiesta alle figlie di eliminare anche dalle precedenti gli accenni alle questioni familiari relative ai figli («Non si sa mai cosa possa accadere») si leggono alle pp. 544-545.

20. Su di lui basta in questa sede il rinvio alla nota dell'Arieti, in Manzoni, *Lettere* II, 722.

21. Cf. Manzoni, *Tutte le lettere*, n. 945, 534 e n.

22. De Marchi 1914, 60 ss., citato dall'Arieti nelle note di Manzoni, *Tutte le lettere*, II, 950, dove sostiene che la morte del Trechi gli «era stata nel frattempo annunciata da una lettera del Rossari (21.8.50) a Stefano Stampa e da una partecipazione del notaio Luigi Clerici (giunta il 25.8.50)».

2.

Alessandro Manzoni a Pietro Manzoni – Milano

Caro Pietro,

Il non aver ricevute prove di *stampa*, m'autorizza, con mio gran piacere, a ritardare d'un altro ordinario l'ultima spedizione dello scritto. La tua lettera mi lascia il dubbio che tu non abbi ricevuta la mia del 20 o del 21, nella quale ti dicevo che, riguardo *ai bozzoli*, facessi per il meglio. Vedo ora che hai fatto al di là dello sperabile.

L'aver dovuto scrivere una lettera di gran premura (per un affare non mio) m'ha ridotto a non aver tempo che da dirti quanto sopra.

T'abbraccio e v'abbraccio
Il tuo babbo

[Lesa], 27 [maggio 1850]

3.

Alessandro Manzoni a Pietro Manzoni – Milano

Lesa 12 agosto 1850

Pietro mio,

Le correzioni m'hanno portato via il tempo di maniera che non n'ho che per risponder con cenni al più pressante.

Comunicandoti quel brano di lettera, io non intendevo d'impegnarti in nulla che ti potesse parer troppo, e per ragioni che sono ben lontano dal disapprovare. Volevo solamente accennarti se questa poteva essere un'occasione di fare semplicemente cessare lo stato d'ostilità prodotto dalle altre lettere. Sta alla tua prudenza il vedere se la cosa è fattibile.

Aspettavo nove del mio Trechi.

Mi spiace di non poter risponder subito a Redaelli, ma per qualche giorno di più, *non andrà giù la vinaccia*.

Ringraziamenti aff.^{mi} e scuse al Sig.^r Bona. E anche per questo affare non credo che un corto ritardo sia dannoso. Aspetto tue lettere, t'abbraccio stretto

Il tuo aff.^{mo} babbo

Riferimenti bibliografici

Berengo 1981 = M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1981.

Danzi-Panizza 2012 = L. Danzi-G. Panizza (a c. di), *Immaginare e costruire la nazione. Manzoni da Napoleone a Garibaldi*, Milano, il Saggiatore, 2012.

De Marchi 1914 = A. De Marchi, *Dalle carte inedite manzoniane del Pio Istituto pei Figli della Provvidenza in Milano*, Milano, Tip. Figli della Provvidenza, 1914.

Di Petra 1963 = A. Di Petra, *Il carteggio inedito Montani-Vieusseux*, «La Rassegna della letteratura italiana» S. 7, 68 (1963), 271-306.

Grossi, *Carteggio (1816-1853)* = T. Grossi, *Carteggio (1816-1853)*, a c. di A. Sargenti, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni-Insabria University Press, 2005, voll. 2.

Manzoni, *Carteggi familiari* = A. Manzoni, *Carteggi familiari*, a c. di M. Goffredo De Robertis-E. Sartorelli, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2006, voll. 2.

Manzoni, *Lettere* = A. Manzoni, *Lettere*, a c. di C. Arieti, Milano Mondadori, 1970, voll. 3.

Manzoni, *Lettere. Aggiunta II* = A. Manzoni, *Lettere. Aggiunta II all'edizione di Cesare Arieti*, a c. di D. Isella, «Annali manzoniani» N. S., II (1994), 79-150.

Manzoni, *Tutte le lettere* = A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a c. di C. Arieti, con una *Aggiunta di lettere inedite o disperse* a c. di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, voll. 3.

Manzoni-Fauriel, *Carteggio* = A. Manzoni-C. Fauriel, *Carteggio*, a c. di I. Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000.

Pestoni 1981 = C. Pestoni, *Le raccolte manzoniane*, «Annali manzoniani» S. I, 6 (1981), 59-233.

«Era così compagnevole
che conversava persino coi libri che leggeva»

(Ruggero Bonghi, *Studi manzoniani*)

Gabriella Cartago

E i libri, soggiogati dallo speciale fascino di lui che li leggeva, arrivavano, a loro volta, a parlargli: Manzoni stesso lo attesta, quando, a chi gli chiedeva se avesse letto il popolarissimo fervente antirisorgimentale e purista padre Antonio Bresciani rispose: «Mi c'ero messo: ma i due primi periodi mi gridarono, quasi due sentinelle, alto là».¹

I segni materiali della lettura «conversevole», sono, naturalmente, le postille. Le postille ai testi di lingua presenti nella biblioteca manzoniana del suo studio di città, in via Morone (alle quali limiterò le mie osservazioni), che ho raccolto in vista dell'*Edizione Nazionale ed Europea* delle sue opere, sono molto più mute (sottolineature, aste, barre orizzontali o laterali, orecchie, croci, e un simbolo -I- identico alla nona lettera dell'alfabeto a stampatello maiuscolo) che verbali. Mi sono già soffermata sul rapporto strettissimo che lega il loro fitto reticolo con le postille alla Crusca veronese, da un lato, e con le citazioni dentro gli scritti linguistici dall'altro.²

Palesemente, dunque, Manzoni traeva le citazioni dai libri che possedeva, fermo restando che non può esserci certezza di attribuzione alla mano sua o di Grossi o di Rossari, che tanto assiduamente condivisero il lavoro degli spogli linguistici.

La riflessione ulteriore che vorrei qui proporre riguarda il rapporto, altrettanto stretto, che lega quei segni di lettura con le pagine dei *Promessi sposi*. Costituiscono una delle prove, dall'*Introduzione* alla fine del romanzo, dal *Fermo* alla Quarantana, del massiccio prelievo dalle fonti di fiducia.

È chiaro che le prove si possono raccogliere anche in altri modi, per esempio tramite le concordanze elettroniche, come ha fatto Luca Danzi per il primo volume dei primi *Promessi sposi*³, oppure considerando le tangenze tra le

¹ Cf. Tommaseo 1928, 166.

² Cf. Cartago 2013 dove riflettevo anche sulla fedeltà relativa di Manzoni il quale, come del resto i suoi collaboratori Grossi e Rossari, interviene più di una volta sulla lingua degli autori, adattandola ai propri ideali formali, ossia eliminando elementi marcati sull'asse diacronico (specie del fiorentino argenteo) o diafasico.

³ Cf. Danzi 2001.

varianti e le postille alla Crusca veronese, come ha fatto Giulia Raboni per il transito dalla seconda minuta alla Ventisettana,⁴ o, ancora, corredando criticamente la «dicitura» con gli opportuni rinvii alle citazioni della Veronese e degli scritti linguistici, che è stata la preoccupazione dei migliori commentatori.⁵

La postilla muta direttamente sul testo di lingua non sarà che la testimonianza più materiale, e in quel caso andrà semplicemente ad accodarsi alle altre, però più di una volta è anche l'unica, e allora meriterà una posizione meno defilata.

Propongo pertanto un breve saggio esemplificativo delle schede⁶ che ho preparato, divise secondo una tipologia bipartita.

Possiamo avere un primo tipo nel quale una postilla muta rimanda a una postilla trascritta in margine alla Crusca.

Occorre già nell'*Introduzione*, nel passo che descrive lo stile dell'anonimo seicentesco:

11- 12, 10 E allora, accozzando, con un'abilità mirabile, le qualità più opposte, trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso vocabolo. *Ecco qui*: declamazioni ampollose, composte a forza di solecismi pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, ch'è il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese.

5, 8-10 E allora, accozzando, con una abilità mirabile, le qualità più disparate, trova modo di riuscire rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo. *Ecco qui*: declamazioni ampollose, composte a forza di solecismi pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, che è il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese.

Sp 4, 8-10 Anzi il valentuomo trova sovente il modo di combinare queste qualità così distanti, e di essere insieme rozzo e affettato nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo, di comporre declamazioni ampollose a forza di lombardismi pedestri: abilità del resto comune a quasi tutti gli scrittori del suo tempo, nel paese dov'egli scrisse.

FL 4, 10-11 Anzi, come il lettore ha potuto accorgersene, ha l'arte di riunire queste qualità opposte in apparenza, e d'esser rozzo insieme e affettato nella

⁴ Cf. Raboni 2012 per i primi cinque capitoli alle pagine XVIII- XIX e per l'intero secondo tomo alle pagine LIII- LV.

⁵ Cf. in particolare Manzoni, *I promessi sposi* (1995) e Manzoni, *I promessi sposi* (2013).

⁶ La sezione di apertura delle schede è costituita dalle diverse redazioni del passo in questione, nell'ordine che segue: quella della Quarantana da Manzoni, *I promessi sposi* (2013); quella della Ventisettana da Manzoni, *I promessi sposi* (1971); quella della seconda minuta (preceduta dalla sigla «Sp») da Manzoni, *Gli sposi promessi*; quella del *Fermo e Lucia* (preceduta dalla sigla «FL») da Manzoni, *I promessi sposi* (2006). L'espressione 'citata' e le sue eventuali varianti sono rese in corsivo.

stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo: arte del resto comune a quasi tutti gli scrittori del suo tempo, nel paese dove egli scrisse.

L'espressione «Ecco qui» figura nella postilla alla voce della Crusca Veronese (CRVR) ECCO («Cecchi, Dissim. 3.° 5.^a Ecco qui, ecco; questi sono gli allievi di Filippo»). Si trova anche in *Sentir messa. Spogli del Grossi* (SL II, 417 n. 579) e in *Risposta di Tommaso Grossi. Appunti* (SL II, 462 n. 55), in entrambi i casi evidenziata da una sottolineatura.

A p. 50, con orecchia, del II volume di *Teatro comico fiorentino* 1750 l'espressione è sottolineata, nel testo dei *Disimili* di Giovanmaria Cecchi ed evidenziata anche da una (I) laterale (cf. *Lab*, 262).

Ancora:

47, 63 *Non conosceva don Rodrigo che di vista e di fama*, né aveva mai avuto che far con lui, altro che di toccare il petto col mento, e la terra con la punta del suo cappello, quelle poche volte che l'aveva incontrato per strada.

29, 63 *Non conosceva egli don Rodrigo che di vista e di fama*, nè aveva mai avuto che fare con lui, altro che di toccare il petto col mento, e la terra con la punta del suo cappello, quelle poche volte che lo aveva scontrato per via.

Sp 21, 63 *Non conosceva Don Rodrigo che di vista, e di fama*, e non aveva mai avuto che fare con lui altro che di toccare il petto col mento, e la terra con la punta del suo cappello quelle poche volte che lo aveva scontrato per via.

FL 21, 62 *Egli non conosceva D. Rodrigo che di nome, e di vista*, e non aveva avuta altra relazione con lui che di fargli una grande scappellata quando lo incontrava e di riceverne un mezzo saluto di protezione.

L'espressione «Conoscer di vista» figura in CRVR s.v. VISTA («Conoscer di vista. Caro, lett. a... 18 genn. 1566: Se bene io non conosco V. S. di vista, so nondimeno, etc.»).

A p. 454 del II volume di Caro 1763 l'espressione è sottolineata e evidenziata da una (I) laterale (cf. *Lab*, 135). Si incontra anche tra le postille di Rossari al dizionario dell'Alberti di Villanuova (Rossari 2014), proveniente dalla *Calligrafia Plautina e Terenziana* di Angelo Maria Ricci.

E:

56, 3 Quello che, per ogni verso, gli parve il meglio o il men male, fu di guadagnar tempo, *menando Renzo per le lunghe*.

35, 3 Quello che gli parve migliore fu di guadagnar tempo, *dando ciance a Renzo*.

Sp 25, 3 Il partito che gli parve migliore fu di guadagnar tempo, *dando ciance a Fermo*.

FL 23, 3 Fu però riservato questo ripiego per l'ultimo, cercando intanto di guadagnar tempo e di *agire sulla parte più debole*.

L'espressione «Menar per la lunga» figura in CRVR *s. v.* MENARE («† Menar per la lunga, vale dar parole e sim: Cecch. Dissim. 4.º 9.a Ora veggendosi costoro menar da costui per la lunga, etc.»).

In corrispondenza, a p. 70, con orecchia, del II volume di *Teatro comico fiorentino* 1750, nel testo dei *Dissimili* di Giovanmaria Cecchi, l'espressione è sottolineata ed evidenziata anche da una (I) laterale (cf. *Lab*, 263). Inoltre, a p. 1 del III volume di *Teatro comico fiorentino* 1750 è sottolineata, nel testo de *I parentadi* del Lasca, l'espressione «mena per la lunga», che si trova, sottolineata, in *Sentir messa. Spogli del Grossi* (SL II, 422 n. 693) (cf. *Lab*, 277).

Qualche altro caso analogo (ossia sempre di postilla muta che rimanda a una postilla trascritta in margine alla Crusca):

61, 15 Noi poveri curati siamo *tra l'ancudine e il martello*

39, 15 Noi poveri curati siamo *tra l'ancudine e il martello*

Sp 27, 15 Noi siamo *tra due fuochi*

FL 24, 13- 16 [*manca*]

L'espressione figura in CRVR *s. v.* INCUDINE («Incudine. Salv. not. Fier. al verso: Tra l'uscio e'l mur d'un'anfibologia. altrimenti: tra'l martello e l'incudine: alle strette. pag. 379. col. I.»); si incontra, sottolineata, in *Sentir messa. Spogli del Grossi* (SL II, 440 n. 1043).⁷

A p. 379 di Buonarroti 1726, nelle note del Salvini, è sottolineata e evidenziata da una croce uncinata l'espressione «Tra'l martello e l'incudine» (*Lab*, 92).

Corrisponde ad una delle indicazioni dei comici individuate da Danzi nel primo volume dei primi *Promessi sposi*.⁸

133, 6 *Sarei solo in ballo*; mi buscherei anche dell'inquieto, dell'imbroglione, dell'accattabrighe

98, 6 *Mi troverei solo in ballo*; mi buscherei anche del torbido, dell'imbroglione, dell'accattabrighe

Sp 65, 6 *Sarei abbandonato!* Mi buscherei anche del torbido, e dell'accattabrighe
FL 62, 11 [*manca*]

⁷ L'espressione concorrente «tra l'uscio e il muro» figura tra le proposte di Emilia Luti (SL II, 808) e in *Vocabolario dell'uso fiorentino. Appunti lessicali* (SL II, 984 n. 687).

⁸ Danzi 2001, 236.

L'espressione figura in CRVR *s. v.* BALLO («Cecch. Incant. 3.3. Dacchè io sono nel ballo, i' vo' ballare. – Semm in ball, bisogna ballà. Ormai sono in ballo, vo' ballare. fior.»).

Il passo corrispondente è contenuto nel primo tomo di *Teatro comico fiorentino* 1750 a p. 48, con orecchia (*Lab*, 258).

La locuzione «Essere/venire in ballo» si incontra, sottolineata, anche sul testo di Fagioli 1734-1738 (*Avaro punito* e *Astuto balordo*) e, sempre sottolineata, negli spogli del Grossi (*Lab*, 174 e 176); in Rossari 2014 figura, invece, con un passo da *I genitori corretti da' figliuoli* e uno dalle *Rime piacevoli*. È tra le varianti del secondo tomo collegabili a postille della Crusca veronese individuate da Raboni 2012, LIII.

232, 43 Il garzoncello *trema come una foglia*

176, 43 Il garzoncello *trema come una foglia*

Sp 114, 59 [*manca*]

FL [*manca*]

L'espressione figura in CRVR *s. v.* TREMARE VERGA A VERGA («Noi diciamo tremar com'una foglia. Salv. Not. alla Fiera, p.377, col. I. – Né più né mano diciamo noi milanesi.»)

A p. 377 di Buonarroti 1726, nelle note del Salvini, è sottolineata e evidenziata da una croce uncinata l'espressione «Noi diciamo tremar com'una foglia» (*Lab*, 91).

Rossari 2014 lemmatizza sotto FOGLIA un passo del *Granchio* di Salviati contenente la locuzione.

282, 73 nello stato in cui si trovava, *avrebbe avuto di grazia* che le facessero qualche dimostrazione d'affetto

217, 73 nello stato in cui si trovava, *avrebbe avuto di grazia* che le facessero qualche dimostrazione di benevolenza alla pari

Sp 135, 73 *avrebbe avuto di grazia* di ricevere da essi qualche dimostrazione di benevolenza alla pari

FL 148 [*manca*]

La locuzione figura in CRVR *s. v.* GRAZIA («Ambra. Bern. I. 3^a Il vecchio v'ama sì, che arà di grazia, Pur che torniate, che per moglie abbiatela»).

Si incontra, sottolineata ed evidenziata dal segno (I), a p. 25, con orecchia, del V volume di *Teatro comico fiorentino* 1750.

310, 56 aveva per massima d'*andar adagio* nel credere a simili proteste, e di stare in guardia contro le preoccupazioni

240, 56 aveva per massima di *andare adagio* nel credere a simili proteste

Sp 149, 56 aveva per massima di *andare adagio* nel credere a simili proteste
FL 172, 41- 44 [manca]

Nel IV volume di *Teatro Comico Fiorentino* 1750 a p. 51 de *I Bernardi* di Francesco D'Ambra l'espressione «andare adagio a credere» – che costituisce la postilla di CRVR s. v. ANDARE ADAGIO («Ambr. Bern. 3.^o 7.^a andate adagio a credere. Varchi. Erc. I, 67: vo adagio a credere che etc.») – è priva di segni di lettura. Invece, nella successiva commedia dello stesso autore, *La cofanaria*, a p. 14 è sottolineata la frase «al credere, Padron, d'esser amato andate adagio», che si incontra, sottolineata, in *Sentir messa. Spogli del Grossi*, SL II, 427 n. 838 (*Lab*, 294).

416, 63 «*que dirà de esto su excelencia*, che ha già tanto *la luna a rovescio*, per quel maledetto Casale, che non vuole arrendersi?»

319, 63 «*que dirà de esto su excelencia*, che ha già tanto *le lune a rovescio*, per quel maladetto Casale, che non vuole arrendersi?»

Sp 202, 63 «*que dirà de esto su excelencia*, che è già tanto *di mal umore* per quel maladetto Casale che non vuole arrendersi?»

FL 394, 20 [manca]

La postilla di CRVR s. v. LUNA («Aver le lune, cioè le paturne; e d'un bisbetico si dice: aver la luna a rovescio. Salv. not. Fier. pag. 386. Col. I.»), che contiene il rendimento di grazie al Salvini per aver consentito il rinvenimento di una delle sospirate convergenze toscano-milanesi («Benedetto il Salvini che mi somministra un esempio toscano di quel modo di dire tanto usitato in Lombardia») è prelevata dalle note di p. 386 di Buonarroti 1726. La nota relativa, tutta sottolineata, è evidenziata anche, lateralmente, da una croce uncinata (*Lab*, 92-93).⁹

497, 44 *non ci son per nulla*

381, 44 *non ci son per nulla*

Sp 240, 44 *non ci son per nulla*

FL 422 [manca]

A p. 561 di Buonarroti 1726 è evidenziata da una croce uncinata laterale l'espressione «Che le padrone per nulla non sono», che costituisce una delle postille di CRVR integrative della voce ESSERE (*Lab*, 105).

⁹. La medesima citazione si incontra anche in Rossari 2014 s. v. LUNA.

Inoltre, a p. 123 del III volume di Fagioli 1734-1738 nel testo di *L'aver cura di donne è pazzeria, ovvero, il Cavalier Parigino* è sottolineata a penna ed evidenziata da un segno orizzontale a matita l'espressione «non ci saranno per nulla» (*Lab*, 183). In una delle postille di Rossari 2014 alla voce NULLA figurano «non ci saranno per nulla» e «c'ene per nulla» rispettivamente da *Il Cavalier Parigino* e da *La forza della ragione*, sempre del Fagioli.

L'accostamento con la postilla della Veronese è proposto in Manzoni, *I promessi sposi* (2013, 497).

506, 57 son gente che *non ha né casa né tetto*, e trovan da per tutto da alloggiare e da rintanarsi

386, 57 son gente che *non ha casa nè tetto*, e da per tutto trovano da alloggiare e da rintanarsi

Sp 243, 57 costoro *hanno fratelli da per tutto*

FL 425 [*manca*]

La pagina 563 di Buonarroti 1726 è segnalata da un'orecchia: di lì è stata prelevata, tra le note salviniane, una delle citazioni che costituiscono la postilla alla voce di Crusca CASA («Non aver casa né tetto. – Buon. Tanc. 4.^o 4.^a E scriva ch'io non ho casa né tetto. Salv. not.: modo proverbiale. – È modo pure usitato in Lombardia»). Al suo interno la locuzione in questione è stata sottolineata ed evidenziata a margine con due segni laterali a sinistra e una croce uncinata sulla destra (*Lab*, 105).

544, 8 anche la sua sposa poteva esser considerata, in certo modo, come *roba di rubello*

413, 8 anche la sua promessa sposa poteva essere considerata, in certo modo, come *roba di rubello*

Sp 263, 8 anche la sua promessa sposa poteva esser considerata in certo modo come *roba di rubello*

FL [*manca*]

A pagina 462 di Buonarroti 1726 si trova la nota salviniana da cui è stata prelevata la citazione che costituisce la postilla alla voce di Crusca RUBELLO («Salv. not. Fier. 485. col. I. Quando uno malmena e strapazza alcuna roba: oh, diciamo, che è roba di rubello? Cioè d'uno che confiscandosi le sue robe per causa di ribellione si vendono all'incanto precipitosamente, e come si dice, a rompicollo»). Al suo interno la locuzione in questione è stata sottolineata ed evidenziata a margine con una croce uncinata (*Lab*, 99). È tra le varianti del secondo tomo collegabili con postille della Crusca veronese individuate da Raboni 2012, LIV. L'accostamento con la postilla della Veronese è proposto in Manzoni, *I*

promessi sposi (2013, 543-544), e con gli scritti linguistici in Manzoni, *I promessi sposi* (1995, 856).

552, 29 «Oh! La mia donna, *che vento v'ha portata?*»

421, 29 «Oh! La mia donna, *che buon vento v'ha portata?*»

Sp 267, 29 «Oh la mia donna, *che buon vento?*» 267

FL 228, 64 [*manca*]

A pagina 572 di Buonarroti 1726 si trova la nota salviniana da cui è stata prelevata una delle due citazioni che costituiscono la postilla alla voce di Crusca VENTO («Buon. Tanc. 5.º 5.^a Chi v'ha portati qui? ... Salv. not. p. 572. Dicesi anche: Che vento v'ha portato?»). La nota è evidenziata a margine con una croce uncinata, e all'interno della locuzione in questione è stata sottolineata la parola “vento” (*Lab*, 105-106).

È tra le varianti del secondo tomo collegabili con postille della Crusca veronese individuate da Raboni 2012, LIV.

L'accostamento con la postilla della Veronese è proposto in Manzoni, *I promessi sposi* (2013, 552).

554, 34 per i pulpiti delle città, ha le sue belle prediche scritte; e *fior di roba*

422, 34 pei pulpiti delle città, ha le sue belle prediche scritte; e *fior di roba*

Sp 268, 34 pei pulpiti delle città ha le sue belle prediche scritte; e *fior di roba*

FL 229, 68 [*manca*]

La pagina 48 di Buonarroti 1726 è segnalata da un'orecchia (*Lab*, 90): di lì è stata prelevata la citazione che costituisce la postilla di CRVR s. v. FIORE («Fior di roba. Buon. Fier. 2^a giorn. at. Iº. sc. I^a v. 18.»). L'accostamento con la postilla della Veronese è proposto in Manzoni, *I promessi sposi* (2013, 554).

Veniamo al secondo tipo, nel quale la postilla muta è l'unico indizio che conduce sulle tracce di un mutamento o un'integrazione del testo nel corso delle varie redazioni del romanzo.

La prima occorrenza coincide con la prima comparsa sulla scena di don Abbondio:

24, 8 Per una di queste stradicciole, tornava *bel bello* dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra: il nome di questa, né il casato del personaggio, non si trovan nel manoscritto, né a questo luogo né altrove.

11, 8 Per una di queste stradicciuole tornava *bel bello* dal passeggio verso casa, in sulla sera del giorno 7 di novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra.

Negli *Sposi promessi* la locuzione «bel bello» figura tre volte, ma non a questo luogo, dove è resa con «lentamente», come nel *Fermo e Lucia*:

Sp 10, 8 Per una di queste stradicciuole tornava *lentamente* dal passeggio verso casa, al cadere del giorno 7 di novembre dell'anno 1628, il curato di (questa è la prima reticenza del nostro autore) d'una delle terre accennate di sopra.

FL 13, 18 Su questa stradetta veniva *lentamente* dicendo l'ufizio, ed avviandosi verso casa, una bella sera d'autunno dell'anno 1628 il Curato di una di quelle terre che abbiamo accennate di sopra. (Questa è la prima reticenza del nostro storico).

A p. 501 del V volume di Fagioli 1734-1738 è sottolineata, nel testo della commedia *Il marito alla moda*, la battuta «**Guarda come si ficca bel bello: eh gente che gira il mondo, lasciala imbrogliare a loro**». Si trova nella *Risposta di Tommaso Grossi. Appunti* in SL II, 467 n. 144 (*Lab*, 197) e in Rossari 2014 con due esempi del Fagioli, tratti da *Il sordo fatto sentir per forza* e *Le differenze aggiustate, ovvero il potestà spilorcio*.

Proseguiamo con l'esemplificazione:

43, 52 Il nostro Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era dunque accorto, prima quasi di *toccar gli anni della discrezione*, d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro.

25, 52 Il nostro Abbondio, non nobile, non ricco, non animoso, s'era dunque, quasi *all'uscire dall'infanzia*, avveduto d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta, costretto a far cammino in compagnia di molti vasi di ferro.

Sp 17, 40 Ma *fino dai suoi primi anni* egli aveva dovuto accorgersi che la situazione la più impacciata a quei tempi era quella d'un animale senza artigli e senza zanne, e che pure non si sentisse inclinazione ad essere divorato.

FL 19, 49 Abbondio, non nobile, non ricco, non animoso si era *presto* avveduto di essere nella società come il vaso di terra cotta in compagnia di molti vasi di bronzo sempre in movimento.

A p. 24 del III volume di Fagioli 1734-1738 è sottolineata e evidenziata con un segno orizzontale, nel testo della commedia *L'aver cura di donne è pazzia, ovvero, il Cavalier Parigino*, l'espressione «avete gli anni della discrezione» (*Lab*, 182). In Manzoni, *I promessi sposi* (2013) l'espressione «anni della discrezione» è definita tradizionale e si cita a riscontro un passo della *Somma Pisanella* proposto dalla V Crusca sotto la voce “discrezione”.

In questo caso il passaggio è posteriore alla Ventisettesima, e anche in questo caso la sottolineatura lo connette a uno dei testi comici, segno, dunque, del perdurare della loro lezione oltre la prima edizione.

Il confronto consente di individuare anche, da parte del Manzoni, una normalizzazione, vale a dire l'abbandono di un tratto popolare come «discrizione»: ricordo che in margine alla Crusca Manzoni aggiunge il lemma «Allappare» (in CRVR tra ALBAGIA e ALLEVARE) e lo correda con un passo di Magalotti «effettivamente allappa, con *discrezione* però», dove nell'originale stava «discrizione».

Analogo quanto a cronologia della correzione è il caso di:

50, 73 «*Delle sue!*» esclamò Perpetua. «Oh che birbone! oh che soverchiatore!
Oh che uomo senza timor di Dio!»

32, 73 «*Misericordia!*» sciamò Perpetua. «Oh che birbone! oh che soperchiantel!
Oh che uomo senza il timor di Dio!»

Sp 23, 73 «*Misericordia!*» sciamò Perpetua: oh che birbone! oh che soperchiantel!
Oh che uomo senza il timor di Dio!»

FL 22, 72 *Misericordia!* sciamò Vittoria: oh gente senza timor di Dio oh prepotenti,
oh superbi, oh calpestatore dei poverelli, oh tizzoni d'inferno!

A p. 46, con orecchia, del III volume di *Teatro comico fiorentino* 1750, all'interno del testo della commedia del Lasca *Della Gelosia*, è sottolineata e messa in rilievo da una (I) laterale l'espressione «fa delle sue» (*Lab*, 273). L'espressione, sottolineata, si trova in *Sentir messa. Spogli del Grossi* (SL II, 420 n. 654).

Altri casi del secondo tipo (nel quale la postilla muta non si rispecchia in una postilla della Veronese e quindi rappresenta l'unico indizio che conduce sulle tracce di un mutamento o un'integrazione tra le varie redazioni del romanzo):

61, 14 *non mi tenga così sulla corda*

38, 14 *non mi tenga così sulla corda*

Sp 27, 14 *non mi tenga così sulla corda*

FL 24, 13 *non mi tenga così sulla corda*

A p. 335 del I volume di Faggioli 1734-1738 è sottolineata, nel testo della commedia *L'astuto balordo*, l'espressione «tener sulla corda». Si trova, ricavata dalla medesima commedia e sottolineata, in *Sentir messa. Spogli del Grossi* (SL II, 448 n. 1167) e, sempre negli spogli del Grossi e sottolineata, ma tratta dalle note del Minucci al Malmantile, in SL II, 396 (*Lab*, 177). Il Rossari postilla la locuzione sotto la voce CORDA, con un passo del *Granchio* di Salviati. È una delle

indicazioni dei comici individuate da Danzi nel primo volume dei primi *Promessi sposi* (236).

84, 11 quello è *una cima d'uomo!*

58, 11 quegli è *un uomo!*

Sp 39, 11 quegli è *un uomo!*

FL 35, 16 [manca]

A p. 49 del V volume di *Teatro comico fiorentino* 1750, nel testo della commedia *La cofanaria* di Francesco D'Ambra, è sottolineata ed evidenziata con (I) la locuzione «cima d'uomo». La locuzione, sottolineata, si trova in *Sentir messa. Spogli del Grossi* in SL II, 428 n. 843 e in *Vocabolario dell'uso fiorentino. Maniere di dire fiorentine* SL II, 995 n. 50 (*Lab*, 295). Nelle postille di Rossari: «*Cima d'uomo* Monosini, Pananti».

Poggi Salani (Manzoni, *I promessi sposi* 2013) rammenta che «l'espressione (presente anche nella tradizione, e con corrispondenza nel milanese), fu suggerita da Cioni *Correzioni*, p. 299».

94, 34 *mettergli una pulce nell'orecchio*

66, 34 *mettergli una pulce nell'orecchio*

Sp. 44, 34 *mettergli una pulce nell'orecchio*

FL 38, 37 [manca]

A p. 15, con orecchia non dispiegata, del III volume di *Teatro comico fiorentino* 1750, nel testo della commedia *Della Gelosia* del Lasca, è sottolineata e evidenziata con (I) l'espressione «ha messo una pulce nell'orecchio». L'espressione si trova in *Sentir messa. Spogli del Grossi* in SL II, 420 n. 650 (*Lab*, 273).

È una delle indicazioni dei comici individuate da Danzi nel primo volume dei primi *Promessi sposi* (Danzi 2001, 238).

104, 61 «*Qualche santo ci aiuterà,*»

75, 61 «*Qualche santo ci aiuterà,*»

Sp 50,61 *Dio ci aiuterà*

FL 45, 81 *Dio ci ajuterà*

A p. 21 del IV volume di *Teatro comico fiorentino* 1750, nel testo della commedia *La strega* del Lasca è sottolineata l'espressione «qualche Santo vi aiuterà». L'espressione si trova in *Sentir messa. Spogli del Grossi* in SL II, 424 n. 755 (*Lab*,

281). A p. 20, con orecchia, del V volume di *Teatro comico fiorentino* 1750, nel testo della commedia *Il furto* di Francesco D'Ambra, è sottolineata e evidenziata con (I) la medesima espressione; compare, tratta dalla medesima fonte, in *Sentir messa. Spogli del Grossi* in SL II, 426 n. 802 (*Lab*, 290). Nelle postille di Rossari è certificata da un passo del *Granchio* di Salviati. È tra le indicazioni dei comici individuate da Danzi nel primo volume dei primi *Promessi sposi* (Danzi 2001, 238).

203, 52 Questi villani, che son pieni d'ubbie, non ci bazzicherebbero, in nessuna notte della settimana, *per tutto l'oro del mondo*

153, 52 Questi villani, che son pieni d'ubbie, non vi bazzicherebbero, in nessuna notte della settimana, *per un tesoro*

Sp 113, 52- 55 [*manca*]

FL 113, 28 [*manca*]

A p. 78 del IV volume di Fagioli 1734-1738 si incontra, sottolineata a matita ed evidenziata a margine da un segno orizzontale, l'espressione «per tutto l'oro del mondo» (*Lab*, 187).

383, 38 certi galantuomini che giran, *facendo l'indiano*, e notano chi c'è e chi non c'è

293, 38 certi galantuomini che girano, *facendo l'indiano*, e notano chi c'è e chi non c'è

Sp 186, 38 certi galantuomini che girano *facendo l'indiano*, e notano chi c'è e chi non c'è

FL 381, 27 di uomini che *fanno l'indiano* e notano tutti

A p. 338 del I volume di Fagioli 1734-1738 nel testo de *L'Astuto balordo* è sottolineata ed evidenziata con un segno orizzontale l'espressione «fa pur ben l'Indiana» (*Lab*, 177); e a p. 420 del III volume nel testo di *Amore non opera a caso* è sottolineata a penna ed evidenziata con un segno laterale l'espressione «fai l'Indiana» (*Lab*, 185). Quest'ultima figura nella postilla di Rossari alla voce INDIANO, NA.

386, 45 L'uomo del fascio lo buttò su quel mucchio; un altro, con un *mozzicone* di pala mezzo abbruciacchiato, sbraccia il fuoco

295, 45 L'uomo del fascio lo rovesciò sulle brage; altri, con un *troncone* di pala mezzo abbrustolato, le rimescola e le stuzzica di sotto e dai lati

Sp 187, 45 altri con un *troncone* di pala mezzo abbrustolato rimescolava e stuzzicava l'incendio

FL 382, 34 [manca]

La voce *mozzi*con è sottolineata sulla pagina, con orecchia, 75 de *La Gelosia* del Lasca nel III volume di *Teatro comico fiorentino* 1750 (*Lab*, 273).

497, 43 io lo posso dire, che son *tutto di casa*, e lo servo di panno per le livree della servitù

381, 43 io lo posso dire, che son *tutto sua cosa*, e lo servo di panni per le livree della famiglia

Sp 240, 43 io lo posso dire che *son tutto sua cosa*

FL 422 [manca]

«Tutto di casa» si incontra, sottolineato ed evidenziato da un segno laterale orizzontale, a p. 229 del I volume di Fagioli 1734-1738, nel testo dell'*Astuto balordo*. L'espressione è sottolineata anche in *Sentir messa. Spogli del Grossi*, SL II, 448 n. 1149 (*Lab*, 176).

537, 58 Quel baggiano è stato *la man di Dio*, per il mio negozio; se non avessi quel baggiano, sarei ben impacciato.

409, 58 Quel baggiano è stato *la man del cielo* pel mio negozio; se non avessi quel baggiano, sarei ben impacciato.

Sp 259, 58 Quel baggiano è stato *la man del cielo* pel mio negozio; se non avessi quel baggiano, sarei ben impacciato.

FL 427, 96 [manca]

A pagina 69 del III volume di *Teatro comico fiorentino* 1750, nel testo de *La spiritala* del Lasca è sottolineata, ed evidenziata a margine con il segno (I), la locuzione «hanno la man di Dio» (*Lab*, 276).

559, 43 ha per questa creatura una carità, *una carità ... non dico pelosa*, ma una carità molto gelosa, sospettosa, permalosa.

426, 43 ha per questa creatura una carità, *una carità ... non dico pelosa*, ma una carità molto gelosa, sospettosa, permalosa.

Sp 271, 43 ha per questa creatura una carità, *una carità ... non dico pelosa*, ma una carità molto gelosa, permalosa, sospettosa.

FL 231, 77 la carità di questo frate è molto permalosa.

L'espressione «carità pelosa», che si trova anche in *Sentir messa. Spogli del Manzoni* (SL II, 381 n. 74) e in *Sentir messa. Spogli del Grossi* (SL II, 424 n. 753), compare

sottolineata, ed evidenziata a margine da un segno orizzontale, a p. 11 del IV volume di *Teatro comico fiorentino 1750* nel testo de *La strega* del Lasca (*Lab*, 281).

Rossari la riporta sotto la voce CARITÀ, CARITÀDE, CARITÀTE con una citazione dal *Granchio* di Salviati.

La conversazione di Manzoni – e, più in generale, del laboratorio intorno a lui dove si costruiva l'italiano che verrà – con i suoi testi di lingua è di tono sicuramente appassionato.

Lo provano i mille prelievi che affiorano dalle pagine del suo capolavoro, nelle battute di dialogo come nelle parole del narratore.

A mettere sulla strada della loro individuazione hanno offerto potenti strumenti le eloquentissime postille manzoniane alla *Crusca* del Cesari.

Quelle mute ai testi di lingua della biblioteca di via Morone aprono un altro sentiero, che alle volte coincide con la via maestra, la *Crusca* veronese; ma altre volte, più significative, è l'unico materiale raccordo tra il testo di lingua e i *Promessi sposi*, come hanno cercato di mostrare le poche (pochissime rispetto al complesso che se ne potrebbe trarre) schede qui sopra.

Un'avvertenza è indispensabile: ai transiti verso i *Promessi sposi* non va attribuita meccanicità alcuna.

Dal materiale di partenza alla pagina manzoniana il tragitto può implicare anche una completa inversione di rotta sul piano del contesto narrativo: prendiamo ad esempio il citato accoglimento, nell'edizione definitiva, dell'esclamazione «Delle sue!». È un «attacco accusatorio (...) felicemente sostituito all'irrelato *Misericordia!* e non estraneo al milanese: *fann di sò* o *fann semper vunna di sò*»,¹⁰ prologo di un veemente discorso di Perpetua «munito di sano e franco risentimento morale»¹¹ contro il «soverchiatore» don Rodrigo e senza risparmio di attacchi all'irrisolutezza di don Abbondio.

Un clima dunque eticamente teso, «rabbioso e forte»,¹² ben lontano da quello della pagina della *Gelosia* del Lasca sulla quale Manzoni si sottolinea l'espressione «fa delle sue». Là infatti non c'era che l'allusività vaga e leggera lanciata da un servo con una battuta canzonatoria contro una servetta tanto impacciata da rischiare di mandare a rotoli l'intrigo amoroso della sua padrona.

Altrimenti, nel corso dell'elaborazione artistica l'intertestualità può infittirsi per la confluenza con altri rivi letterari. È quel che accade, nelle prime righe del romanzo, alla memorabile presentazione¹³ della modalità con cui entra in scena il curato: «per una di queste stradicciole, tornava *bel bello* dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628». «Bel bello», si è detto nella relativa scheda, sostituisce dalla Ventisettana il «lentamente» delle redazioni precedenti; la coincidenza tra il milanese e il fiorentino della colloquialità riscontrato sul Fagioli avrà avuto il suo sicuro peso. Ma qui entra in gioco, ap-

¹⁰ Nencioni 1993, 262.

¹¹ *Ibid.*, 260.

¹² Manzoni, *I promessi sposi* (1995, 687).

¹³ Cf. Manzoni, *I promessi sposi* (1995, 682).

punto, un altro fattore, un'eco di timbro differente, messa in luce da Dante Isella.¹⁴ «Bell bell» è infatti anche, nella sua auto-descrizione, l'incedere di Giovannin Bongee, lo sgraziato antieroe dell'amico Carlo Porta: «seva in contrada Santa Margaritta/ e andava inscì bell bell come se fa/ ziffoland de per mì sulla mia dritta».

Il pan degli angeli che Manzoni trova sulla mensa dei suoi autori, specie nel caso dei comici, insomma, spesso deve ancora essere lievitato a tante temperature e con tanti impasti diversi quanti sa crearne la potenza della scrittura manzoniana.

¹⁴. Cf. Manzoni, *I promessi sposi* (2013, 24-25) e Manzoni, *I promessi sposi* (1995, 682).

Sigle e abbreviazioni

CRVR = Manzoni, *Postille*.

Lab = Cartago 2013.

SL II = A. Manzoni, *Scritti linguistici inediti II*, a c. di A. Stella-M. Vitale in *Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni*, vol., 18 tt. 2, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.

Sp = Manzoni, *Gli sposi promessi*.

FL = Manzoni, *I promessi sposi* (2006).

Riferimenti bibliografici

Buonarroti 1726 = M. Buonarroti, *La Fiera. Commedia di Michelagnolo Buonarroti il giovane e la Tancia commedia rusticale del medesimo coll'annotazioni dell'abate Anton Maria Salvini*, Firenze, Tartini e Franchi, 1726.

Caro 1763 = A. Caro, *Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro... colla vita dell'autore scritta dal signor Antonio Federigo Segbezzi e da lui riveduta e ampliata*, Padova, Comino, 1763.

Cartago 2013 = G. Cartago, *Un laboratorio di italiano venturo*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.

Danzi 2001 = L. Danzi, *Il Cesari e la lingua dei primi «Promessi sposi»*, in Id., *Lingua nazionale lessicografia milanese. Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, 195-243.

Fagioli 1734-1738 = G. B. Fagioli, *Commedie*, Lucca, Marescandoli, 1734-1738.

Manzoni, *Postille* = A. Manzoni, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a c. di D. Isella, in *Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni*, vol. 24, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2005.

Manzoni, *I promessi sposi* (1971) = A. Manzoni, *I promessi sposi* a c. di L. Carretti, vol. II, Torino, Einaudi, 1971.

Manzoni, *I promessi sposi* (1995) = A. Manzoni, *I promessi sposi; Storia della colonna infame* a c. di A. Stella-C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

Manzoni, *I promessi sposi* (2006) = A. Manzoni, *I promessi sposi* a c. di B. Colli-P. Italia-G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006.

Manzoni, *I promessi sposi* (2013) = A. Manzoni, *I promessi sposi*, a c. di T. Poggi Salani, in *Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni*, vol. 11, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.

Manzoni, *Gli sposi promessi* = A. Manzoni, *Gli sposi promessi* a c. di B. Colli-G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

Nencioni 1993 = G. Nencioni, *La lingua di Manzoni*, Bologna, il Mulino, 1993.

Raboni 2012 = G. Raboni, *Introduzione a A. Manzoni, Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)* a c. di B. Colli-G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

Rossari 2014 = *Postille di Luigi Rossari al Dizionario Universale di Francesco D'Alberti (1825)*, a c. di S. Pacaccio, in *Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni*, voll. 23.2, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2014.

Teatro comico fiorentino 1750 = Teatro comico fiorentino contenente XX delle più rare Commedie citate da' Sig. Accademici della Crusca, Firenze, s. e., 1750.

Tommaseo 1928 = N. Tommaseo, *Colloqui col Manzoni*, pubblicati per la prima volta e annotati da T. Lodi, Firenze, Sansoni, 1928.

Tracce di settentrionalità nella grammatica dei *Promessi Sposi*

Teresa Poggi Salani

Si possono isolare alcune tracce di settentrionalità nei *Promessi Sposi* nei settori della fonologia, della morfologia e della microsintassi. A volte si tratta di settentrionalismo che permane, a volte invece di inadeguato uniformarsi a una toscaneità di difficile attingimento.

In più casi i fenomeni di questo genere sono rilevati in quei vecchi commenti al romanzo che si collocano nella linea che più si appunta sulla forma linguistica: con l'intento di metterla alla prova, nel confronto con una norma che combina fiorentinità e tradizione.¹ Eppure anche una sicura competenza in materia più volte tace, ché la sottigliezza del tratto sfugge alla lettura.²

E la specificità dei fenomeni rende a volte ardua in questi casi la ricerca di documentazione esterna al testo, che avrebbe potuto utilmente corroborare il giudizio.

1. Troncamento

Il troncamento davanti a parola che inizia per consonante, com'è noto tradizionale (con variazioni) in letteratura, aumenta di molto dalla Ventasettana (*V*) alla Quarantana (*Q*) in quanto individuato dal Manzoni come uno dei tratti su cui utilmente intervenire al fine di «realizzare nella scrittura l'andamento del parlato».³ Credo si possa affermare che complessivamente le occorrenze aumentino di circa un terzo.⁴

Già il D'Ovidio aveva notato: «nel libro riformato introdusse molti nuovi troncamenti, attenendosi di più al toscano parlato; e di regola vi riuscì

1. Manzoni, *I Promessi Sposi* 2013: XXXII-XXXIII.

2. In ogni caso ai commenti, pur visti sistematicamente, qui si farà riferimento solo quando ritenuto utile.

3. Vitale 1992, 70, n. 528.

4. Da stampe fornitemi dall'Istituto di Linguistica Computazionale di Pisa nel corso del 1989 risulta che le occorrenze del troncamento davanti a consonante ammonterebbero a 4359 in *V* e a 6161 in *Q*.

felicemente. Ma in parecchi luoghi è lecito dubitare se interpretasse bene l'uso toscano, il che gli era reso difficile dai molti e normali troncamenti del suo nativo lombardo; o se ad ogni modo facesse la debita parte alle ragioni propriamente letterarie». ⁵

Interessano in particolare in questa sede alcuni, pochi, troncamenti non tradizionali per la lingua letteraria, in cui si individua una traccia di settentrionalità.

1.1 Il troncamento davanti a *s* + consonante si incontra in tre casi, in cui si realizza sempre la forma tronca *gran*, nell'assenza di occorrenze di troncamento di altre parole in questo tipo di contesto fonetico. Si tratta delle sequenze

- X 93 «qualche gran sproposito», forma prontamente criticata dal fiorentinista Enrico Bianchi nel suo commento: ⁶ «il troncamento è sgradito all'orecchio, e contrario all'uso fiorentino. L'edizione del '27 diceva *grosso sproposito*, e stava meglio»;

- XII 40 «una gran stia», su cui ancora il Bianchi: «Nota che “gran stia” è un brutto troncamento invece di “grande stia”». *V* recava «una gran capponaia»;

- XXVIII 70 «una gran smania», dove il Bianchi osserva: «meglio, per ragione di suono, *grande smania*», come precedentemente si leggeva in *V*.

1.2. È di tipo settentrionale anche il troncamento *ben* nella sequenza «aprir ben gli occhi» di XXXIII 10 (già in *V*), dove la nasale resta esposta dopo la tonica ⁷ e per cui si potrà citare il commento del Pistelli, ⁸ che scrive: «meglio *bene*, per ragione di suono e per l'uso», e di nuovo il Bianchi, che senz'altro sentenzia: «è un troncamento che non va».

Giudizio analogo si potrà dare per la forma *vien* delle prime righe del romanzo, in «vien, quasi a un tratto, a restringersi», I 1, che succede a «viene quasi a un tratto a restringersi» di *V*. Il troncamento, in concomitanza con l'aggiunta interpuntiva che isola il segmento «quasi a un tratto», espone la nasale davanti a pausa e applica inconsapevolmente «regole di una toscanità irrealistica» che appare «mediata da orecchio settentrionale». ⁹

5. D'Ovidio 1895, 99.

6. Manzoni, *I Promessi Sposi* 1946. Si avverte che per lo più si tralascia che alcune delle osservazioni del Bianchi che citeremo erano già comparse in un suo precedente articolo (Bianchi 1942).

7. Dunque il contesto fonetico non è equiparabile, per esempio, a «ben gli sta» degli *Sposi promessi* e di *V* IV 35 (dove poi *Q* reca «gli sta bene»).

8. Manzoni, *I Promessi Sposi* 1940.

9. Così nel mio commento a *I Promessi Sposi*. Cf. già Bianchi 1942, 291: «la pausa segnata dalla virgola rende aspro il troncamento».

2. Assenza di rafforzamento sintattico

In un solo caso, in cui eccezionalmente si sceglie l'univerbazione, diventa palese la mancanza di rafforzamento sintattico in area settentrionale. Il particolare fu rilevato precocemente:

- XI 6 «signor *lascifareame*»

dove *lascifareame* spicca col corsivo nel testo. Si ricorderà che qui don Rodrigo, infuriato perché capisce che il rapimento di Lucia è andato a vuoto, sta facendo il verso al Griso, che in VII 55, concertata l'impresa col suo padrone, gli aveva detto, appunto, «Lasci fare a me». In *V* si aveva *signor lasci-fare-a-me* (sempre con *lasci-fare-a-me* in corsivo). Il commento del Petrocchi¹⁰ non manca di notare il particolare e dopo aver riportato la soluzione di *V*, reca: «Forse era meglio con le lineette; oppure, se unito, ci voleva il doppio *m*, perché la consonante dopo *a* raddoppia, come in *accosto, accanto, ecc.*». Analogo è il parere di Rigutini-Mestica.¹¹

3. Articolo

3.1. Un particolare uso, nel discorso diretto, dell'articolo determinativo in un sintagma vocativo merita di essere considerato.

Mi riferisco al vocativo del tipo «articolo determinativo + *mio* + nome di persona (proprio o comune)» con la sua variante ampliata «articolo determinativo + *mio* + aggettivo + nome di persona (proprio o comune)», dove poi l'aggettivo comunemente è *caro*, che la documentazione a disposizione mostra ben attestato in area settentrionale tra Sette e Ottocento (e anche ai nostri giorni), in accordo con la frequenza di tale struttura nel sottofondo dialettale.¹² Per il milanese basterà rimandare alle *Concordanze del Porta*¹³ s.v. *car*¹ («Ah sì, el mè car Signor, [...]» ecc.) o citare per esempio da *La Fuggitiva* di Tommaso Grossi,¹⁴ con la reduplicazione di *car*, «car el mè car Signor» (v. 23).

Si tratta di:

- II 27 «quel che Dio vuole, il mio povero Renzo»
- II 28 «Mala cosa nascer povero, il mio caro Renzo»

10. Manzoni, *I Promessi Sposi* 1893-1902.

11. Manzoni, *I Promessi Sposi* 1934. Qui si trascrive senz'altro la forma univerbata con l'accento acuto sulla *e*: *Lascifareammé*.

12. Nella GGIC l'esempio manzoniano di II 28 è posto tra gli «ess. letterari, che prendono origine però dal fiorentino parlato» (vol. I, 401); il giudizio è ribadito nel vol. III, 386-387, dove si citano altre attestazioni, tra cui anche il manzoniano XXIV 14. In effetti attraverso la LIZ e anche altre ricerche si trova documentazione fiorentina cinquecentesca, ma dell'uso non pare esserci traccia nel fiorentino d'oggi, né si conosce documentazione ottocentesca.

13. Cipriani 1970.

14. Grossi, *Poesie milanesi*.

- III 46 «che rimedio c'è, la mia donna?»
- XIV 34 «ti porterò una ragione, il mio caro oste»
- XVIII 29 «Oh! la mia donna, che vento v'ha portata?»
- XVIII 32 «dove sarebbe l'ubbidienza, la mia donna?»
- XVIII 34 «Eh la mia donna!»
- XVIII 37 «Di che cosa, la mia donna?»
- XX 24 «v'ha condotta qui da me, la mia povera Lucia»
- XXIV 8 «oh, il mio signore!»
- XXIV 14 «Che dite mai, la mia povera giovine?»
- XXXIV 21 «In quanto al commissario che dite, la mia donna, [...] io non vi posso servire in nulla»
- XXXVIII 27 «n'è vero, i miei giovani?»

Le occorrenze si riscontrano già tutte in *V*, che tuttavia ne recava altre due su cui il Manzoni è poi intervenuto: XVII 6 «Sappiate mo, il mio caro signore, che la cosa è andata così e così» > «Sappiate ora, mio caro signore, [...]»; XVIII 35 «Sentite, la mia donna» > «Sentite, buona donna». È possibile che l'intervento sul cap. XVIII sia motivato dal vario ritornare del vocativo «la mia donna» nelle parole di fra Galdino in queste stesse pagine (e già nel cap. III).

3.2 Le esclamative del tipo «articolo + sostantivo + *che* (compl. oggetto) + verbo reggente» si colorano di dialettalità. Gli esempi sono:

- XVI 43 «E la roba che dicevan contro di lui!», per cui il Petrocchi che, si ricorderà, mentre scrive viveva da molti anni per l'appunto a Milano, commenta: «Detto così, è lombardo. [...] doveva esser corretto così: E che roba dicevan di lui!». Il modo è conferma di *V*.
- XXXVII 19 «Le cose che bisogna vedere! Le cose che bisogna toccare!», dove se questa volta il Petrocchi non ci riguarda, intervengono in modo significativo altri commentatori, tra cui il Pistelli e il Bianchi. L'uno scrive: «Come nota il Venturi,¹⁵ secondo l'uso fiorentino doveva dire: “Che cose bisogna vedere?”»; l'altro dichiara: «più comune sarebbe: “Che cose bisogna vedere?”».¹⁶ *V* risolveva diversamente: «Quel che bisogna vedere! quel che bisogna toccare!»

15. Venturi 1920, 266, n. 2.

16. Barbi 1941-1943, 281 dell'annata II, a proposito dell'analoga osservazione comparsa nel commento di Alfredo Galletti (1940) reagisce diversamente (e tuttavia viene indirettamente a confermare ancora l'inusualità della sequenza secondo l'«uso toscano»). Queste le sue parole: «avendo da accennare a cose così grosse e così diverse dalle ordinarie come quelle viste da Renzo, poteva ben parere scolorita la frase usuale, che s'adopra anche per una piccola scappata d'un ragazzo o d'una servetta. Le frasi si rinnovano appunto perché l'uso o l'abuso le rende fruste, e basta spesso a renderle di nuovo espressive una leggiera modificazione; e che qui la fantasia metta subito innanzi le *cose*, nessuna meraviglia!».

4. Dimostrativo

Qualche tocco di uso improprio di *codesto*, dimostrativo peraltro discretamente presente in *Q* (49 occorrenze; 57 in *V*) ma innaturale al Nord, è noto da tempo. Se il Manzoni in qualche caso è intervenuto in *V* al fine di mettersi in linea con l'uso toscano, due occorrenze anomale restano intatte.

- XIII 46 «codesti fedelissimi vassalli» è pronunciato da Ferrer rivolgendosi alla folla (i «fedelissimi vassalli»), mentre assicura che porterà in prigione il vicario di provvisione («il re nostro signore non vuole che codesti fedelissimi vassalli patiscan la fame»). Il particolare è notato dal Bianchi, prima, in un articolo cui già abbiamo fatto riferimento: «meglio sarebbe stato “questi fedelissimi vassalli”»,¹⁷ quindi nel suo commento, dove anche si aggiunge che «sull'uso dei tre pronomi dimostrativi il Manzoni, come tutti i non toscani, non è sicuro». Il segmento è rimasto intatto da *V*.

- XXXVIII 33 «di codesta cura»; così dice il marchese a don Abbondio, cui è andato a far visita (venendosi a trovare dunque, in quel momento, nella stessa «cura» di lui: «[il cardinale] mi parlò di due giovani di codesta cura, ch'eran promessi sposi»). Anche *V* recava lo stesso dimostrativo: «di codesta parrocchia». La prima segnalazione si deve al Morandi.¹⁸ Il Petrocchi nel commento a questo luogo osserva: «è singolare come nell'alta Italia non riescano a farsi mai un'idea chiara di questo pronome [...] e lo sbagliano così facilmente». Gli fanno eco il Pistelli e il Bianchi.

Interpretare come contraria all'«uso retto» dei dimostrativi l'occorrenza di XXIII 20 *codesta mano* risulta invece seriamente discutibile. Vediamo il contesto: il cardinale «stese la mano a prender quella dell'innominato», che però subito grida il suo rifiuto: «non lordate quella mano innocente e benefica»; ma ecco il cardinale: «“Lasciate”, disse Federigo, prendendola con amorevole violenza, “lasciate ch'io stringa codesta mano che riparerà tanti torti, [...]”». Commenta in proposito il Bianchi: «quando la mano [dell'Innominato] è già in possesso di Federigo, che la tiene stretta tra le sue, questi doveva dire: “lasciate ch'io stringa questa mano”, e non “codesta mano”». L'osservazione risulta in realtà soggettiva. Se naturalmente non si nega che si sarebbe potuto scrivere anche «questa mano» (e così, in effetti, si legge nel luogo corrispondente del *Fermo e Lucia*¹⁹ III, I 24, in contesto situazionale identico), l'impiego di «codesta» (che appartiene anche a *V*) si giustifica perfettamente considerando una diversa prospettiva del sentire.

Interventi che hanno invece eliminato usi non canonici di *codesto* presenti in *V* in riferimento alla persona con cui si parla sono i seguenti:

17. Bianchi 1942, 301.

18. Morandi 1879.

19. Manzoni, *Fermo e Lucia*.

- I 32 «Ma codesti signori son troppo giusti [...]» > «Ma lor signori son troppo giusti [...]». L'intervento correttorio risponde puntualmente a un suggerimento di Gaetano Cioni.²⁰

- XIV 23 «Che cosa comandano codesti signori?» > «Cosa comandan questi signori?»

- XIV 26 «non vorrei che codesti signori pensassero male» > «non vorrei che lor signori pensassero a male»

Interventi che “raddrizzano” casi di altro genere:

- XXV 41 «perchè non avete voi unita in matrimonio codesta Lucia col suo promesso sposo?» > «perchè non avete voi unita in matrimonio quella povera Lucia col suo promesso sposo?»

- XXXVII 43 «con tutta la buona voglia di accomodarci a codesta fretta del lettore» > «con tutta la volontà che abbiamo di secondar la fretta del lettore»

Per XXV 41 si noterà che il nome di Lucia non compariva nel contesto e si potrà anche pensare, in aggiunta, alla «connotazione negativa che forse si poteva inopportuno avvertire nell'uso di *codesto* davanti a nome proprio».²¹ Per XXXVII 43 la cancellazione del dimostrativo analogamente si deve alla constatazione che la «fretta» in realtà nel contesto non era dichiarata, mentre l'ipotesi di procedere più speditamente nel racconto era del narratore, che subito prima aveva scritto: «Potremmo anche soggiugner subito: partirono, giunsero, e quel che segue; ma [...]» (così in *V*, e i ritocchi successivi non toccano la sostanza).²²

Come era da attendersi, il Petrocchi dichiara erroneo l'uso di *codesto* in tutti quei luoghi di *V*.

5. Verbo: ausiliari nella sequenza «tempo composto di verbo modale + infinito di verbo intransitivo o pronominale»

Nella sequenza «tempo composto di verbo modale + infinito di verbo intransitivo o pronominale» l'italiano ammette come ausiliare sia *essere* che *avere*, anche se i modali, per usare le parole di una classica sintassi, «nell'uso più

20. Cioni 1900, 297.

21. Cito da Poggi Salani 1990, 406 (un paragrafo dell'articolo è dedicato all'uso di *codesto*).

22. È interessante il riscontro che fa Eurialo De Michelis, commentando alcuni usi di *codesto* nei *Promessi Sposi* (De Michelis 1968, 367), con un'osservazione di Ermes Visconti a un passo del *Fermo e Lucia*. Il passo si ritrova in III, V 71: «Il linguaggio di coloro che hanno ben fitte in testa queste due storture [...]» – «storture» esposte diffusamente nel testo che immediatamente precede – e in proposito la nota del Visconti, riferendosi all'uso di «queste», reca: «codeste s'il vous plait» (Manzoni, *Fermo e Lucia*, t. II, 392).

costante degli scrittori e del popolo toscano prendono *avere* ed *essere*, secondo che richiede l'infinito da loro dipendente». ²³ Dunque, per quanto ora ci interessa, «nell'uso più costante»: «era voluto entrare o me ne son potuto accorgere», non «ha dovuto partir di nascosto» o «non avevan potuto ancora avvicinarsi»: che però sono tutti esempi manzoniani. Si dirà anzi subito che in casi del genere è ben dominante in *Q* l'uso di *avere*. Se anche è stato notato che *avere* in quel tipo di sequenze può giovare a «mettere in ispecial rilievo la forza» ²⁴ del modale – che è osservazione sensata, ma di fatto non valida per tutti i contesti e comunque non funzionale e quindi non dirimente nella pagina scritta – andrà dunque tenuto presente che il milanese (con altri dialetti settentrionali) prevede sequenze del tipo *boo minga poduu vegni* e l'italiano di Milano «abbiamo potuto salire» o «non ho potuto starci», ²⁵ mentre ai nostri giorni non manca tra i parlanti locali chi ritiene in casi del genere l'uso dell'ausiliare *avere* «usuale anche a livello colto accanto alla forma con *essere* di origine scolastica». ²⁶

Il maggior numero di occorrenze con *avere* riguardano il verbo *potere*. ²⁷

- I 47 «non avrebber però potuto venirne alla fine»
- IX 80 «avesser potuto cader sotto gli occhi»
- X 18 «non avevan potuto ancora avvicinarsi»
- XI 39 «non ha potuto accertarsi»
- XII 28 «avevano potuto procacciarsi»
- XIII 11 «avrebber potuto avanzarsi»
- XIII 43 «avrebbe potuto parere»
- XXIII 54 «non avevan potuto entrare»
- XXIV 72 «avevano potuto scappare»
- XXIV 92 «avrebbe potuto adattarsi»
- XXV 29 «aveva potuto promettersi»
- XXVI 2 «avrebbe potuto ripararsi»
- XXVIII 80 «avrebbe potuto accordarsi»
- XXVIII 80 «avrebbero potuto riuscire a stabilirla»
- XXIX 21 «avrebbe potuto stare»
- XXIX 43 «una soddisfazione che non avrebbero potuta promettersi»
- XXX 19 «avrei potuto uscir vivo»
- XXXI 64 «hanno potuto entrar nelle menti»
- XXXII 10 «non abbia potuto sopravvivere»
- XXXVI 75 «non avrebbe neppur potuto starsene»
- XXXVII 26 «avesse potuto trovarsi lì»

23. Fornaciari 1974, 163. Quasi nulla aggiunge il paragrafo che segue (e non tutto serve).

24. È lo stesso Fornaciari 1974, 164.

25. Cf. GGIC, vol. II, 514 e III, 572.

26. Vedi per esempio l'avvertimento dell'insegnante Rosa Errera: «è meglio dire *non son potuto venire*, piuttosto che *non ho potuto*; *son dovuto tornare* piuttosto che *ho dovuto*», in Errera-Trento-Molinari 1933, 50.

27. Si esclude e per brevità non si commenta, qui e sotto, qualche caso con verbi che possono ammettere entrambi gli ausiliari.

- XXXVIII 51 «avrebbero potuto risparmiarselo»

Sono 22 soluzioni che provengono, tutte, da V (si preciserà soltanto che in XIII 11 «avanzarsi» succede a «procedere»):²⁸

Con *volere* gli esempi sono:

- V 50 «abbia voluto cavarsi [...] dall'impiccio»
- VII 73 «avrebbero voluto godersela»
- VIII 47 «aveva voluto tornare indietro»
- IX 9 «avrebbe voluto fermarsi»
- XXVI 8 «quand'aveste voluto guardarvi d'intorno»
- XXX 32 «aveva voluto restarsene a casa»
- XXXIII 51 «Ho voluto venire»
- XXXIV 40 «chi avesse voluto avvicinarsi»

Di queste 8 occorrenze 7 provengono da V mentre la sola sequenza di VII 73 è successiva a V , che recava «avrebbero voluto assaporarne [...] il diletto».

Con *dovere*:

- IX 27 «ha dovuto partir di nascosto»
- X 51 «avreste dovuto spiegarvi»
- XVIII 5 «avrebbe dovuto a quell'ora trovarsi già in Milano»
- XVIII 49 «avrà dovuto occuparsi»
- XXIII 11 «avrei dovuto venir da voi io»
- XXVII 13 «avrebbe dovuto anche lui confidarsi»
- XXVIII 10 «ha sempre dovuto parere, quanto conforme [...], altrettanto semplice»
- XXXVI 40 «avessero in quel soggiorno dovuto avvezzarsi»

Anche qui si tratta di 8 occorrenze, di cui 7 sono conferme su V e una, XXVII 13, è innovazione di Q rispetto a V che risolveva diversamente («sarebbe stato mestieri [...] di confidarsi»).

Solo a tratti i commentatori rilevano questi usi non tradizionali di *avere*. Il Petrocchi interviene in qualche caso: giudica «meno comune» l'impiego di *avere* e più aderente all'«uso» l'impiego di *essere*; altra volta, rispondendo a un'osservazione perentoria del Rigutini,²⁹ dichiara che, pur essendo «verissimo» che *avere* «non è comune», tuttavia «è un modo non estraneo né sgradevole

28. Si considerano invece grammaticalmente equivalenti sequenze di Q e di V in cui si riscontrino mutamenti del tipo *avvicinarsi* < *appressarsi*.

29. Tommaseo 1897, 266: alla postilla di giudizio «Bello» del Tommaseo il Rigutini annota per XXXI 64: «Ma l'hanno potuto entrare per sono potute entrare è contro alla grammatica; e questa sgrammaticatura, tutt'altro che toscana, fu conservata nella 2^a ediz.» (le postille si riferiscono infatti a V).

neanche ai toscani»;³⁰ e però, quando registra – e approva – da *V* a *Q* il passaggio da *avere* ad *essere* di XXII 4, scrive: «L'ausiliare dev'esser quello del verbo sostanziale, non del verbo servile. Si dice: *non è venuto*, e dunque: *non è voluto venire*». Il Pistelli interviene in un solo caso (XXXI 64) suggerendo («meglio si direbbe») la soluzione con *essere* e aggiungendo: «Ma leggendo si pensa alla verità dell'osservazione, e si perdona facilmente il piccolo strappo alla regola». Il più rigido Bianchi interviene invece in più casi suggerendo sempre la forma alternativa, preceduta ora da «meglio» ora da «meglio, e più italiano» ora da «meglio e più corretto», quando non addirittura da «è un errore di grammatica». E a proposito del luogo appena nominato di XXXI 64 si lascia andare a una più lunga annotazione: «doveva dire “son potuti entrare”; ma abbiamo più d'una volta osservato che, nell'uso dell'ausiliare, il Manzoni ha nell'orecchio il modo francese».

Se in sostanza la presenza di *avere* ricorre 38 volte in questo tipo di sequenze, l'uso di *essere* si riscontra in 18 casi, che qui si elencano:

con *potere*:

- VI 23 «me ne son potuto accorgere»
- VIII 20 «non vi sarebbe potuta venire»
- VIII 94 «si meraviglia d'essersi potuto risolvere»
- X 24 «non c'erano potute arrivare»
- XV 9 «panni che non s'era ancor potuto levare»
- XVIII 17 «come mai gli fosse potuta seguire una cosa simile»
- XXI 48 «s'era potuto risolvere a prender l'impegno»
- XXII 19 «si sia potuto accorgere»
- XXIX 54 «quelli poi che s'erano potuti avvezzare»
- XXXV 27 «non ci sono mai potuto arrivare»
- XXXVI 51 «sarebbe potuta venire»
- XXXVIII 5 «non se la sarebbe potuta immaginare»

Con *volere*:

- XVII 47 «non sei mai voluto venire»
- XXII 4 «non è mai voluta venire»
- XXIV 55 «era voluto entrare»
- XXVII 4 «non s'era voluto piegare»

Con *dovere*:

- XXX 6 «me lo sarei dovuto aspettare»

30. In XXIX 43, riportando che *V* recava «avrebbero potuto» (per cui poi il mutamento tocca soltanto la forma del participio), dichiara: «poteva stare».

- XXXIV 14 «mi son dovuto contentare»

Complessivamente dei 18 casi di impiego di *essere* 10 provengono da *V*. Per il resto si hanno 3 casi in cui *essere* viene a sostituire *avere* (XXXVIII 5 < «avrebbe mai potuto immaginarsela»; XXII 4 < «non ha mai voluto venire»; XXIV 55 < «aveva voluto entrare») e 5 in cui il mutamento interviene su una diversa situazione testuale di *V*: per due volte si ha cambiamento di tempo verbale (XXII 19 < «potè accorgersi»; XVII 47 < «mai non volesti venire»), mentre la forma di X 24 proviene da «erano rimaste al di sotto», quella di XVIII 17 da «che gli fosse intervenuta una cosa simile» e quella di XXXIV 14 da «ho dovuto esser contento».

Sembra giusto affermare che il censimento delle forme permette di constatare la forza della matrice di partenza di un italiano di tipo settentrionale, nonostante la presenza significativa – e da attendersi – dell'uso normale che la tradizione letteraria additava. Per riconsiderare i dati secondo il parametro di persistenza/novità da *V* a *Q*, in 36 casi *avere* è confermato mentre in 2 casi è introdotto in *Q* (VII 73 e XXVII 13): ossia soprattutto c'è perché alla revisione sfugge. E tuttavia, si è appena visto, in 3 casi è corretto in *essere* e in altri 5 *essere* è di nuova introduzione; si dovrà anche aggiungere che 2 occorrenze di *avere* presenti in *V* scompaiono in *Q* perché cedono a ritocchi testuali di altro genere (V 20 «avrebbe appena potuto affacciarvisi» > «appena vi sarebbe arrivato»; XXIII 11 «avrei potuto, avrei dovuto venir da voi io» > «avrei dovuto venir da voi io»³¹).

6. Avverbio come componente del verbo

In tre casi, di cui due identici tra loro, l'avverbio *su* compare come componente del verbo, venendo così a rispecchiare l'uso lombardo.

- VI 51 «Di' su»
- XXVI 42 «di' su»
- XXXVIII 39 «ragionar su alla carlona»

Si tratta di occorrenze sfuggite alla revisione e rimaste da *V*, diversamente da altre, su cui il Manzoni intervenne.

Tra i commenti a questi luoghi si riscontra soltanto la qualifica di «lombardismo» attribuita dal Bianchi a *ragionar su*. Va anche considerato che il silenzio concorde su *di' su* probabilmente si spiega con l'aver interpretato in quel contesto *su* come esortativo; e tuttavia il Petrocchi non tace del tutto, perché altrove – a proposito di XVI 49 «a dir delle fandonie» che, avverte, succede a «a dir su delle fandonie» di *V* – scrive: «Questo *su* è tutto milanese».

31. In XXXVI 65 «m'è potuto parere» di *V* passa a «m'è parso».

Ad eliminare la presenza di *su* come componente di un verbo, che in *V* era abbastanza documentata, il Manzoni intervenne variamente. Qui si ricorderanno soltanto gli interventi che appaiono significativi.

Dir su compariva 7 volte e su 5 si ebbe la semplice cancellazione dell'avverbio (VI 22, XVI 49, XXIV 46 e 47, XXX 23). La stessa cancellazione fu operata in XII 49 «non dessero su un'occhiatina», in XVII 60 «farvi su fondamento» (> «farci assegnamento») e in XXXVIII 23 «se lo succiano su volentieri». In altri casi il Manzoni preferì comunque sostituirlo. Così 6 occorrenze di *scappar su* (V 49, VII 74, XIII 14, XIV 58, XXIV 47, XXXVII 51) per «entrare in un discorso improvvisamente» (o simile), corrispondente al milanese *saltà su* come il Manzoni notava, vengono tutte sostituite con *scappar fuori*, nonostante che la fiorentina Marianna Trivulzio Rinuccini, interpellata in proposito, ne avesse confermato l'uso («si dice sempre»), sia pur con una formulazione di prudenza («non osa asserire, ma crede che»)³²

Inoltre:

- XI 51 «tornava a venir su la stizza» > «gli si risvegliava ancora [...]
- XIV 13 «menar su tutti i birboni» > «acchiappar [...]
- XV 61 «mi menano su» > «mi menano in prigione»

e anche il meno dubitabile XXX 28 «s'erano messe su in fretta bettole e osterie» passa a «s'eran rizzate in fretta osterie».

7. Preposizione

Si citano sporadici casi osservabili.

7.1. Il sintagma «in letto», che fa qualche comparsa in *Q*, risponde all'uso dialettale, del tipo *andà in lecc*, *mettes in lecc* (o *lett*) ecc., registrato puntualmente nel Cherubini. E si osserverà anche che durante la revisione del romanzo, in un quesito cui poi risponde Giovanna Feroci Luti, il Manzoni scrive: «Esser sicuri come *in Letto* ecc.»³³ Del resto «andare in letto», «essere in letto» e simili sono tuttora presenti, anche se minoritari, nell'italiano di Milano.

Gli esempi, tutti provenienti da *V*, sono:

- XXIV 1 «Avreste potuto dormire in letto»
- XXXI 17 «mori, non già di ferite sul campo, ma in letto»
- XXXVII 11 «di quella notte, non se ne rammentava che come se l'avesse passata in letto a sognare»

32. Manzoni, *Scritti linguistici inediti*, t. I, 518.

33. *Ibid.*, t. II, 796.

Per XXIV 1 il Petrocchi annota: «È un modo letterario [giudizio in verità discutibile] e lombardo sfuggito al Manzoni. In Toscana in questo caso si direbbe *nel letto*»; tace invece nelle altre due occorrenze. Il Bianchi nello stesso luogo: «meglio “a letto” o “nel letto”».

Va detto che *Q* reca massicciamente «a letto», in accordo con la tradizione toscanista e col toscano; si tratta di 24 occorrenze, per lo più con *andare*, ma anche con *mettere/mettersi*, con *essere*, con *venire*. E già in *V* «a letto» compariva 10 volte, che *Q* conferma sempre, mentre in 13 casi «a letto» subentra ad altro (per esempio: II 46 «era andato a letto» < «s'era posto giù»; X 25 «era a letto» < «era coricata»; XIV 37 «lo metteremo a letto» < «lo porremo a dormire»; ecc.). In un caso poi – si sottolinea – «in letto» di *V* è corretto proprio con «a letto»: XXXVI 37 «è a letto?» < «è in letto?».

7.2. In XXXVIII 36 «fa all'amore a quelle quattro braccia di terra» l'uso della preposizione *a*, che proviene da *V*, rispecchia la sintassi milanese. Cf. nel Cherubini,³⁴ s. *amor*: «Fà l'amor a ona robba, El gh'ha amor domà a andà soldaa o Perd l'amor a ona robba». I commenti di Rigutini-Mestica, Petrocchi, Pistelli, Bianchi sono concordi sulla necessità di usare *con* in luogo di *a* («con quelle»).

Sigle e abbreviazioni

GGIC = *Grande grammatica italiana di consultazione*, a c. di L. Renzi-G. Salvi-A. Cardinaletti, Bologna, il Mulino, 1991-1995, 3 voll.

LIZ = *LIZ 4.0 Letteratura italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della letteratura italiana* (1993), a c. di P. Stoppelli, E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 20014.

Riferimenti bibliografici

Barbi 1941-1943 = M. Barbi, *Proposta di correzioni a tre recenti commenti dei Promessi Sposi*, «Annali manzoniani» 2 (1941), 253-282; 4 (1943), 127-172.

Bianchi 1942 = E. Bianchi, *I Promessi Sposi e il parlar fiorentino*, «Annali manzoniani» 3 (1942), 281-312.

Cherubini 1839-1856 = F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Imp. Regia Stamperia, 1839-1843, 4 voll., più un vol. postumo a c. di G. Villa, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1856.

Cioni 1900 = G. Cioni, *Correzioni autografe del Dott. Gaetano Cioni alla prima edizione de' Promessi Sposi (1827-1828)*, in A. Manzoni, *Scritti postumi*, pubblicati da P. Brambilla, a c. di G. Sforza, Milano, E. Rechiedei, 1900, vol. I, 295-308.

Cipriani 1970 = S. Cipriani (a c. di), *Concordanze delle poesie milanesi di Carlo Porta*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970.

De Michelis 1968 = E. De Michelis, *Microscopie*, in Id., *La Vergine e il Drago. Nuovi studi sul Manzoni*, Padova, Marsilio, 1968, 341-410.

D'Ovidio 1895 = F. D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua* (cap. *La lingua dei Promessi Sposi: 1878*), Napoli, L. Pierro, 18954.

Errera-Trento-Molinari 1933 = R. Errera-T. Trento-A. Molinari, *Verso la nuova scuola. Libro per la preparazione agli esami d'ammissione alle scuole medie per gli scolari della Lombardia*, Milano, Casa Editrice Est, 1933.

Fornaciari 1974 = R. Fornaciari, *Sintassi italiana dell'uso moderno* (1881), presentazione di G. Nencioni, Firenze, Sansoni, 1974.

Grossi, *Poesie milanesi* = T. Grossi, *Poesie milanesi*, nuova ed. rivista e accresciuta a c. di A. Sargenti, Novara, Interlinea Edizioni, 2008.

Manzoni, *Fermo e Lucia* = A. Manzoni, *I Promessi sposi*, Edizione critica dir. da D. Isella, *Prima minuta (1821-1823)*, *Fermo e Lucia*, a c. di B. Colli-P. Italia- G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, 2 tt.

Manzoni, *I Promessi Sposi 1893-1902* = *I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840*, con un commento storico, estetico e filologico di P. Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1893-1902, 4 voll.

Manzoni, *I Promessi Sposi 1934* = A. Manzoni, *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni* (1894), ed. per le scuole a c. di G. Rigutini-E. Mestica, Firenze, Barbèra, 1934.

Manzoni, *I Promessi Sposi* 1946 = A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, col commento di E. Bianchi, Firenze, Le Monnier, 1946.

Manzoni, *I Promessi Sposi* 2013 = A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, testo del 1840-1842, a c. di T. Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.

Manzoni, *Scritti linguistici inediti* = A. Manzoni, *Scritti linguistici inediti II*, a c. di A. Stella-M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, 2 tt.

Manzoni, *Gli Sposi Promessi* = A. Manzoni, *Gli Sposi Promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, a c. di B. Colli-G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012, 2 tt.

Morandi 1879 = L. Morandi, *Le correzioni ai Promessi Sposi e l'unità della lingua* (1874), Parma, Battei, 1879³.

Poggi Salani 1990 = T. Poggi Salani, *Paragrafi di una grammatica dei Promessi Sposi*, «Studi di grammatica italiana» 14 (1990), 395-413.

Tommaseo 1897 = N. Tommaseo, *Postille inedite di Niccolò Tommaseo ai Promessi Sposi*, precedute da un suo discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini, Firenze, Bemporad, 1897.

Venturi 1920 = L. Venturi, *Il Fiore dei Promessi Sposi e della Storia della Colonna infame* con note illustrative di L. Venturi (1884), Firenze, Bemporad, 1920¹⁴.

Vitale 1992 = M. Vitale, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei «Promessi Sposi» e le tendenze della prassi correttoria manzoniana* (1986), Milano, Cisalpino, 1992².

La paura e il coraggio: due passioni nella notte dell'Innominato

Giuliana Nuvoli

Il personaggio di Lucia non finisce mai di incantare, per i mille risvolti che possiede, per le sfumature e per i meccanismi, non tutti espliciti, utilizzati nella sua costruzione. Le pagine del romanzo in cui si manifesta nella pienezza della sua forza e della sua drammaticità sono, fuor di dubbio, quelle del suo rapimento e della notte dell'Innominato, frutto di una alchimia complessa e stratificata, in cui la paura è la passione che domina la scena e che guida in parallelo, anche se con modalità diverse, le azioni dell'Innominato. Una notte che mostra come Manzoni, partendo dalla scoperta memoria di *Ivanhoe* di Walter Scott, trami la narrazione con suggestioni, ragionamenti, echi di autori che meritano un'attenzione maggiore di quella sinora concessa.

1. Il rapimento: un racconto e due sistemi biunivoci

Manzoni è a Parigi quando viene pubblicata, nella tarda primavera del 1820 e a breve distanza dall'uscita inglese, la traduzione francese di *Ivanhoe*. Il romanzo è oggetto di valutazioni discordanti e accese discussioni che muovono dalla recensione di Augustin Thierry, comparsa sul «Censeur Européen» del 29 maggio.¹ Manzoni non è entusiasta di *Ivanhoe*, ma ne subisce profondamente la seduzione, come attestano – accanto ad altri elementi – le pagine del rapimento di Lucia e della notte nel castello dell'Innominato.

Il personaggio tragico della fanciulla perseguitata dal libertino avido che atenta alla sua virtù,² è ben noto alla letteratura romanzesca del Settecento: quin-

1. Thierry 1859.

2. Precursore di quello che sarà un tema letterario in voga nel XVIII secolo è l'inglese Samuel Richardson con i romanzi sentimentali *Pamela o la virtù riconquistata* (1740, ripreso da Goldoni in ben quattro occasioni fra il 1750 e il 1760) e *Clarissa Harlowe* (1748), due cameriere dal destino diverso, ma accomunate dalla stessa persecuzione. Altri celebri personaggi sono: Emilia Galotti dell'omonimo dramma borghese di Gotthold Ephraim Lessing (1772); la giovane Cécile corrotta da Valmont, il libertino de *Le relazioni pericolose* (1782) di Pierre Choderlos de Laclos; *Justine o le*

di le derivazioni potrebbero essere molteplici. Ma l'episodio del rapimento nei *Promessi sposi* contiene una fitta e precisa congerie di elementi che rimandano, senza ombra di dubbio, al romanzo di Scott, letto proprio nei mesi che precedono la stesura del *Fermo e Lucia*.

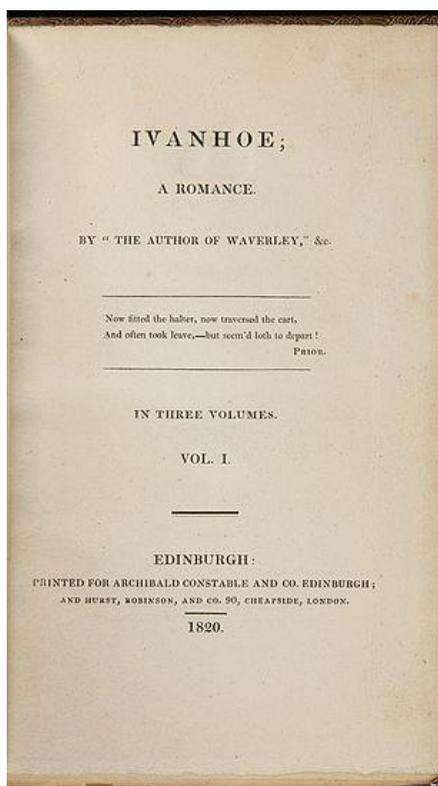


Fig. 1: Frontespizio della prima edizione di W. Scott, *Ivanhoe*, Edimburgh 1820

Il *rapimento per strada, la vecchia, il castello, il terribile signore, la fanciulla rapita* si collocano fra loro in una corrispondenza per così dire biunivoca: ognuno di questi elementi è presente in entrambi i romanzi e mantiene, con poche varianti, la stessa funzione narrativa. Rivediamoli in breve, in un percorso utile per comprendere le dipendenze e le innovazioni.

disavventure della virtù (1791) del Marchese De Sade, e la Margherita del *Faust* goethiano (1808 e 1832). Nel *The Monk* (1796) dell'inglese M.G. Lewis le fanciulle braccate sono due: Antonia e Agnes. Cf. anche Frare 2005.

1. 1. Il racconto del *rapimento* è narrato nel XIX capitolo di *Ivanhoe*, all'inizio del quale compare un esergo³ tratto dalla tragedia *Orra* di Johanne Baillie:

Un gruppo di armati, che una nobile dama
 Van scortando (così appresi dai loro discorsi,
 Mentre non visto li seguivo),
 È qui vicino e intende passar la notte
 Dentro il castello.

Orra, tragedia

In questo esergo sono presenti alcuni elementi ben noti ai racconti sulla “fanciulla perseguitata”: uomini armati, una dama, un castello, la notte. È una citazione su cui la critica manzoniana ha gettato sinora uno sguardo distratto, ma che è spia di una presenza non trascurabile in queste pagine del romanzo: la teorica sulle passioni e sulla costruzione dei personaggi tragici della Baillie, molto vicina a Walter Scott che ne ama il teatro e ne condivide la poetica, non lascia indifferente Manzoni, in particolare per l'attenta analisi della passione della paura e la costruzione del personaggio dell'Innominato.⁴

Ivanhoe

I Promessi sposi

Mentre i viaggiatori proseguivano per la loro via, furono richiamati da ripetute grida di aiuto; e quando ebbero galoppato fino al punto da cui provenivano, furon sorpresi di trovare una lettiga deposta a terra, presso la quale sedeva una giovinetta (Scott 1983, XIX, 220).

Si trovò infatti alla Malanotte un po' prima che la carrozza ci arrivasse; e vistala venire, uscì di bussola, fece segno al cocchiere che fermasse, s'avvicinò allo sportello (Manzoni 2013, XXI, 617).

Avanzando dunque senza molto ordine, essi avevano appena attraversato il ruscello con una parte del loro seguito quando furono assaliti contem-

Lucia girò la testa indietro atterrita, e cacciò un urlo; il malandrino la mise per forza nella carrozza: uno che stava a sedere davanti, la prese e

3. Un secondo esergo estrapolato dal testo di *Orra* è collocato all'inizio del cap. XXI.

4. Johanna Baillie (1762 – 1851), commediografa le cui opere ebbero grande successo in Inghilterra e anche oltre confine. Il primo volume di *Plays on the Passions* viene pubblicato anonimo con il titolo *A Series of Plays*, preceduto da un *Introductory Discourse*, in cui sono presenti gli elementi innovativi introdotti dall'autrice nel campo dell'estetica e della poetica drammaturgica. Il tema centrale del *Discourse* è una rielaborazione delle caratteristiche tematiche della tragedia e della commedia, che porta il nucleo dell'azione dall'universale al particolare, dalle vicende di ordine pubblico a quelle domestiche. Sugli ancora inesplorati rapporti fra Manzoni e Johanna Baillie, pubblicherò a breve un saggio da considerare complementare e integrativo rispetto a questo.

poraneamente di fronte, di fianco e a tergo (XIX, 223).

I servi, impediti dai bagagli, sorpresi e atterriti dalla sorte dei loro padroni, furono facile preda degli assalitori; Lady Rowena, al centro della cavalcata, e l'ebreo e sua figlia in coda subivano la stessa sorte. (XIX, 224)

la cacciò, per quanto lei si divincolasse e stridesse, a sedere dirimpetto a sé: un altro, mettendole un fazzoletto alla bocca, le chiuse il grido in gola. (XX, 605).

Spalancava gli occhi spaventati, per ansietà di conoscere la sua orribile situazione, e li richiudeva subito, per il ribrezzo e per il terrore di que' visacci (XX, 605-606)

1.2. I masnadieri, la strada, la carrozza, il ratto: qui le fanciulle in pericolo sono due, secondo lo schema già presente in Richardson e Lewis; esse vengono portate al *castello* di Front-de-Boeuf, luogo orrido e isolato e fortezza imprendibile, come quella dell'Innominato:⁵

il solenne e antico castello che apparteneva ora a Reginaldo Front-de-Boeuf. Era una fortezza di non grandi dimensioni costituita da un maschio, o larga e alta torre quadrata circondato da costruzioni più basse disposte intorno a un cortile centrale. Intorno al muro esterno c'era un profondo fossato che rendeva le acque da un vicino ruscello. (XIX, 239)

Front-de-Boeuf, che per il suo carattere era spesso in lite con i suoi nemici, aveva fatto considerevoli aggiunte alle fortificazioni del suo castello, elevando torri sopra il muro esterno così da permettere su ogni angolo la difesa di fianco. L'ingresso, come in tutti i castelli dell'epoca, era sotto un barbacane ad arco, ossia una costruzione avanzata conclusa e difesa da una piccola torre a ogni angolo. (XIX, 239)

Il castello dell'innominato era a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio che sporge in fuori da un'aspra giogaia di monti [...]. Quella che guarda la valle è la sola praticabile; un pendio piuttosto erto, ma uguale e continuato; a prati in alto; nelle falde a campi, sparsi qua e là di casucce. (XX, 591-592)

Dall'alto del castellaccio, come l'aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto. Dando un'occhiata in giro, scorreva tutto quel recinto, i pendii, il fondo, le strade praticate là dentro. [...] dalle finestre, dalle feritoie, poteva il signore contare a suo bell'agio i passi

5. Il castello solitario, arroccato su una rupe e imprendibile è, di fatto, il luogo in cui, con maggior frequenza, vengono condotte le fanciulle rapite (e tra queste anche Orra).

di chi veniva, e spianargli l'arme
contro, cento volte. (XX, 592)

1.3. Al castello Rebecca trova una *vecchia*, la cui figura presenta notevoli somiglianze con la carceriera di Lucia; la differenza più rilevante è rappresentata dal suo ingresso in scena, anticipato nei *Promessi sposi*, dove viene inviata a prendere la giovane donna appena rapita per condurla al castello.

e appena entrata nella piccola cella, si
trovò dinanzi a una vecchia sibilla
(XXIV, 270)

Era costei nata in quello stesso castel-
lo, da un antico custode di esso, e ave-
va passata lì tutta la sua vita
(XX, 611)

«Mio padre e i suoi sette figli difesero
la loro casa di piano in piano, di stan-
za in stanza. Non c'era una camera,
uno scalino, che non fosse bagnato
del loro sangue. Morirono... morirono
tutti, e prima che i loro corpi fossero
freddi e il loro sangue asciugato, io
ero divenuta vile reda del vincitore».
(XXIV, 271)

Ciò che aveva veduto e sentito fin dal-
le fasce, le aveva impresso nella mente
un concetto magnifico e terribile del
potere de' suoi padroni; e la massima
principale [...] era che bisognava ub-
bidirli in ogni cosa, perché potevano
far del gran male e del gran bene.
(XX, 611, 612)

«Buona madama Urfrida», disse l'altro
uomo, «non stare a discutere, ma alza-
ti e fila. Gli ordini del padrone devo-
no essere ubbiditi e subito».
(XXIV, 270)

Quando l'innominato, divenuto pa-
drone, cominciò a far quell'uso spa-
ventevole della sua forza, costei ne
provò da principio un certo ribrezzo
insieme e un sentimento più profondo
di sommissione. Col tempo, s'era av-
vezzata a ciò che aveva tutto il giorno
davanti agli occhi e negli orecchi la vo-
lontà potente e sfrenata d'un così gran
signore, era per lei come una specie di
giustizia fatale.

La vecchia era corsa a ubbidire e a
comandare, con l'autorità di quel nome
che, da chiunque fosse pronunziato in
quel luogo, li faceva spicciar tutti
(XX, 612)

«Ho conosciuto tempi in cui una mia
semplice parola avrebbe gettato i mi-
gliori uomini d'arme tra voi giù dalla
sella e fuori servizio; e adesso devo
alzarmi e andarmene al comando di
un mozzo di stalla come te». (*Ibid.*)

Io son vecchia, son vecchia, – conti-
nuò, mormorando tra i denti. – Male-
dette le giovani, che fanno bel vedere a
piangere e a ridere, e hanno sempre
ragione –.
(XX, 627)

La strega alzò la testa all'ingresso di Rebecca e fissò la bella ebrea con quella maligna invidia con cui la vecchiaia e la bruttezza, unite a tristi condizioni, sogliono guardare la gioventù e la bellezza. (*Ibid.*)

«Che diavolo c'è nell'aria?», disse la vecchia strega mormorando fra sé [...] «Ma è facile indovinarlo: occhi brillanti, ricci neri e una pelle che sembra carta prima che il chierico la macchi con il suo nero unguento». (XXIV, 271)

«Tu hai avuto i tuoi bei giorni, vecchia mia, ma il sole è tramontato da un pezzo. Adesso sei proprio come un vecchio cavallo da combattimento scacciato nel deserto [...] Su, vattene via». (XXIV, 270)

«Vi venga il malanno a tutti e due», disse la vecchia. «E un canile sia la vostra tomba! Il diavolo Zerneck mi laceri le membra ad una ad una se lascio la mia cella prima di aver filato tutta la canapa che ho sulla conocchia!».

«Ne risponderai al nostro signore, allora, vecchio demonio», disse l'uomo. (*Ibid.*, 270-271)

I comandi poi di coloro, i rimproveri, i ringraziamenti, eran conditi di beffe e d'improperi: vecchia, era il suo appellativo usuale; gli aggiunti, che qualche duno sempre ci se n'attaccava, variavano secondo le circostanze e l'umore dell'amico. (XX, 612-613)

E colci, disturbata nella pigrizia, e provocata nella stizza, ch'erano due delle sue passioni predominanti, contraccambiava alle volte que' complimenti con parole, in cui Satana avrebbe riconosciuto più del suo ingegno, che in quelle de' provocatori. (XX, 613)

La vecchia vive da tempo immemorabile al castello, soggiogata alla volontà del signore; è oggetto di scherno da parte dei suoi uomini; guarda con astio e rancore la giovane donna fatta prigioniera; usa un linguaggio postribolare; la sua figura ha connotazioni demoniache: sono elementi comuni a entrambi i personaggi, con ulteriori dettagli che emergono dal confronto fra i due testi, come il richiamo alla Vergine, nella percezione fugace che la vecchia avrebbe potuto essere elemento di conforto:

«Resta, resta, per amor del ciel!» disse Rebecca; «resta, sia pure per maledirmi e offendermi; la tua presenza è tuttavia una protezione». (*Ibid.*)

Al suono d'una voce di donna, la poverina provò *un conforto*, un coraggio momentaneo; ma ricadde subito in uno spavento più cupo. – Chi siete? – disse

con voce tremante, fissando lo sguardo attonito in viso alla vecchia. (XXI, 617)

«Non sarebbe una protezione nemmeno la presenza della madre di Dio», rispose la vecchia. «Eccola qui», aggiunse mostrando una rozza immagine della Vergine Maria, «guarda se può sviare da te il destino che ti aspetta». (*Ibid.*)

– Chi è? perché? che vuol da me? Io non son sua. Ditemi dove sono; lasciatemi andare; dite a costoro che mi lascino andare, che mi portino in qualche chiesa. Oh! voi che siete una donna, in nome di *Maria Vergine*....! (XXI, 618-619)

E non v'è dubbio che anche la figura dell'Innominato, almeno nella sua rappresentazione esteriore, debba molto a Walter Scott: Manzoni pare fondere tra loro i personaggi di Front de Beuf per il suo terribile e temuto isolamento come padrone del Castello; di Maurice de Bracy per una qualche sensibilità d'animo che lo muove a compassione; di Brian de Bois Guilbert per la lotta feroce di sentimenti che gli squassa l'animo.⁶

In particolare vi sono somiglianze con la figura di De Bracy, per la compassione che la disperazione e le lacrime della fanciulla provocano nel suo animo:

Si mise a passeggiare in su e giù per la stanza ora esortando invano la fanciulla atterrita a calmarsi, ora chiedendosi che cosa doveva fare. (XXIII, 267)

– V'ho detto che non voglio farvi del male, – rispose, con voce mitigata, l'innominato, fissando quel viso turbato dall'accoramento e dal terrore. (XXI, 623)

Agitato da questi pensieri, riuscì solo a dire all'infelice Rowena di calmarsi e assicurarla che non aveva ancora motivo per abbandonarsi a quella disperazione. (*Ibid.*)

– Via, fatevi coraggio, – interruppe l'innominato, con una dolcezza che fece strasecolar la vecchia. – V'ho fatto nessun male? V'ho minacciata? (XXI, 626)

«Se», pensava, «mi lascio commuovere dalle lacrime e dal dolore di questa fanciulla, che cosa guadagnerò se non la perdita di tante belle speranze per le quali ho affrontato tanti rischi e gli scherni del principe Giovanni e dei suoi allegri compagni? E tutta-

– Voglio dire che tutto quel tempo, tutto quel tempo... M'ha fatto troppa compassione.⁷
– Compassione! Che sai tu di compassione? Cos'è la compassione?
– Non l'ho mai capito così bene come questa volta: è una storia la

6. Senza dimenticare che simile scena di travaglio notturno è già presente ne *La sposa di Lammermoor*.

7. Sul sentimento della compassione, cf., tra gli ultimi contributi, Sarni 2016, 119-164.

via», si diceva, «io mi sento poco adatto alla parte che sto recitando».
(*Ibid.*)

«Non posso guardare un volto così bello sconvolto dall'angoscia né *quegli occhi pieni di lacrime*. Se solo avesse mantenuto la sua alterigia iniziale o se io avessi la tempratissima durezza di cuore di Front-de-Boeuf».
(*Ibid.*)

compassione un poco come la paura: se uno la lascia prender possesso, non è più uomo. [...]

– Sentiamo un poco come ha fatto costei per moverti a compassione.
(XXI, 620)

– O signore illustrissimo! tanto tempo...! *piangere, pregare, e far cert'occhi*, e diventar bianca bianca come morta, e poi singhiozzare, e pregar di nuovo, e certe parole...
(*Ibid.*)

L'ultimo elemento dello scenario utile a trovare una corrispondenza biunivoca fra i due romanzi è il personaggio della *fanciulla rapita*: e qui Manzoni compie il primo vero scarto rispetto a Scott. Rowena e Rebecca appartengono alla categoria della fanciulla perseguitata di nobile rango, oggetto del desiderio del suo persecutore e che gli tiene fieramente testa. Entrambe fanno parte di una tipologia (quella dei personaggi d'alto lignaggio) che si colloca, per sua natura, all'interno della tragedia: Eros e Tanathos si intrecciano con forza, e il titanico scontro tra bene e male genera tensioni di intensa drammaticità. Il canone tragico assicura così la presa sul lettore, che parteggerà per le vittime, i perseguitati, i virtuosi senza, tuttavia, entrare mai in reale empatia con loro.

Rowena e Rebecca, dunque, sono ricche, abituate al comando, consapevoli di sé: ma mentre per Rebecca il *coraggio* è un elemento costitutivo del suo carattere, per Rowena esso è un elemento acquisito e, per così dire, posticcio.

Rowena

Per natura il suo temperamento era quello che i fisionomisti considerano tipico delle complessioni bionde e di pelle chiara: mite, timido e gentile; ma ella era stata temprata e fortificata dalla sua educazione. Abituata a vedere la volontà di tutti [...] cedere ai suoi desideri, *aveva acquistato quella sorta di coraggio e di confidenza in se stessi* che sorge dalla consueta e costante deferenza dell'ambiente in cui si vive. Ella non riusciva a concepire la possibilità che ci si opponesse al suo volere, e tanto meno quella di essere trattata senza il minimo riguardo.⁸

Rebecca

Tuttavia l'ebrea aveva questo vantaggio, che *era meglio preparata per un'abitudine della sua mente e per una naturale energia del suo spirito, ad affrontare i pericoli a cui era esposta*. Carattere forte e osservatore, fin dai suoi primi anni non era stata ab-

8. Scott 1983, XXIII, 266.

bagliata dal lusso e dalla ricchezza [...] Queste riflessioni avevano domato e portato su di un piano di più sano giudizio un carattere che in altre circostanze, avrebbe potuto essere altero, superbo e ostinato. [...] si comportava con una orgogliosa umiltà [...]. *Così preparata ad aspettare le avversità, ella aveva acquisito la fermezza necessaria per agire quando si presentassero.* La sua condizione attuale richiedeva tutta la sua presenza di spirito ed essa cercò quindi di farvi appello.⁹

Il coraggio di Rowena, «carattere fittizio, sovrapposto a quello naturale» genera un percorso in cui ella passa dalla manifestazione di fermezza a quella di terrore.

Rowena

La sua alterezza e la sua abitudine al comando costituivano dunque in lei *un carattere fittizio, sovrapposto a quello naturale*; ed ella se ne sentì improvvisamente spogliata, non appena aprì gli occhi sulla gravità del proprio pericolo e di quello che incombeva sul suo amato e sul suo tutore. E quando si accorse che la sua volontà, la cui minima espressione soleva imporre rispetto e attenzione, si trovava di fronte quella di un uomo forte, fiero e deciso che aveva su di lei ogni vantaggio ed era risoluto a valersene, *ella perse dinanzi a lui ogni coraggio.* Dopo aver volto intorno a sé lo sguardo come per cercare un aiuto che non poteva trovare, e dopo qualche esclamazione spezzata, ella alzò le mani al cielo e si abbandonò a una crisi di dolore e di pianto [...]. Fin qui Rowena aveva sostenuto la sua parte in questa scena penosa *con audace fermezza*, ma solo perché non aveva considerato il pericolo come serio e imminente. [...] «Salvatelo, per amor del cielo!» esclamò Rowena *la cui fermezza cedeva al terrore* per la sorte del suo amato.¹⁰

Non così accade a Rebecca, temprata anche dalla storia della sua razza, che non si perde mai d'animo ed è disposta a togliersi la vita piuttosto che cedere.¹¹

Rebecca

Mentre Rebecca così parlava, la sua nobile e risoluta decisione, che corrispondeva così bene alla sua bellezza piena di espressione, dava ai suoi sguardi, al suo aspetto e ai suoi modi una dignità che sembrava più che umana. Il suo sguardo non esitava, le sue gote non impallidivano per il timore di una

9. *Ibid.*, XXIV, 272-273.

10. *Ibid.*, XXIII, 266- 267, 266, 265. Ma vedi anche: «Il vostro linguaggio –, rispose Rowena, – ha nella sua indifferente brutalità qualche cosa che non si può conciliare con *gli orrori* che esprime. Io non credo che i vostri propositi siano così scellerati e i vostri poteri siano così grandi» (*Ibid.*, XXIII, 265).

11. «Così dicendo aprì la finestra che metteva sulla bertesca e un attimo dopo era in piedi sull'orlo del parapetto, senza il minimo schermo tra lei e il pauroso abisso. [...] E dopo aver così parlato ella riunì le mani e le tese al cielo come per implorare pietà per la sua anima prima di precipitarsi. Il Templare esitò, e la sua decisione che non aveva mai ceduto a pietà o a commozione fu vinta dall'ammirazione per quel coraggio. – Scendi, – disse, – sconsiderata ragazza. Ti giuro per la terra, per il mare e per il cielo, che non ti farò offesa» (*Ibid.*, XXIV, 277).

sorte così immediata e così orribile *guance non impallidivano* nel timore di una sorte così immediata e così *orribile*; anzi, l'idea di essere arbitra del suo destino e di poter fuggire quando voleva dall'infamia con la morte, dava un più acceso colorito al suo volto e una fiamma più brillante al suo sguardo. Bois-Guilbert, *fiero anch'egli e pieno di orgoglio*, pensò di non avere mai visto una bellezza così ricca di anima e di autorità.

[...] «*Tu non devi aver più paura di me*», disse Bois-Guilbert.

«*Io non ho paura di te*», rispose ella; «grazie a colui che ha costruito questa torre vertiginosa così alta che nessuno può cadere di qui senza morire; grazie a lui e al Dio di Israele *io non ho paura di te*».¹²

Per Lucia si compirà un terzo percorso: dal terrore passerà al coraggio, in un ricordo non lontano di Rebecca, per la quale Scott nota: «Non vi era dunque altra speranza se non in una forza passiva e in una grande fiducia nel cielo che è naturale dei caratteri elevati e generosi».¹³

In Scott le passioni sono forti, come si conviene a un romanzo scritto in piena temperie romantica. Ma Scott non è capace di una indagine raffinata sulle emozioni, e la sua rappresentazione è ancorata alla vecchia drammaturgia, condizionata da una scrittura rapida, come trascinata dall'azione dei personaggi, con poche correzioni e ripensamenti. Non c'è spazio per quell'indagine psicologica, per la descrizione puntuale della fisiologia delle passioni in cui Manzoni sarà maestro. Eppure Scott aveva avuto un'ottima insegnante, quella Johanna Baillie che già nel suo *Discorso introduttivo* (1798) ai *Plays on the passion* scriveva:

Il dramma ci rende migliori grazie alla conoscenza che acquisiamo della nostra mente, grazie al desiderio naturale di scrutare i pensieri e di osservare il comportamento degli altri. La tragedia ci mostra uomini alle prese con situazioni fuori dalla portata comune, sottoposti a grandi prove e impegnati in quelle straordinarie operazioni che pochi di noi sono chiamati ad affrontare. Dunque, come *esempi da applicare a noi stessi* riescono a toccarci ben poco; perché possiamo sperare di essere migliorati da loro solo se ci è data la possibilità di ampliare le nostre idee sulla natura umana, soltanto grazie all'ammirazione per la virtù e l'orrore per il vizio che essi suscitano. Ma se non ci sono raffigurati come *personaggi veri e naturali*, le lezioni che ci insegnano con la loro condotta e con i loro sentimenti non saranno maggiori di quelle che riceviamo dalle pagine del poeta o del moralista.¹⁴

Personaggi veri e naturali che insegnino al lettore come comportarsi; personaggi che permettano una reale empatia col lettore. Di questo Scott non è capace: li mette a fuoco nel loro splendore drammatico, ma la narrazione non scalfisce la pelle e non arriva all'anima. Così Rowena riesce a commuovere de Bracy e Re-

12. *Ibid.*, XXIV, 278.

13. *Ibid.*, XXIV, 273.

14. Imperiali 2007, 87-88.

becca blocca le avances di de Bois-Guilbert: ma la dinamica si sviluppa tra i personaggi, e il lettore ne resta escluso.

Se Scott, dunque, regna sovrano nell'ideazione generale dell'episodio, quando inizia la costruzione dei personaggi egli viene lasciato indietro, anche se non possiamo non riconoscere un'ultima memoria fotografica da *La sposa di Lammermoor* (1819):

scorse qualche cosa di bianco
nell'angolo del vecchio camino della
stanza. Lì trovarono la disgraziata
fanciulla seduta, o meglio *accovaccia-
ta come una lepre*
(Scott 1982, XXXIV, 356)

*lo scatenarsi delle passioni contrastanti
[...], passioni aumentate dalle precedenti
intemperanze, superano qualsiasi
possibilità di descrizione.*
(*Ibid.*)

vide Lucia rannicchiata in terra, *nel
canto* il più lontano dall'uscio.
(XXI, 622)

disse Lucia, rimettendosi di nuovo
nel suo cantuccio [...] Venite a letto: cosa volete far lì, *accucciata come un cane?*
(XXI, 629)

Ma Lucia, a cui il picchiare, l'aprire, il comparir di quell'uomo, le sue parole, avevan messo *un nuovo spavento nell'animo spaventato*, stava più che mai raggomitolata nel cantuccio, col viso nascosto tra le mani, e non movendosi, se non che tremava tutta.
(XXI, 623)



Fig. 2: F. Gonin, *Lucia e la vecchia*

2. Paura e coraggio nella notte dell'Innominato.

L'attenzione di Manzoni alle passioni e alla loro fisiologia si forma, verosimilmente, già nel suo primo soggiorno parigino, fra il 1805 e il 1810, quando viene introdotto dalla madre Giulia in salotti vicini agli *Ideologues*,¹⁵ primo fra tutti quello della *Maisonnette* di Sophie de Condorcet, dove Alessandro incontra Claude Fauriel e stringe con lui un'amicizia profonda e duratura. Qui è vivo il dibattito del razionalismo illuminista sulla necessità di dar vita a un nuovo modo di pensare la coscienza, come intrinsecamente connessa con la corporeità. In quest'ambito testo ineludibile di riferimento è l'ultima opera di Renèe Descartes, *Les passions de l'ame*, considerata il testamento del filosofo, e in cui dà vita a una vera e propria fisiologia delle passioni. E proprio da questo trattato ci pare arrivino elementi che aiutano a comprendere meglio le pagine dalla notte dell'Innominato, e il modo col quale Manzoni intende e rappresenta le passioni dell'anima.

Non abbiamo notizie certe sulla conoscenza di Cartesio da parte di Manzoni sino al suo secondo soggiorno parigino, quando incontra Victor Cousin,¹⁶ che sta già lavorando all'edizione dell'*opera omnia* di Descartes, che verrà pubblicata nel 1828. Cousin ha raggiunto buona fama coi suoi applauditi corsi di filosofia, tenuti fra il 1815 e il 1820, anno in cui si rifugerà in Germania. Proprio a Cousin, il 15 aprile 1824,¹⁷ Visconti scrive: «Votre nouvelle édition de Descartes a fait tressaillir de Joie Alexandre: nous attendons sourtout avec imaptience le Discours que vous nous promettez sur la Philosophie Cartesienne. Sans doute vous commencerez par là votre publication». Attestazione certa dell'attenzione alla filosofia di Cartesio da parte di Manzoni prima dell'edizione del 1827, dunque; ma due elementi per così dire "esterni" ci inducono a ritenere che l'opera del filosofo non gli fosse ignota anche in anni precedenti: i temi e la qualità del

15. Esponenti significativi del gruppo degli *Ideologues* in quegli anni furono l'abate Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836), considerato il teorico moderato della Rivoluzione francese, il conte Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy (1754-1836), Pierre Jean Georges Cabanis (1857-1808), Jean-Jacques Régis de Cambacérès (1753-1824), Madame de Staël (1766-1817), Jean-Baptiste Say (1767-1832) e, naturalmente, Claude Fauriel (1772-1844). In modo particolare Cabanis (1757-1808) utilizza il termine *anthropologie* per indicare la dottrina che intende indagare scientificamente l'uomo come "unità organica di anima e corpo", superando la differenza fra l'interno e l'esterno dell'essere umano. Il problema non è *cosa* conosciamo quando conosciamo, bensì *come* conosciamo e *chi* conosce nell'atto di conoscere. Il rapporto anima-corpo, allora, diviene il rapporto, meglio quantificabile, di mente-corpo/percezione-mondo esterno.

16. Victor Cousin (1792-1867) filosofo francese. Si fece promotore di un orientamento eclettico a sostegno degli ideali moderati della borghesia francese del tempo (*Del vero, del bello e del bene*, 1853). Meritano di essere ricordate le sue traduzioni di Platone e di Proclo, e l'edizione critica di Cartesio. Con lui Manzoni fu in rapporto di amicizia, come risulta anche dalla loro corrispondenza.

17. Casalini 2004, 92.

dibattito degli *Ideologues* da un lato e dall'altro la diffusione certa, a Milano, dell'edizione delle opere di Cartesio, sia in lingua francese che latina.¹⁸

Parleremo in altra sede dell'influenza complessiva de *Les passions de l'ame*¹⁹ sull'opera di Manzoni, per concentrarci qui su due di esse: la *paura* e il *coraggio*, così come compaiono nei due personaggi di Lucia e dell'Innominato nell'episodio che stiamo esaminando. E procederemo, di volta in volta, avvicinando il testo di Manzoni a quello cartesiano, quando ravviseremo le somiglianze più significative. Quello che, a ogni modo, appare con evidenza è l'attenzione Manzoni presta "all'unità organica fra anima e corpo" unita, come vedremo, a una separazione ben precisa fra le passioni e le affezioni dell'anima.

Se la *paura* è la passione che, con immediata evidenza, caratterizza il comportamento di Lucia dal momento in cui viene rapita al momento in cui pronuncia il voto di rinunciare a Renzo, essa balza agli occhi con minor evidenza per l'Innominato. È una passione poliedrica, che assume modalità diverse e viene indicata con termini di significato affine, ma non equivalenti: *paura*, *spavento*, *terrore*, *orrore*.

V'è la *paura* come percezione di un pericolo imminente, con notevole vicinanza di significato a *spavento*, il cui esito fisico è di norma il *tremore*. La paura di Lucia ha origine da un evento visibile: è stata rapita e imprigionata e non sa da chi, perché e quale sorte l'attenda. Diversa la paura nell'Innominato, che nasce nei meandri della sua anima, legata alla memoria dei suoi delitti e a quello che lo avrebbe atteso con la morte.

18. Sono tuttora presenti nella Biblioteca Braidense, in più copie, le seguenti edizioni: *Cours entier de philosophie, ou Systeme general selon les principes de m. Descartes, contenant la logique, la metaphysique, la physique, et la morale*, par P. S. Regis (1637-1707), Amsterdam 1691; *Traité de l'ame et de la connoissance des bêtes, ou après avoir, démontré la spiritualité de l'ame de l'homme l'on explique par la seule machine, les actions les plus surprenantes des animaux, suivant les principes de Descartes*, par A. Dilly, Amsterdam 1691 e *Passiones animae, per Renatum Des Cartes: Gallicè ab ipso conscriptae, nunc autem in externorum gratiam, Latina civitate donatae*, Francofurti ad Moenum 1692. Di rilievo la presenza anche di primissime edizioni del trattato: *Les passions de l'ame par René des Cartes. Sur la copie imprimée a Amsterdam*, Paris 1650 e *Passiones animae, per Renatum Descartes: Gallicè ab ipso conscriptae, nunc autem in exterorum gratiam Latina civitate donatae*, Amsterdam 1677.

19. Art. 40. *Quel est le principal effet des passions*. Car il est besoin de remarquer que le principal effet de toutes les passions dans les hommes est qu'elles incitent et disposent leur âme à vouloir les choses auxquelles elles préparent leur corps ; en sorte que le sentiment de la peur l'incite à vouloir fuir, celui de la hardiesse à vouloir combattre, et ainsi des autres. Art. 45. *Quel est le pouvoir de l'âme au regard de ses passions*. Nos passions ne peuvent pas aussi directement être excitées ni ôtées par l'action de notre volonté, mais elles peuvent l'être indirectement par la représentation des choses qui ont coutume d'être jointes avec les passions que nous voulons avoir, et qui sont contraires à celles que nous voulons rejeter. Ainsi, pour exciter en soi la hardiesse et ôter la peur, il ne suffit pas d'en avoir la volonté, mais il faut s'appliquer à considérer les raisons, les objets ou les exemples qui persuadent que le péril n'est pas grand; qu'il y a toujours plus de sûreté en la défense qu'en la fuite; qu'on aura de la gloire et de la joie d'avoir vaincu, au lieu qu'on ne peut attendre que du regret et de la honte d'avoir fui, et choses semblables.

Lucia

Se lei volesse, *potrebbe farmi paura*
(XXI, 623)

in cui, col *tremito della paura*, si sentiva
una certa sicurezza *dell'indegnazione*
disperata

ma ricadde subito in *uno spavento più*
cupo.

una torbida vicenda di pensieri,
d'immaginazioni,²⁰ *di spaventi*.

(XXI, 630)

avevan messo *un nuovo spavento*
nell'animo spaventato (XXI, 633)

in quel momento, *l'animo suo non poteva*
sentire altra affezione che di spavento

(XXI, 632)

L'Innominato

– Non l'ho mai capito così bene
come questa volta: è una storia la
compassione un poco come *la paura*:
se uno la lascia prender possesso,
non è più uomo.

(XXI, 634)

A un tal dubbio, a un tal rischio, gli
venne addosso *una disperazione più*
nera, più grave, dalla quale non si po-
teva fuggire, neppur con la morte.

Lasciò cader l'arme, e *stava con le*
mani ne' capelli, battendo i denti, tre-
mando.²¹ (XXI, 639)

Pensando all'impresa avviate e non
finite, [...] sentiva una tristezza,
quasi *uno spavento* de' passi già fatti.

Anche le tenebre, anche il silenzio,
gli facevan veder nella morte *qualco-*
sa di più tristo, di spaventevole; gli pare-
va che non avrebbe esitato, se fosse
stato di giorno, all'aperto, in faccia
alla gente: buttarsi in un fiume e
sparire. E assorto in queste *contem-*
plazioni tormentose (XXI, 635-636)

La paura, lo spavento sono sconvolgimenti dell'anima cui si unisce il timore di non riuscire ad affrontarli:

Art. 174. De la lâcheté et de la peur.

Et la peur ou l'épouvante, qui est contraire à la hardiesse, n'est pas seulement une froideur, mais aussi un trouble et un étonnement de l'âme qui lui ôte le pouvoir de résister aux maux qu'elle pense être proches.²²

Essi nascono dall'impreparazione rispetto a ciò che sta loro accadendo, come sottolinea Cartesio:

20. Cf.: *Art. 20. Des imaginations et autres pensées qui sont formées par l'âme, Art. 21. Des imaginations qui n'ont pour cause que le corps, Art. 26. Que les imaginations qui ne dépendent que du mouvement fortuit des esprits, peuvent être d'aussi véritables passions que les perceptions qui dépendent des nerfs*

21. Cf. *Art. 118. Des tremblements.*

22. «La paura e lo spavento, che è il contrario dell'ardimento, non è solo un senso di freddo, ma un turbamento e uno sconvolgimento dell'anima per cui essa è privata del potere di resistere ai mali che ritiene prossimi» (Descartes 1966, 98).

Art. 176. De l'usage de la peur.

Pour ce qui est de la peur ou de l'épouvante, je ne vois point qu'elle puisse jamais être louable ni utile; aussi n'est-ce pas une passion particulière, c'est seulement un excès de lâcheté, d'étonnement et de crainte, lequel est toujours vicieux [...] Et parce que la principale cause de la peur est la surprise, il n'y a rien de meilleur pour s'en exempter que d'user de préméditation et de se préparer à tous les événements, la crainte desquels la peut causer.²³

Saggia indicazione che poteva valere per Rebecca, ma che mostra quanto siano impreparati sia Lucia che l'Innominato rispetto a ciò che stava loro accadendo; e, anche per questo, incapaci di una efficace e rapida reazione.

La paura, a un grado più alto di intensità, si trasforma in *terrore*, una passione di carattere particolare, legata al trascendentale, come magnificamente proprio la Baillie rappresenta in *Orra*.²⁴ Del *terrore* Manzoni dà una definizione già nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*:

vero che il prete, il quale faccia il dover suo, cerca d'eccitare ne' fedeli il *terrore* de' giudizi divini, quel *terrore*, da cui, per la portentosa nostra debolezza, tutto ci distrae: *terrore santo*, che ci richiama alla virtù; *terrore nobile*, che ci fa riguardare come sola vera sventura quella di fallare la nostra alta destinazione; *terrore che ispira il coraggio*, avvezando chi lo sente a nulla temere degli uomini.

L'indicazione per una corretta interpretazione delle future pagine del romanzo è chiara: *terrore santo*, riferito al giudizio divino, è quello dell'Innominato che si redime; *terrore che ispira coraggio*, riferito a come reagire alle azioni degli uomini, è quello di Lucia che si trova in pericolo.

23. «Quanto alla paura o allo spavento, non trovo che si possa mai parlare di aspetti utili o lodevoli; ma qui non si tratta di una passione particolare, bensì di un eccesso di viltà, stupore e timore, che è sempre vizioso [...] e poiché la principale causa della paura è la sorpresa, il mezzo migliore per liberarsene è di riflettere alle cose in anticipo, preparandosi a tutti gli eventi il timore dei quali può suscitarla» (*ibid.*, 98-99).

24. «Neither *Orra* nor *Osterloo* are able to pray or find religious consolation (*Orra* 4.3.40–41; *The Dream* 3.1.272), but unlike *Orra*, the general is terrified of his “offended Maker,” a stern patriarch whose judgment he believes will be as harsh and unyielding as the Prior’s. For *Orra*, “the Lord of all existing things” (4.3.32) is, for some unknown reason, inaccessible to her during her imprisonment, and her account of the damned consorting with the holy is inconsistent with Christian theology». Un secondo volume delle *Plays on Passions* esce nel 1802 e include nuovi drammi come *The Election* (una commedia), *Ethwald* (una tragedia sull'ambizione) e *The Second Marriage* (una commedia). Due anni dopo Baillie dà alle stampe un volume intitolato *Miscellaneous Plays*. Nel 1810, grazie all'intercessione autorevole di Walter Scott, Joanna Baillie vede rappresentata a Edimburgo, *The Family Legend*, di cui Scott scrive il prologo, e Henry Mackenzie, l'autore di *The Man of Feeling*, l'epilogo. Nel 1812 appare il terzo ed ultimo volume della serie sulle “*Passions*”, che include *Orra* (una tragedia sulla paura), *The Dream* (una tragedia sulla paura della morte); *The Siege* (ancora una commedia sulla paura) e *The Beacon* (un *musical* sulla speranza). Una raccolta completa dei drammi della Baillie appare nel 1821, anno escono anche le *Metrical Legends of Exalted Characters*, in cui è evidente l'influsso esercitato dall'*historical romance* di Walter Scott.

Lucia

Chi potrà ora descrivere *il terrore*,
l'angoscia di costei, esprimere ciò
 che passava nel suo animo? Spal-
 lanciava gli *occhi spaventati*, per ansie-
 tà di conoscere la sua *orribile situa-*
zione, e li richiudeva subito, per il
ribrezzo e per il *terrore* di que' visacci
 (XX, 605)

fissando quel viso *turbato*
dall'accoramento e dal terrore.

non aveva de' suoi dolori, *de' suoi*
terrori stessi, che un sentimento con-
 fusso, simile all'immagini sognate da
 un febbricitante.

quell'abbandono in cui era lasciata,
 le facevano *un nuovo terrore*: e fu
 vinta da un tale affanno, che desi-
 derò di morire.

Si riscosse quando sentì picchiare;
 e, alzando *la faccia atterrita*, gridò:

ora la mente, trasportata in una re-
 gione ancor più oscura, si dibatteva
 contro *i fantasmi nati dall'incertezza e*
dal terrore.
 (XXI, 630)

tutte le *memorie dell'orribil giornata*
trascorsa, tutti i *terrori dell'avvenire*,
 l'assalirono in una volta: quella
 nuova quiete stessa dopo tante agi-
 tazioni, quella specie di riposo,
 quell'abbandono in cui era lasciata,
 le facevano *un nuovo terrore*: e fu
 vinta da un tale affanno, che desi-
 derò di morire. (XXI, 631)

L'innominato

ora, nel metter le mani addosso a
 questa sconosciuta, a questa povera
 contadina, sentiva come un *ribrez-*
zo, direi quasi un *terrore*
 (XX, 610)

vi destava in vece *una specie di terro-*
re, una non so qual rabbia di pen-
 timento. (XXI, 635)

L'Innominato pensò subito a ri-
 spondere a questa che s'era fatta lui
 stesso, o piuttosto quel nuovo lui,
 che *cresciuto terribilmente* a un tratto,
 sorgeva come a giudicare l'antico.
 (XXI, 636)

al momento di finire una vita di-
 venuta insopportabile, *il suo pensie-*
ro sorpreso da un terrore, da
 un'inquietudine, per dir così, su-
 perstite, si lanciò nel tempo che
 pure continuerebbe a scorrere
 dopo la sua fine.
 (*Ibid.*, 638)

S'immaginava con raccapriccio il suo
 cadavere sformato, immobile, in
 balia del più vile sopravvissuto
 (*Ibid.*)

Il termine *terrore* risulta estraneo a Cartesio; egli, piuttosto, descrive gli esiti di questa passione sulla mente e sul fisico ricorrendo al termine *horreur*, *orrore* che, nei *Promessi sposi*, compare due sole volte, una attribuito a Lucia, una all'Innominato.

Ora, più presente a se stessa, e rammentandosi più distintamente *gli orrori veduti e sofferti* in quella giornata, s'applicava dolorosamente alle circostanze dell'oscura e formidabile realtà in cui si trovava avviluppata (XXI, 631)

l'orrore di questo pensiero, rinascente a ognuna di quell'immagini, attaccato a tutte, crebbe fino alla *disperazione*. (XXI, 637)

Di fatto il termine *terrore*, in Manzoni, rimanda al medesimo campo semantico di quell'*horreur* che Cartesio analizza con acume: la profonda avversione per le cose malvage, l'immaginazione che ingrandisce il pericolo, il delirio deformante delle emozioni, dove la ragione è assente.

Art. 85. De l'agrément et de l'horreur.

[...] et de là naissent en même façon deux espèces de haine, l'une desquelles se rapporte aux choses mauvaises, l'autre à celles qui sont laides; et cette dernière peut être appelée horreur ou aversion, afin de la distinguer. Mais ce qu'il y a ici de plus remarquable, c'est que ces passions d'agrément et d'horreur ont coutume d'être plus violentes que les autres espèces d'amour ou de haine, à cause que ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est représenté par sa raison, et que toutefois elles ont ordinairement moins de vérité; en sorte que de toutes les passions, ce sont celles-ci qui trompent le plus, et dont on doit le plus soigneusement se garder.²⁵

È il terrore alimentato dai fantasmi dell'immaginazione, che spinge alla fuga perché il pericolo imminente viene avvertito come superiore alle proprie forze:

Art. 89. Quel est le désir qui naît de l'horreur.

l'horreur est instituée de la nature pour représenter à l'âme une mort subite et inopinée, en sorte que, bien que ce ne soit quelquefois que l'attouchement d'un vermisseau, ou (395) le bruit d'une feuille tremblante, ou son ombre, qui fait avoir *de l'horreur*, on sent d'abord autant d'émotion que si un péril de mort très évident s'offrait aux sens, ce qui fait subitement naître l'agitation qui por-

25. Dalla medesima distinzione (*bello/brutto*) traggono origine due specie d'odio, una riferita alle cose malvage, l'altra alle cose brutte; quest'ultima, per distinguerla, possiamo chiamarla orrore o avversione. Ma ciò che c'è qui di più notevole è che queste passioni di compiacimento o d'orrore sono abitualmente più violente delle altre specie d'amore o di odio, perché ciò che giunge all'anima attraverso il senso le tocca più profondamente di ciò che le è presentato dalla ragione; eppure si tratta di passioni che hanno in genere una minor verità, in modo che sono, fra tutte, le più ingannevoli e quelle da cui dobbiamo guardarci con maggior cura. (Descartes 1966, 51).

te l'âme à employer toutes ses forces pour éviter un mal si présent; et c'est cette espèce de désir qu'on appelle communément la fuite ou l'aversion.²⁶

Questo *terrore / orrore* è la passione che tormenta l'Innominato:

S'immaginava con raccapriccio il suo cadavere sformato, immobile, in balia del più vile sopravvissuto; la sorpresa, la confusione nel castello, il giorno dopo: ogni cosa sottosopra; lui, senza forza, senza voce, buttato chi sa dove. Immaginava i discorsi che se ne sarebber fatti lì, d'intorno, lontano; la gioia de' suoi nemici. Anche le tenebre, anche il silenzio, gli facevan veder nella morte qualcosa di più triste, di spaventevole; gli pareva che non avrebbe esitato, se fosse stato di giorno, all'aperto, in faccia alla gente: buttarsi in un fiume e sparire. E assorto in queste contemplazioni tormentose, andava alzando e riabbassando, con una forza convulsiva del pollice, il cane della pistola; quando gli balenò in mente un altro pensiero. «Se quell'altra vita di cui m'hanno parlato quand'ero ragazzo, di cui parlano sempre, come se fosse cosa sicura; se quella vita non c'è, se è un'invenzione de' preti; che fo io? perchè morire? Cos'importa quello che ho fatto? Cos'importa? è una pazzia la mia.... E se c'è quest'altra vita...!»

A un tal dubbio, a un tal rischio, *gli venne addosso una disperazione più nera, più grave, dalla quale non si poteva fuggire, neppur con la morte.* Lasciò cader l'arme, e stava con le mani ne' capelli, battendo i denti, *tremando.*

Anche le tenebre, anche il silenzio, *gli facevan veder nella morte qualcosa di più triste, di spaventevole;* gli pareva che non avrebbe esitato, se fosse stato di giorno, all'aperto, in faccia alla gente: buttarsi in un fiume e sparire. E assorto in queste *contemplazioni tormentose* (XXI, 638-639)

Manzoni narra lo squassamento dell'animo dell'Innominato con una intensità e una perizia in cui sono percepibili con chiarezza echi dal monologo dell'*Amleto* di Shakespeare,²⁷ autore che ritroviamo anche poche righe più avanti:

26. Così l'*orrore* è posto dalla natura per raffigurare all'anima una morte subita e improvvisa; e sebbene a volte sia solo il contatto di un verme, il fruscio di una foglia che trema o la sua ombra, quel che fa provare *orrore*, si sente lì per lì un'emozione tanto forte come se un evidentissimo pericolo di morte si offrisse ai sensi, onde nasce all'improvviso l'agitazione che porta l'anima a impiegare tutte le sue forze per evitare un male incalzante; ed è a questa specie di desiderio che si dà, in genere, il nome di fuga e di avversione (*Ibid.*, 52-53).

27. «Chi porterebbe fardelli, grugnendo e sudando sotto il peso di una vita faticosa, se non fosse che il terrore di qualcosa dopo la morte, il paese inesplorato dalla cui frontiera nessun viaggiatore fa ritorno, sconcerta la volontà e ci fa sopportare i mali che abbiamo piuttosto che accorrere verso altri che ci sono ignoti? Così la coscienza ci rende tutti codardi, e così il colore naturale della risolutezza è reso malsano dalla pallida cera del pensiero, e imprese di grande altezza e momento per questa ragione deviano dal loro corso e perdono il nome di azione» (W. Shakespeare, *Amleto*, Atto III, Scena I). Manzoni conosce con certezza la traduzione di Michele Leoni (1776-1858) de *Le tragedie di Shakespeare* (Verona 1819-22). Le traduzioni delle singole tragedie di Shakespeare avevano iniziato a circolare sin dal 1811 con il *Giulio Cesare*, cui aveva fatto seguito *Amleto* (1814), *Romeo e Giulietta* (1814), *Cimbelino* (1815), *Macbetto* (1815), *Riccardo III* (1815), *Tempesta* (1815).

“E poi? che farò *domani*, il resto della giornata? che farò *doman* l'altro? che farò dopo *doman* l'altro? E la notte? la notte, che tornerà tra dodici ore! Oh la notte! no, no, la notte!” E ricaduto nel vòto penoso dell'avvenire, cercava indarno un impiego del tempo, una maniera di passare i giorni, le notti. (*Ibid.*, 640)

Ma questa volta è *Macbeth* (Atto V, Scena V):

Domani, e domani, e domani,
 si insinua a piccoli passi di giorno in giorno,
 fino all'ultima sillaba del tempo;
 e tutti i nostri ieri hanno illuminato gli stolti
 fino alla morte polverosa.

L'Innominato non trova il coraggio di uccidersi e continua nell'irrisolutezza sul da farsi. Chi, invece, mostra di trovare davvero il coraggio, e nella sua forma più alta (per un cristiano) è Lucia: quando percepisce di non avere più dentro di sé la forza di resistere, si affiderà senza riserve a una forza superiore. Anche Rebecca, come accennato, si abbandona a Dio: ma quell'abbandono è frutto di una scelta ragionata e, per così dire, culturale; la razza di Rebecca era abituata ai pericoli e il ricorso alla divinità era reazione scontata quando le forze del singolo non si rivelavano sufficienti. Per Lucia è diverso: è una popolana che possiede solo la cultura delle cose quotidiane e minute; il coraggio non si era rivelato, sino a questa notte, elemento costitutivo del suo carattere; la situazione in cui si trova è del tutto eccezionale e atterrente; e il ricorso alla divinità avviene con un moto di abbandono incondizionato, in uno stato di sfinimento. La narrazione dei passaggi è attenta e realistica, e la scelta finale scaturisce con naturalezza dall'intera sequenza:

Ma in quel momento, si rammentò che poteva almen pregare, e insieme con quel pensiero, le spuntò in cuore come *un'improvvisa speranza*. Prese di nuovo la sua corona, e ricominciò a dire il rosario; *e, di mano in mano che la preghiera usciva dal suo labbro tremante, il cuore sentiva crescere una fiducia indeterminata*. Tutt'a un tratto, *le passò per la mente un altro pensiero*; che la sua orazione sarebbe stata più accetta e più certamente esaudita, quando, nella sua desolazione, facesse anche qualche offerta. Si ricordò di quello che aveva di più caro, o che di più caro aveva avuto; giacché, in quel momento, *l'animo suo non poteva sentire altra affezione che di spavento*, né concepire altro desiderio che della liberazione; se ne ricordò, e risolvette subito di farne un sacrificio. (XXI, 631-632)

Questa è preghiera ben diversa da quella che Lucia aveva rivolto all'Innominato perché la liberasse:²⁸ questa è molto più di una richiesta d'aiuto; è la resa totale a

28. «— Oh no! Vedo che lei ha buon cuore, e che sente pietà di questa povera creatura. Se lei volesse, potrebbe farmi paura più di tutti gli altri, potrebbe farmi morire; e in vece mi ha.... un po'»

un'entità superiore che tutto può: quella Provvidenza che anche Renzo aveva riconosciuto esserci («La c'è, la Provvidenza!»). Cartesio lo aveva indicato con assoluta chiarezza, nel suo trattato: quando la ragione si accorge che non resta più niente da fare, è bene far cessare le passioni e riconoscere che è la Provvidenza a decidere delle azioni degli uomini.²⁹

Art. 145. De ceux qui ne dépendent que des autres causes, et ce que c'est que la fortune.

Pour les choses qui ne dépendent aucunement de nous, tant bonnes qu'elles puissent être, on ne les doit jamais désirer avec passion [...]. Et il y a deux remèdes généraux contre ces vains désirs : le premier est la générosité, de laquelle je parlerai ci-après; le second est que nous devons souvent faire réflexion sur la Providence divine, et nous représenter qu'il est impossible qu'aucune chose arrive d'autre façon qu'elle a été déterminée de toute éternité par cette Providence; en sorte qu'elle est comme une fatalité ou une nécessité immuable qu'il faut opposer à la fortune, pour la détruire comme une chimère qui ne vient que de l'erreur de notre entendement.³⁰

Tutto accade secondo un piano predeterminato della Provvidenza:³¹ errato correre dietro ai fantasmi dell'intelletto e lasciarsi condurre da vani desideri, pensando che esista una Fortuna fuori da noi, da qualche parte, nel creato:

allargato il cuore. Dio gliene renderà merito. Compisca l'opera di misericordia: mi liberi, mi liberi.
– Domattina....

– Oh mi liberi ora, subito....

– Domattina ci rivedremo, vi dico. Via, intanto fatevi coraggio. Riposate. Dovete aver bisogno di mangiare. Ora ve ne porteranno. [...] Così detto, si mosse rapidamente verso l'uscio. Lucia s'alzò e corse per trattenerlo, e rinnovare la sua preghiera; ma era sparito».

29. Per un rimando alla Provvidenza, ben più tardo, cf. anche Bozzoli 1971.

30. «Quanto alle cose che non dipendono affatto da noi, per buone che siano, non dobbiamo mai desiderarle con passione [...]. Contro questi vani desideri ci sono due rimedi generali: e il primo è la generosità, di cui parlerò fra poco; il secondo sta nel nostro frequente riflettere alla Provvidenza divina, e nel nostro pensare che niente può avvenire in modo diverso da quello stabilito *ab aeterno* dalla Provvidenza; dimodoché essa è una specie di fatalità o di necessità ineluttabile, da opporre alla fortuna per distruggerla come una chimera derivata solo dall'errore del nostro intelletto» (Descartes 1966, 81).

31. A Lucia il ruolo della Provvidenza si chiarirà ancor di più dopo la liberazione, quando rifletterà sul voto fatto: «La lontananza di Renzo, senza nessuna probabilità di ritorno, quella lontananza che fin allora le era stata così amara, le parve ora una disposizione della Provvidenza, che avesse fatti andare insieme i due avvenimenti per un fine solo; e si studiava di trovar nell'uno la ragione d'esser contenta dell'altro. E dietro a quel pensiero, s'andava figurando ugualmente che quella Provvidenza medesima, per compir l'opera, saprebbe trovar la maniera di far che Renzo si rassegnasse anche lui, non pensasse più...» (PS, XXIV, 714). Una visione certo ingenua e popolare, figlia di una fede priva di incertezze, in cui la Provvidenza è vista come una buona madre che tutto sistema per amore dei suoi figli.

Art. 146. De ceux qui dépendent de nous et d'autrui.

Il faut donc entièrement rejeter l'opinion vulgaire qu'il y a hors de nous une fortune qui fait que les choses arrivent ou n'arrivent pas, selon son plaisir, et savoir que tout est conduit par la Providence divine, dont le décret éternel est tellement infaillible et immuable qu'excepté les choses que ce même décret a voulu dépendre de notre libre arbitre, nous devons penser qu'à notre égard il n'arrive rien qui ne soit nécessaire et comme fatal, en sorte que nous ne pouvons sans erreur désirer qu'il arrive d'autre façon.³²

Ma noi abbiamo il potere di compiere le scelte che possono salvarci, in una visione tutta agostiniana della predestinazione:

Art. 147. Des émotions intérieures de l'âme.

J'ajouterai seulement encore ici une considération qui me semble beaucoup servir pour nous empêcher de recevoir aucune incommodité des passions; c'est que notre bien et notre mal dépendent principalement des émotions intérieures qui ne sont excitées en l'âme que par l'âme même.³³

Con sottile criterio Cartesio separa le *passioni* dalle *emozioni interiori dell'anima*; una distinzione riconoscibile anche in Manzoni: quella *improvvisa speranza* e quella *fiducia indeterminata*, ad esempio, sono emozioni che nascono dall'anima ma che sono slegate dal corpo. Queste, continua ancora Cartesio, hanno più potere delle passioni e ne restano distinte; e sono queste ad agire sull'intelletto e sulla volontà illuminando le scelte, tra le quali la migliore è *seguire rigorosamente la virtù*.

Art. 148. Que l'exercice de la vertu est un souverain remède contre les passions.

Or, d'autant que ces émotions intérieures nous touchent de plus près et ont, par conséquent, beaucoup plus de pouvoir sur nous que les passions, dont elles diffèrent, qui se rencontrent avec elles, il est certain que, pourvu que notre âme ait toujours de quoi se contenter en son intérieur, tous les troubles qui viennent d'ailleurs n'ont aucun pouvoir de lui nuire; mais plutôt ils servent à augmenter sa joie, en ce que, voyant qu'elle ne peut être offensée par eux, cela lui fait connaître sa perfection. Et afin que notre âme ait ainsi de quoi être contente, elle n'a besoin que de suivre exactement la vertu.³⁴

32. Bisogna dunque rifiutare totalmente la credenza volgare in una fortuna fuori da noi, secondo il cui capriccio le cose accadrebbero o non accadrebbero, e renderci conto che tutto è guidato dalla Provvidenza divina, il cui decreto eterno è a tal segno infallibile e immutabile che, eccettuate quelle cose poste da quel medesimo decreto sotto il nostro libero arbitrio, nulla dobbiamo pensar che ci accada, che non sia necessario e quasi fatale; ed errore sarebbe desiderar altrimenti. (Descartes 1966, 82).

33. «Qui aggiungerò soltanto una considerazione che mi sembra molto utile a preservarci dai danni delle passioni: e cioè che il nostro bene e il nostro male dipendono principalmente dalle emozioni interiori dell'anima che sono eccitate nell'anima esclusivamente dall'anima stessa» (*Ibid.*, 147).

34. «Ora, in quanto queste emozioni interiori ci toccano più da vicino, ed hanno quindi su di noi maggior potere delle passioni che le accompagnano restandone distinte, se l'anima avrà

E Lucia *segue rigorosamente la virtù*: far voto di verginità è la cosa più virtuosa a cui riesce a pensare, e la offre alla Madonna, rinunciando per sempre a Renzo:

«fo voto a voi di rimaner vergine; rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra».

Proferite queste parole, abbassò la testa, e si mise la corona intorno al collo, quasi come un segno di consacrazione, e una salvaguardia a un tempo, come un'armatura della nuova milizia a cui s'era ascritta. Rimessasi a sedere in terra, *sentì entrar nell'animo una certa tranquillità, una più larga fiducia*. Le venne in mente quel domattina ripetuto dallo sconosciuto potente, e le parve di sentire in quella parola una promessa di salvezione. I sensi affaticati da tanta guerra s'assopirono a poco a poco in quell'acquietamento di pensieri: e finalmente, già vicino a giorno, col nome della sua protettrice tronco tra le labbra, Lucia s'addormentò d'un sonno perfetto e continuo. (XXI, 632-633)

Le passioni si sono quietate e la paura ha cessato di dominarla: è subentrato un coraggio tranquillo, che appartiene a chi ha la coscienza di non poter controllare gli eventi, determinati a un livello più alto di quello degli uomini.

Nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* Manzoni aveva parlato di *paura (terrore)* e di *coraggio*, passioni laiche, ma il cui compimento avviene in una sfera religiosa. La definizione di coraggio era stata data prendendo a esempio Alessandro che beve la medicina presentatagli dal medico Filippo, nonostante Parmenione, l'avesse avvertito di guardarsi dal medico, che diceva indotto da Dario, con doni e con promesse, a levargli la vita. Il coraggio è dunque fede che si fonda su ripetute e certe prove dell'affidabilità della persona in cui si crede:³⁵

Il sentimento che porta il timoroso a ingrandire o a immaginarsi il pericolo, è quello stesso che lo fa fuggire dal pericolo reale, cioè un'apprensione della morte e del dolore corporale, che s'impadronisce delle sue facoltà, e *leva la tranquillità alla mente*. Il conservare questa tranquillità in faccia al pericolo o vero o supponibile, è l'effetto del *coraggio*.³⁶

sempre di che contentarsi nel suo intimo, per certo nessun turbamento d'origine esteriore potrà nuocerle; servirà anzi ad aumentare la sua gioia, perché il vedersi immune da quell'offesa le farà conoscere la propria perfezione. E per ottenere gioie del genere la nostra anima ha solo da seguir rigorosamente la virtù» (*Ibid.*, 84).

35. «Con tutto ciò mi pare che il coraggio sia appunto ciò che spicca in quell'azione. Crede-re alla virtù non bastava in un tal caso; bisognava credere alla virtù del medico Filippo; e, per crederci in quel momento, senza esitare, bisognava richiamare alla mente, e rivedere in compendio e pacatamente, le prove della sua fedeltà, e rimaner convinto che bastavano a levare ogni probabilità all'attentato; bisognava avere un animo tale, che l'idea d'un possibile avvelenamento non lo disturbasse dal fare, in una tal maniera, un tale giudizio; *in somma aver coraggio*» (Manzoni 1963, MC, 278 n.).

38. *Ibid.*

E solo nella Religione si può trovare «*il coraggio più raro, il più tranquillo*». Lucia, a differenza delle eroine di Scott, non possiede coraggio, per carattere: e l'Innominato si sente in dovere di provare a dargliene, invitando anche la vecchia ad agire in questo senso. È il piccolo coraggio quotidiano, che Lucia mostra di non avere:

– Cosa le devi dire? *Falle coraggio*, ti dico. Tu sei venuta a codesta età, senza sapere come si *fa coraggio* a una creatura, quando si vuole!
Non abbiate paura, state allegra, ché *m'ha comandato di farvi coraggio*. Glielo direte, eh? che *v'ho fatto coraggio?* (XX, 614)

io ho fatto di tutto *per farle coraggio*: lo può dire anche lei; ma non c'è stato verso.

Coraggio, coraggio, – diceva la vecchia: – se ve lo dice lui, che non vuol farvi del male...

– Domattina ci rivedremo, vi dico. Via, intanto *fatevi coraggio*. Riposate

– E tu, – riprese poi subito, voltandosi alla vecchia, – *falle coraggio* che mangi; mettila a dormire in questo letto [...]. *Falle coraggio*, ti dico

Non istate poi a dirgli domani *ch'io non v'ho fatto coraggio*. (XXI, 622-623)

C'è un momento in cui Lucia pare prender coraggio; ma è solo un rinfrancarsi temporaneo dello spirito:

Al suono d'una voce di donna, la poverina provò un conforto, un *coraggio momentaneo* [...] *rianimata* dal vedere una cert'aria d'esitazione nel viso e nel contegno del suo tiranno. – e in vece mi ha... un po' allargato il cuore [...] (XXI, 619-620)

Questo non è ancora coraggio, ma una sua manifestazione fuori misura, l'ardimento:

Art. 171. Du courage et de la hardiesse.

Le courage, lorsque c'est une passion et non point une habitude ou inclination naturelle, est une certaine chaleur ou agitation qui dispose l'âme à se porter puissamment à l'exécution des choses qu'elle veut faire, de quelque nature qu'elles soient. Et la hardiesse est une espèce de courage qui dispose l'âme à l'exécution des choses qui sont les plus dangereuses.³⁷

E l'ardimento «dispone l'anima all'esecuzione delle cose più pericolose»: «M'ammazzi».

37. «Il coraggio, quando è una passione, e non un'abitudine o una inclinazione naturale, è un certo calore e una certa agitazione che dispone l'anima a rivolgersi con energia all'esecuzione delle cose che vuol fare, di qualunque natura siano; l'ardimento è una forma di coraggio che dispone l'anima all'esecuzione delle cose più pericolose» (Descartes 1966, 96).

Come *rinvigorita dallo spavento*, l'infelicissima si rizzò subito inginocchiando; e giungendo le mani, come avrebbe fatto davanti a un'immagine, alzò gli occhi in viso all'innominato, e riabbassandoli subito, *disse*: – *son qui: m'ammazzati*. (XXI, 623)

Cartesio, continuando nella sua analisi del coraggio, nota come esso dipenda dalla speranza:

Art. 173. Comment la hardiesse dépend de l'espérance.

Car il est à remarquer que, bien que l'objet de la hardiesse soit la difficulté, de laquelle suit ordinairement la crainte ou même le désespoir, en sorte que c'est dans les affaires les plus dangereuses et les plus désespérées qu'on emploie le plus de hardiesse et de courage, il est besoin néanmoins qu'on espère ou même qu'on soit assuré que la fin qu'on se propose réussira, pour s'opposer avec vigueur aux difficultés qu'on rencontre.³⁸

È esattamente quello che accade a Lucia, che spera – anzi è sicura – che si verificherà quello per cui sta pregando.

Ma in quel momento, si rammentò che poteva almen pregare, e insieme con quel pensiero, le spuntò in cuore come *un'improvvisa speranza*. Prese di nuovo la sua corona, e ricominciò a dire il rosario; e, di mano in mano che la preghiera usciva dal suo labbro tremante, il cuore sentiva crescere *una fiducia indeterminata*. [...] Rimessasi a sedere in terra, *sentì entrar nell'animo una certa tranquillità, una più larga fiducia*. (XXI, 632-633)

Fede e speranza. È vero: il coraggio dipende dalla speranza, come Cartesio sosteneva; ma in Manzoni, come aveva indicato per Alessandro, esso è anche potentemente legato alla fede. Fede e speranza che l'Innominato non possiede. Questa assenza stabilisce che il vero coraggio non possa appartenere all'Innominato, le cui azioni, dopo il tormento di questa notte saranno invece connotate dalla terza virtù teologale: la carità. Un paradosso solo apparente, che rovescia l'immagine iniziale dell'Innominato e ne svela la più profonda natura; egli non è uno spirito malvagio:

Art. 188. Qui sont ceux qui n'en sont point touchés.

Mais il n'y a que les esprits malins et envieux qui haïssent naturellement tous les hommes, ou bien ceux qui sont si brutaux, et tellement aveuglés par la

38. È da rilevare come, pur essendo l'oggetto dell'ardimento costituito dalla difficoltà, a cui segue per lo più il timore e perfino la disperazione (dimodoché sono gli affari più pericolosi e più disperati a richiedere più ardimento e coraggio), è tuttavia necessario sperare, e perfino esser sicuri, che il fine proposto si realizzerà, per opporsi con vigore alle difficoltà che s'incontrano» (*Ibid.*, 97).

bonne fortune ou désespérés par la mauvaise qu'ils ne pensent point qu'aucun mal leur puisse plus arriver, qui soient insensibles à la pitié.³⁹

Don Rodrigo, il conte Attilio appartengono a questa categoria: non l'Innominato. Egli si colloca in una sorta di limbo in cui sono compresenti malvagità e generosità, debolezza e forza d'animo. E in cui la compassione funge da grimaldello per la sua metamorfosi. L'Innominato mostra la sua debolezza nell'immaginare ed essere atterrito da un male che gli può accadere:

Art. 186. Qui sont les plus pitoyables.

Ceux qui se sentent fort faibles et fort sujets aux adversités de la fortune semblent être plus enclins à cette passion que les autres, à cause qu'ils se représentent le mal d'autrui comme leur pouvant arriver; et ainsi ils sont émus à la pitié plutôt par l'amour qu'ils se portent à eux-mêmes que par celle qu'ils ont pour les autres.⁴⁰

e per questo non ha la generosità degli spiriti grandi che non temono niente per se stessi:

Art. 187. Comment les plus généreux sont touchés de cette passion.

Mais néanmoins ceux qui sont les plus généreux et qui ont l'esprit le plus fort, en sorte qu'ils ne craignent aucun mal pour eux et se tiennent au-delà du pouvoir de la fortune, ne sont pas exempts de compassion lorsqu'ils voient l'infirmité des autres hommes et qu'ils entendent leurs plaintes. Car c'est une partie de la générosité que d'avoir de la bonne volonté pour un chacun.⁴¹

Passioni forti, nella notte dell'Innominato, che dominano due soggetti di per sé portati alle emozioni.⁴² Manzoni le descrive, le narra, le esamina con penna at-

39. «Insensibili alla pietà sono solo gli spiriti malvagi ed invidiosi che odiano naturalmente tutti gli uomini; o quello che sono tanto brutali, e a tal segno accecati dalla buona fortuna, o disperati per la mala sorte, da non temere alcun male che possa loro accadere» (*Ibid.*, 103).

40. «Coloro che si sentono molto deboli e molto esposti alle avversità della sorte sembrano più inclini a questa passione [la compassione] perché si rappresentano il male degli altri come qualcosa che può loro accadere» (*Ibid.*, 102-103).

41. «Tuttavia anche i più generosi, e quelli che hanno la maggior forza spirituale, sì da non temere per sé alcun male, e da ritenersi al di là del potere della sorte, non sono immuni da compassione quando vedono le infermità degli altri uomini e ne sentono i lamenti: perché la buona disposizione verso ognuno è parte della generosità» (*Ibid.*, 103).

42. «211. *Un remède général contre les passions* - Ainsi ceux qui sont fort portés de leur naturel aux émotions de la joie ou de la pitié, ou de la peur, ou de la colère, ne peuvent s'empêcher de pâmer, ou de pleurer, ou de trembler, ou d'avoir le sang tout ému, en même façon que s'ils avaient la fièvre, lorsque leur fantaisie est fortement touchée par l'objet de quelqu'une de ces passions» (Trad.: Così quelli che, per natura, sono molto portati alle emozioni di gioia, o di pietà, o di paura, o di collera, non possono fare a meno di svenire, o di piangere, o di tremare, o di avere il sangue tutto sconvolto, come se avessero la febbre, quando la fantasia è vivamente colpita dall'oggetto di qualcuna di queste passioni; Descartes 1966, 114).

tenta e occhio indagatore: prende quello che la cultura illuminista lascia in eredità, non ignora suggestioni romantiche, e ricompono tutto in un sistema profondamente cristiano e laico a un tempo.

Si avvale degli studi sulla fisiologia delle passioni che gli derivano da un ambito filosofico rigorosamente laico, ma dà vita a un sistema profondamente cristiano in virtù del quale le passioni trovano la loro giustificazione e il loro compimento nel mondo ultraterreno. E in questa operazione Cartesio, anche con la sua indicazione del ruolo della Provvidenza, era stato *magister*.

Le passioni dell'anima è trattato che ha ancora molto da svelare intorno alla sua influenza sui *Promessi Sposi*, e non importa quanto questa sia diretta o mediata. Sono suggestioni che rimandano a una complessiva visione del mondo e a un'etica di stringenti similitudini, come in questo caso:

Quanto alle cose che non dipendono affatto da noi, per buone che siano, non dobbiamo mai desiderarle con passione [...]. Contro questi vani desideri ci sono due rimedi generali: e il primo è *la generosità*, di cui parlerò fra poco; il secondo sta nel nostro frequente riflettere *alla Provvidenza divina*, e nel nostro pensare che niente può avvenire in modo diverso da quello stabilito *ab aeterno* dalla Provvidenza.⁴³

Il primo rimedio è quello che adotterà l'Innominato; al secondo ricorrerà Lucia. Due i rimedi e due i personaggi. E Lucia, in una sorta di trasformazione non colta e popolare di Beatrice, addita all'Innominato la strada: «Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia». Ripetuta per tre volte, nel romanzo, è l'indicazione precisa per un percorso di redenzione che l'Innominato non ha il coraggio di affrontare da solo: la paura e il terrore di quella notte richiederanno tempo per scomparire, e il coraggio dovrà imparare a trovarlo. Per Lucia è diverso. Anche se i terrore di quella notte la turberanno nei soprassalti della memoria, lei sa dove andare a trovare il coraggio: quel Dio (quella Vergine) cui si è affidata con l'abbandono di un infante spaventato, avrà sempre le braccia aperte per accoglierla. E con la fede uno, il coraggio, se lo può dare.

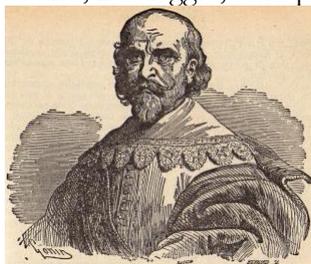


Fig. 3: F. Gonin, *L'Innominato*

43. Cf. nota 31.

Riferimenti bibliografici

- Bozzoli 1971 = A. Bozzoli, *Manzoni e Goldsmith*, «Aevum» 45 (1971), 1/2, 46-56.
- Casalini 2004 = *Ermes Visconti. Dalle lettere un profilo*, premessa di A. Stella, a cura di S. Casalini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2004.
- Descartes 1966 = R. Descartes, *Le passioni dell'anima. Lettere sulla morale*, trad. di E. Garin, Bari, Laterza, 1966.
- Frare 2005 = P. Frare, *Le donne perseguitate nel teatro italiano*, in M. Chiabò, F. Doglio (a c. di), *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500*. XXVIII Convegno Internazionale, Roma, 7-10 ottobre 2004, Torre d'Orfeo, Roma, 2005, 371- 378.
- Imperiali 2007 = I. Imperiali, *Le passioni della mente nel teatro di Johanna Baillie*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007.
- Manzoni 2013 = A. Manzoni, *I promessi sposi*, a c. di T. Poggi Salani, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M., Milano, Centro Nazionale studi manzoniani, 2013.
- Manzoni 1963 = A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1963.
- Sarni 2016 = M. Sarni, *Il segno e la cornice. I promessi sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- Scott 1983 = W. Scott, *Ivanhoe*, introd. di M. Praz, Milano, Rizzoli (BUR), 1983.
- Scott 1982 = W. Scott, *La sposa di Lammermoor*, introd. di E. Groppali, Milano, Garzanti, 1982.
- Thierry 1859 = A. Thierry, *Sur la conquête de l'Angleterre par les Normands. A propos du roman «Ivanhoe»*, poi in Id., *Dix ans d'études historiques*, Paris, Just Tessier, 1859.

Le similitudini nei *Promessi sposi* (Quarantana). Regesto (XIII-XXXVIII)

Maria Gabriella Riccobono

1. Premessa

Sono qui registrate le similitudini dal cap. XIII al XXXVIII dei PS. Quelle comprese tra l'Introduzione e il cap. XII si leggono nella Miscellanea offerta a Fabio Minazzi, uscita a fine 2015.¹ Poiché la presente miscellanea non ha carattere prevalentemente critico-letterario è sembrato opportuno inserire qui i due terzi delle comparazioni. Alla miscellanea Minazzi, che ha carattere esegetico-argomentativo, è affidato un campione sì rappresentativo di esse ma, soprattutto, le ancora frammentarie osservazioni critiche, e anche autocritiche, circa i figuranti (veicolo) e i figurati (tenore). Ho compilato il regesto avvalendomi delle banche dati Intratext e LIZ 4. Quando i figuranti sono più di uno li ho riferiti dopo la comparazione cui ineriscono, l'uno di seguito all'altro, nell'ordine logico. A sinistra del figurante ho posto in carattere maiuscolo ridotto a pedice la classe cui esso appartiene; a destra, in uguale carattere, altri elementi importanti del figurante o elementi che lo completano (specie nelle similitudini pluritematiche) chiusi tra parentesi tonde (quelli intimamente e organicamente legati al figurante senza parentesi).

1. *I promessi sposi* quarantana saranno indicati nel testo dello studio con la sigla PS. Ho controllato ogni figura sulla edizione dei PS a cura di S. Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002, collezione I Meridiani, da cui sono tolte anche tutte le citazioni dai PS che non siano similitudini. Per la prima parte del catalogo cf. Riccobono 2015, 1071-1095. Ho riscontrato la *Commedia* nella edizione Petrocchi (cf. <http://www.danteonline.it>); d'ora innanzi l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* saranno indicati con le sigle *Inf.*, *Purg.*, *Par.*, l'*Orlando furioso* (1532, terza e ultima stampa sorvegliata dall'autore, secondo la ediz. critica 1928-29 di Santorre Debenedetti: <http://www.bibliotecaitaliana.it>) e la *Gerusalemme liberata* (con Introduzione di F. Ulivi. a cura di Marta Savini, Roma, Newton Compton, 1996, Biblioteca economica) con le sigle OF e GL. Il trattato o manuale del pittore inglese William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, pubblicato nel 1753, è citato secondo la prima traduzione italiana: Livorno, per i tipi di Giovan Paolo Fantechi, 1761, di anonimo ma esperto traduttore; essa, ben nota a Manzoni, è qui abbreviata nella sigla An/Hogarth 1761. La signorina Fabiana Ascione sta preparando il catalogo, con commento, delle similitudini dei *Promessi sposi* del 1927, corredato di due appendici a carattere genetico, inerenti il percorso correttivo a partire dalle similitudini nella prima e nella seconda minuta, pubblicate queste due minute in anni recenti, com'è noto, nell'ambito della edizione critica del romanzo diretta da Dante Isella.

Ho segnalato i luoghi della *Commedia* dantesca (in genere similitudini, ma non solo), dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (similitudini sempre), della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (in genere similitudini, ma non soltanto) e di altri scrittori sommi che Manzoni rielabora nelle immagini proprie. Quando la provenienza è o dubbia o mediata, l'indicazione è stata posta tra parentesi graffe. Talvolta Dante, Ariosto e Tasso costituiscono, in via secondaria e non subordinata, una mediazione tra i Latini e Manzoni, come nella frequentatissima similitudine del fiore che langue o che si riprende. Manzoni, cioè, non raramente, imprime il suo sigillo personale a illustri similitudini topiche, affinché la figura da lui rielaborata trovi collocazione originale all'interno di una tradizione ben riconoscibile e prestigiosa. In presenza di casi siffatti si è cercato di risalire alle origini greche della figura fornendone le occorrenze principali.

Forse il titolo del presente lavoro è menzognero. Sono state accolte nel regesto, infatti, tutte le comparazioni – complementi di paragone, proposizioni comparative o similitudini estese che siano –, in cui si trovino un figurato e un figurante bene individuabili e semanticamente eterogenei sebbene non sempre radicalmente eterogenei: dunque anche antonomasie, catacresi, iperboli, *exempla*, modi di dire popolareschi e proverbiali, logori all'orecchio delle persone di cultura, e le comparazioni che sono al limite tra la metafora e la similitudine ma che, in ogni caso, sono comparazioni esplicite (cf. per esempio la quarta figura al cap. XXVII). La tesi per cui sono similitudini soltanto le comparazioni il cui figurante provenga dal mondo esterno all'opera, talché la similitudine coinciderebbe con l'accostamento di un elemento intratestuale a un elemento extratestuale vale e non vale nel caso del “gran romanzo”, ma su ciò mi sono soffermata diffusamente in altra sede.²

Uno studio dei compiti assolti dalle similitudini all'interno del “gran romanzo” potrà certo incentrarsi sull'isolamento e separazione delle similitudini che mirano alla letterarietà dalle comparazioni che paiono di matrice semi-popolarasca e che sembrano o sono riconducibili al parlato: queste ultime spesso sono poste in bocca alle persone del “popolo”. Siffatto studio però, e la separazione dei due gruppi, si avvantaggerà dall'aver considerato l'insieme. Diversamente si corre il rischio di precludersi la visione a 360 gradi delle comparazioni nelle quali vengono accostati campi semantici diversi, e in particolare l'indagine delle relazioni vicendevoli dei due tipi all'interno del romanzo. Qualche volta, per esempio, figuranti marcatamente aulici sono inseriti in contesti tra i più plebei e popolareschi. Valga la citatissima quarta similitudine del cap. XV, al punto in cui Renzo, ubriaco, viene, letteralmente, messo a letto dall'oste, che maledice in cuor suo la ingenuità del montanaro, il quale ha portato seco all'osteria un bargello: «si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso [...]; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto».

2. Si veda la *Premessa* al mio studio nella misc. Minazzi, di cui alla nota precedente.

Chi preferisca adottare nella registrazione criteri più selettivi, e retoricamente più rigorosi, potrà estrarre dal presente regesto, isolandole, le “similitudini ortodosse”. L’operazione contraria non sarebbe invece possibile se non a chi rifaccia *ex novo* il catalogo. Peraltro le grandi similitudini provenienti dalla letteratura classica, medievale e rinascimentale assumono sempre o quasi, nei PS, un aroma proverbiale, quando non diventano veri e propri *exempla*.

Lo studio delle comparazioni in cui figurante e figurato appartengono a campi semantici lontani tra loro non può essere disgiunto da quello delle metafore. Il tessuto figurativo dei PS possiede straordinaria compattezza: spessissimo dalle similitudini si sviluppano metafore, oppure un campo semantico determinato (la tempesta che solleva il mare, figurante della folla in rivolta non animata però da unità di intenti) produce figuranti di metafore e figuranti di similitudini.

Manzoni, si badi, attribuisce più volte, indirettamente, il rango di similitudine solo a quelle il cui figurante si distenda almeno lungo una proposizione dal senso compiuto. Per altro verso egli sa bene che i rapporti tra figurante e figurato stabiliti nei PS sono eterodossi rispetto alle consuetudini retoriche di ogni epoca precedente. Si consideri per esempio il commento dell’io narrante alla similitudine 2 del cap. XXVII: «per non prendere una similitudine da cose vive; che ci avesse poi a toccare qualche scappellotto» (PS, 513).

Per distinguere le pseudo-similitudini, o similitudini apparenti, sia dai periodi che non recano comparazioni ma solo la parvenza esterna di queste, sia dai paragoni e dalle similitudini dotati di uno o di più figuranti veri mi sono tenuta vicina alla definizione di pseudo-similitudine offerta da Boyde: «‘pseudo’ in that the comparison does not really involve two distinct terms: everything that is said of the one could be said literally of the other».³ I PS sono assai ricchi di pseudo-similitudini ed esse posseggono forte efficacia espressiva, tale da conferire all’ambito delle comparazioni tratto tanto caratterizzante, o poco meno, quanto quello conferito da similitudini e metafore. Avevo preso a redigere anche il repertorio delle pseudo-similitudini, ma ho constatato che l’ampiezza dello studio da dividere tra le due miscellanee si sarebbe dilatata oltremisura. Nelle pseudo-similitudini sono rappresentati quasi sempre

3. Boyde 1971, 288-308. La citazione a testo si legge a p. 304. Mi è impossibile, per motivi di spazio, fornire la bibliografia essenziale circa le similitudini, che peraltro si ricava ormai agevolmente dalle banche dati. Conto riservare ad altra sede sia la detta bibliografia sia l’elenco dei lavori già esistenti sulle similitudini dei PS. Rinvio per ora al fascicolo monografico di Danelon 2015, avvertendo che la bibliografia da esso offerta è lacunosa. In verità distinguere similitudini e pseudo-similitudini è assai più difficile di quanto non ammettano di solito gli studi sull’argomento. Ci si imbatte abbastanza spesso in registi nei quali alcune pseudo-similitudini vengono classificate come similitudini e viceversa. La scrivente ha usato parca liberalità anche in ciò. Nessuno dei cataloghi di similitudini inerenti sommi capolavori della letteratura italiana è completo; se non sempre, quasi sempre, alla vigile sorveglianza dei compilatori sono sfuggite alcune figure. Di certo tutti i compilatori, e chi scrive tra essi, possono appellarsi alla magnanimità dei lettori al modo stesso di Manzoni: «credete che non s’è fatto apposta».

emozioni e stati d'animo e spesso nello pseudo-figurante viene evocato l'uomo in senso generico, quasi l'*everyman* del grande dantista Charles Singleton.

Fornisco alcuni esempi traendoli dal crinale sottilissimo che divide similitudini e pseudo-similitudini: «Lucia tentennava mollemente il capo; ma i due infervorati le badavan poco, come si suol fare con un fanciullo, al quale non si spera di far intendere tutta la ragione d'una cosa» (PS, 116); «s'accosta [Renzo] al portone che è chiuso, mette la mano sul martello, e ce la tien sospesa, come in un'urna, prima di tirar su la polizza dove fosse scritta la sua vita, o la sua morte» (PS, 665). Molto intensa ed efficace la pseudo-similitudine che quasi è il cardine su cui s'incentra il travaglio del feroce bandito che giunge sulla via del pentimento: «A guisa di chi è colto da una interrogazione inaspettata e imbarazzante d'un superiore, l'innominato pensò subito a rispondere a questa che s'era fatta lui stesso, o piuttosto quel nuovo lui, che [...] sorgeva come a giudicare l'antico» (PS, 407). Nel romanzo è scritto più volte, esplicitamente o per via simbolica, che l'innominato non riconosceva autorità alcuna, che nessuno stava al di sopra di lui (vd. sopra XX, 1). Il senso della similitudine richiamata è duplice: nella zona in cui si trova la dimora del bandito, il suo «nido insanguinato», nessun altro signore potente risiede in un luogo più alto; soprattutto, l'innominato non riconosce alcun Dio. Impossibile sarebbe dunque formulare la comparazione qui sopra assegnando il ruolo di tenere all'innominato che, senza ripensamenti o quasi, si trovasse al culmine della propria vita scellerata. La pseudo-similitudine dice che l'innominato, sebbene il combattimento interiore sia ancora molto intenso e angosciante, reca ormai in sé un'altra persona, la più autorevole, che giudica e condanna con severità inflessibile e non revocabile il se stesso di un tempo. La pseudo-similitudine più originale e più artisticamente lavorata dei PS è però, a parer mio, una delle 'gemme' – resa più preziosa dalla influenza in essa sostanziata di *Purg.*, XXVIII, 103-120 – nelle quali l'autore trae affascinanti esiti poetico-espressivi dalla sua assai notevole cultura botanica e dalla sua inclinazione a valorizzare le specie vegetali dal nome semiconosciuto ai più:

Chi, vedendo in un campo mal coltivato, un'erbaccia, per esempio un bel lapazio, volesse proprio sapere se sia venuto da un seme maturato nel campo stesso, o portatovi dal vento, o lasciatovi cader da un uccello, per quanto ci pensasse, non ne verrebbe mai a una conclusione. Così anche noi non sapremmo dire se dal fondo naturale del suo cervello, o dall'insinuazione d'Attilio, venisse al conte zio la risoluzione di servirsi del padre provinciale per troncargli nella miglior maniera quel nodo imbrogliato. (XIX, 361)

Manzoni fa uso assai largo del modalizzatore *come* in contesti nei quali esso è pleonastico, vale solo a enfatizzare o attenuare lievemente il significato dell'espressione che segue: «Il cielo era tutto sereno: di mano in mano che il sole s'alzava dietro il monte, si vedeva la sua luce, dalle sommità de' monti opposti, scendere, *come* spieghandosi rapidamente, giù per i pendii, e nella valle»

(65); «Il podestà strinse le labbra, e alzò la mano, *come* in atto di rassegnazione» (93, corsivi miei); con l'atto dell'alzar la mano il podestà effettivamente si sottomette alla volontà di don Rodrigo, che è di lasciar dirimere la questione a fra Cristoforo.

In genere i cataloghi di similitudini relativi a un solo testo vengono ordinati per classificazione e sotto-classificazioni del figurante (o del figurante principale, in genere il primo); per esempio: La Terra, le Piante e i Fiori (sezione generale), ove sotto l'etichetta Piante stanno anche le sottocategorie Foglie, Sementi, e via dicendo. I *promessi sposi* ammettono soltanto la registrazione delle similitudini capitolo per capitolo e, per così dire, nell'ordine di apparizione. È importante, data l'indole del romanzo, valutare se i capitoli a carattere narrativo (con prevalenza dell' "invenzione") siano più ricchi di similitudini rispetto a quelli dal carattere storico; se i capitoli più impregnati di orrore e di pietà cristiana (la descrizione degli effetti della peste) rechino un tasso di figuratività inferiore o superiore rispetto a quelli più storico-economici; infine, potrebbe essere utile mettere a confronto la qualità della figuratività degli uni rispetto a quella degli altri.⁴ I capitoli in cui vi è molta azione e molta drammaticità sono probabilmente i più ricchi di similitudini, anche quando abbiano uno sfondo storico e alcuni tra i personaggi che vi agiscono siano storici.

2. Regesto

2.1 *Capitolo XIII*

1. [I servitori [...] vedon comparire la vanguardia:] Metton la stanga, metton puntelli, corrono a chiuder le finestre, come quando si vede venire avanti un tempo nero, e s'aspetta la grandine, da un momento all'altro. (254) [11.NATURA TEMPO NERO, 11.NATURA GRANDINE]

2. L'urlo crescente, scendendo dall'alto come un tuono, rimbomba nel vòto cortile; (*ibid.*) [11.NATURA TUONO]

4. Riferisco le etichette generali di classificazione e l'abbreviazione loro sintetica quando si rende opportuna: inclinazioni e/o azioni umane (compiute o subite): 1. ATTI; percezioni e/o sensazioni umane: 2. PERCEZIONI; parti del corpo (umano o degli animali): 3. CORPO; 4. PERSONE CELEBRI (anche delle religioni e del mito); tratto distintivo (anche provvisorio), che contrassegna una persona astratta: 5. TIPO UMANO; mestieri, professioni, luoghi e strumenti di lavoro: 6. LAVORO; prodotti dell'ingegno umano e/o delle braccia: 7. PRODOTTI; istituti, costumi e loro contrassegni (politici, religiosi, giuridici, economici, culturali, e altro ancora): 8. ISTITUTI; 9. FAUNA; 10. FLORA; elementi della natura non vivente, anche aspetti del paesaggio: 11. NATURA; 12. SOPRANNATURALE; cose dal valore materiale rilevante: 13. VALORE; cose di scarso/nulla valore venale: 14. N-VALORE; fatti, cose, luoghi che incutono timore e/o recano danno: 15. TIMORE/DANNO; oggetti d'uso nella normale vita quotidiana (e le sostanze di origine o vegetale o animale o sintetica da cui sono composti): 16. USO; quel che è inerente alle patologie: 17. PATOLOGIE; fatti, cose, luoghi che sono avvertiti come vantaggiosi e salutari: 18. BENEFICIO.

3. uno, con la testa tra due scalini, e gli staggi sulle spalle, oppresso come sotto un giogo scosso, muggiava; (257) [6.LAVORO GIOGO]. *Inf.* V, 29 e XXVII, 10; *Decameròn*, VIII, 7

4. La gente si moveva, davanti e di dietro, a destra e a sinistra della carrozza, a guisa di cavalloni intorno a una nave che avanza nel forte della tempesta. (264) [11.NATURA (MARE) CAVALLONI NAVE, TEMPESTA]. {*Inf.* V, 28-30}; *Purg.* VI, 77

5. Ogni tanto però, qualche parola, anche qualche frase, ripetuta da un crocchio nel suo passaggio, gli si faceva sentire, come lo scoppio d'un razzo più forte si fa sentire nell'immenso scoppietto d'un fuoco artificiale. (*ibid.*) [15.TIMORE-DANNO SCOPPIO RAZZO, (FUOCO ARTIFICIALE)]

6. Ferrer, fermatosi quel momento sul predellino [...], salutò con un inchino la moltitudine, come da un pulpito, (265-266) [8.ISTITUTI PULPITO]

7. «[...] Chiudete ora: no; eh! eh! la toga! la toga!» Sarebbe in fatti rimasta presa tra i battenti, se Ferrer non n'avesse ritirato con molta disinvoltura lo strascico, che disparve come la coda d'una serpe, che si rimbucava inseguita. (266) An/Hogarth 1761, 74 [3.CORPO CODA DI SERPE]

8. Il vicario scendeva le scale, mezzo strascicato e mezzo portato da altri suoi servitori, bianco come un panno lavato. (*ibid.*) [16.USO PANNO LAVATO]

9. La porta s'apre; Ferrer esce il primo; l'altro dietro, rannicchiato, attaccato, incollato alla toga salvatrice, come un bambino alla sottana della mamma. (*ibid.*) [5. TIPO UMANO BAMBINO MAMMA] {*Purg.* XXX, 44-45; *Par.* XXII, 1-6}; {W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, atto primo, scena III}

2.2 *Capitolo XIV*

1. Ma tutte le strade del contorno erano seminate di crocchi: dove c'eran due o tre persone ferme, se ne fermavano tre, quattro, venti altre: [...] era come quella nuvolaglia che talvolta rimane sparsa, e gira per l'azzurro del cielo, dopo una burrasca; e fa dire a chi guarda in su: questo tempo non è rimesso bene. (270) [11.NATURA NUVOLAGLIA (CIELO AZZURRO), (BURRASCA)]

2. Ora, andate a dire ai dottori, [...], che vi facciano far giustizia, secondo che canta la grida: vi danno retta come il papa ai furfanti. (272) [8.ISTITUTI PAPA FURFANTI]

3. Però, di queste riflessioni nulla trasparve sulla faccia dell'oste, la quale stava immobile come un ritratto. (276) [7.PRODOTTI RITRATTO]

2.3 *Capitolo XV*

1. Quel po' di senno che gli tornò, gli fece in certo modo capire che il più se n'era andato: a un di presso come l'ultimo moccolo rimasto acceso d'un'illuminazione, fa vedere gli altri spenti. (289) [16.USO MOCCOLO ILLUMINAZIONE]

2. [Renzo] si voltò dunque, e, con l'altro braccio che gli rimaneva libero, andava trinciando e iscrivendo nell'aria certi saluti, a guisa d'un nodo di Salomone. (290) [7-ISTITUTI NODO DI SALOMONE]

3. guardò amorevolmente l'oste, con due occhietti che ora scintillavan più che mai, ora s'eclissavano, come due lucciole; (*ibid.*) [9.FAUNA LUCCIOLE]

4. si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso [...]; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto. (292) [4.PERSONE CELEBRI PSICHE CONSORTE]

14. e [Renzo] andava di fatti raccogliendo qua e là i panni sparsi sul letto, come gli avanzi d'un naufragio sul lido. (299) [15-TIMORE-DANNO AVANZI DI UN NAUFRAGIO (LIDO)]

6. Mentre parlava, i due a cui toccava a fare, diedero una girata a' legnetti. Renzo s'acquietò, come un cavallo bizzarro che si sente il labbro stretto tra le morse, e esclamò: «pazienza!» (303) [9.FAUNA CAVALLO BIZZARRO LABBR0, MORSE] *Purg.* VI, 91-99; *OF.* XI, 1

7. Studiava [il notaio dopo la fuga dei due birri] tutte le maniere di comparire un estraneo che, passando di lì a caso, si fosse trovato stretto nella calca, come una pagliucola nel ghiaccio; (307) [10.FLORA PAGLIUCOLA GHIACCIO] {*Inf.* XXXVI, 12}

2.4 *Capitolo XVI*

1. [v'erano gabellini e micheletti] per non lasciare entrar di quelli che, alla notizia d'una sommossa, v'accorrono, come i corvi al campo dove è stata data battaglia; (312) [9.FAUNA (UCCELLI) CORVI BATTAGLIA]⁵

2. Il poverino si smarriva in quella ricerca: era come un uomo che ha sottoscritti molti fogli bianchi, e gli ha affidati a uno che credeva il fior de' galantuomini; e scoprendolo poi un imbrogliatore, vorrebbe conoscere lo stato de' suoi affari: che conoscere? è un caos. (*ibid.*) [1.ATTI UN UOMO CHE HA SOTTOSCRITTO FOGLI BIANCHI, IMBROGLIONE, AFFARI, CAOS]

5. Il figurante proviene naturalmente dall'epica; in genere in essa si vuol dare o si dà in pasto ai corvi e ai cani il corpo di un eroe (Ettore nell'*Iliade*, Eurialo e Tàrquito nell'*Eneide*, Tancredi e Argante in *GL.*) o di un malfattore ancorché di nobile origine (Brunello in *OF.*).

3. e domandando di quello [di qualche paese vicino al confine], si farebbe insegnar la strada, senza seminar qua e là quella domanda di Bergamo, che gli pareva puzzar tanto di fuga, di sfratto, di criminale. (314) [1.ATTI FUGA, 1.ATTI SFRATTO, 1.ATTI CRIMINALE]

4. una sollevazione, nè soggiogata nè vittoriosa, sospesa più che terminata dalla notte; una cosa tronca, la fine d'un atto piuttosto che d'un dramma. (315) [7.PRODOTTI FINE D'UN ATTO, 7.PRODOTTI FINE D'UN DRAMMA]

5. «il vino è sincero?» «Come l'oro» disse l'oste: (317) [13.VALORE ORO]

6. «Stamattina dunque que' birboni che ieri avevano fatto quel chiasso orrendo [...] si riunirono, e ricominciarono quella bella storia di girare di strada in strada, gridando per tirar altra gente. Sapete che è come quando si spazza, con riverenza parlando, la casa; il mucchio del sudiciume ingrossa quanto più va avanti». (319) [14.N-VALORE MUCCHIO DEL SUDICIUME CASA SPAZZATA]

7. «[...] bisognava veder che canaglia, che facce: [...] facce che... i giudei della *Via Crucis* non ci son per nulla». (320) [5.TIPO UMANO GIUDEI]

8. Milano, quand'io ne sono uscito, pareva un convento di frati. (322) [8-ISTITUTI CONVENTO DI FRATI]

9. «[...] son gente che [...] trovan per tutto da alloggiare e da rintanarsi: però finché il diavolo può, e vuole aiutarli: ci dan poi dentro quando meno se lo pensano; perché, quando la pera è matura, convien che caschi». (323) [9-FLORA PERA MATURA]⁶

2.5 *Capitolo XVII*

1. Se qualche barca c'è, da poter passare, passo subito, altrimenti mi fermerò fino alla mattina, in un campo, sur una pianta, come le passere: (326) [9-FAUNA, UCCELLI PASSERE]

2. Sta in orecchi; n'è certo; esclama: - è l'Adda! - Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore.⁷ (329) [1.ATTI RITROVAMENTO D'UN AMICO, 1.ATTI RITROVAMENTO D'UN FRATELLO, 1.ATTI RITROVAMENTO D'UN SALVATORE]

3. Disse poi le sue solite divozioni; e per di più, chiese perdono a Domeneddio di non averle dette la sera avanti; anzi, per dir le sue parole, d'essere andato a dormire come un cane, e peggio. (331) [9-FAUNA CANE]

6. Caso limite tra metafora e comparazione esplicita.

7. Comparazione esplicita alla quale spetterebbe il modalizzatore *come*, sottinteso.

4. quello scocco, così inaspettato, senza che potesse avere alcuna idea del luogo donde venisse, gli fece un senso misterioso e solenne, come d'un avvertimento che venisse da persona non vista, con una voce sconosciuta. (333) [15.TIMORE-DANNO AVVERTIMENTO (VOCE SCONOSCIUTA)]

5. Per questa gente, dar del baggiano a un milanese, è come dar dell'illustrissimo a un cavaliere. (341) [8.ISTITUTI DAR DELL'ILLUSTRISSIMO A UN CAVALIERE]

6. Sai come dice il mio padrone, quando parla di me co' suoi amici? "Quel baggiano è stato la man di Dio, per il mio negozio; se non avessi quel baggiano, sarei ben impiccato". (*ibid.*) [12.SOPRANNATURALE LA MAN DI DIO]

2.6 Capitolo XVIII

1. Si sfonda l'uscio; si fa la debita diligenza, vale a dire che si fa come in una città presa d'assalto. (344) [15.TIMORE/DANNO CITTÀ PRESA D'ASSALTO]

2. Renzo assente, sfrattato, bandito, di maniera che ogni cosa diventava lecita contro di lui, e anche la sua sposa poteva esser considerata, in certo modo, come roba di rubello: (345-346) [16.VALORE ROBA DI RUBELLO]

3. Poco dopo il baleno [la notizia di cui sopra], scoppiò il tuono; vale a dire che, una bella mattina, si sentì che il padre Cristoforo era partito dal convento di Pescarenico. (347) [11.NATURA BALENO, 11.NATURA TUONO]

4. «State bene» disse Agnese; e s'incamminò verso il suo paesetto, desolata, confusa, sconcertata, come il povero cieco che avesse perduto il suo bastone. (354) [5.TIPO UMANO CIECO BASTONE]

5. Un parlare ambiguo, un tacere significativo, un restare a mezzo, [...] fino a un: io non posso niente in questo affare: detto talvolta per la pura verità, ma detto in modo che non gli era creduto, serviva ad accrescere il concetto, e quindi la realtà del suo potere: come quelle scatole che si vedono ancora in qualche bottega di speziale, con su certe parole arabe, e dentro non c'è nulla; ma servono a mantenere il credito alla bottega. (354-355) [14.N.VALORE SCATOLE VUOTE (BOTTEGA) (SPEZIALE)]

2.7 Capitolo XIX

1. La soddisfazione che il nipote poteva prendersi da sé, sarebbe stata un rimedio peggior del male, una sementa di guai; (362) [10.FLORA SEMENTA GUAI]

2. fu come quando, nel mezzo d'un'opera seria, s'alza, per isbaglio, uno scenario, prima del tempo, e si vede un cantante che, non pensando, in quel momento, che ci sia un pubblico al mondo, discorre alla buona con un suo compagno. (366-367) [6.LAVORO SCENARIO, 6.LAVORO CANTANTE, OPERA, PUBBLICO] {OF. XXXII, 80-81}

3. E quando il conte ebbe finito, e messo un lungo soffio, che equivaleva a un punto fermo (367) [7.PRODOTTI PUNTO FERMO]

4. Quella casa – cito ancora il Ripamonti, – era come un'officina di mandati sanguinosi: (374) [6.LAVORO OFFICINA MANDATI SANGUINOSI]

5. Quando una parte, con un omaggio vassallesco, era andata a rimettere in lui un affare qualunque, l'altra parte si trovava a quella dura scelta, o di stare alla sua sentenza, o di dichiararsi suo nemico; il che equivaleva a esser, come si diceva altre volte, tísico in terzo grado. (*ibid.*) [17.PATOLOGIE TISICO]

2.8 Capitolo XX

1. Dall'alto del castellaccio, come l'aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto (378) [9.FAUNA (UCCELLO) AQUILA NIDO INSANGUINATO] {OF. II, 44, 3-5} GL. XX, 113, 3

2. Quella che, a gomiti e a giravolte, saliva al terribile domicilio, si spiegava davanti a chi guardasse di lassù, come un nastro serpeggiante: (*ibid.*) [16.USO NASTRO]. An/Hogarth 1761, 65.

3. Al rumore d'una cavalcatura che s'avvicinava, comparve sulla soglia un ragazzaccio, armato come un saracino; (*ibid.*) [5.TIPO UMANO SARACINO]

4. tre sgherri, che stavano giocando, con certe carte sudice e piegate in forma di tegoli. (*ibid.*) [6.PRODOTTI TEGOLI]

5. Quelle tante ch'erano ammontate, se non sulla sua coscienza, almeno nella sua memoria, si risvegliavano ogni volta che ne commettesse una di nuovo, e si presentavano all'animo brutte e troppe: era come il crescere e crescere d'un peso già incomodo (381) [12.TIMORE/DANNO CRESCITA DI UN PESO]

7. Gertrude, ritirata con Lucia nel suo parlatorio privato, le faceva più carezze dell'ordinario, e Lucia le riceveva e le contraccambiava con tenerezza crescente: come la pecora, tremolando senza timore sotto la mano del pastore che la palpa e la strascina mollemente, si volta a leccar quella mano; e non sa che, fuori della stalla, l'aspetta il macellaio, a cui il pastore l'ha venduta un momento prima. (383) [9.FAUNA PECORA PASTORE, MACELLAIO]

11. Quella strada era, ed è tutt'ora, affondata, a guisa d'un letto di fiume, tra due alte rive orlate di macchie, [...](385) [10.NATURA LETTO DI FIUME (RIVE), (MACCHIE)]

8. E benché, dal punto dove stava a guardare, la non paresse più che una di quelle carrozzine che si danno per balocco ai fanciulli, la riconobbe subito (389) [16.USO BALOCCO FANCIULLI]

9. riuscendogli intollerabile lo stare aspettando oziosamente quella carrozza che veniva avanti passo passo, come un tradimento, che so io? come un gastigo, fece chiamare una sua vecchia donna. (390) [1.ATTI TRADIMENTO, 15.TIMORE/DANNO GASTIGO]

2.9 Capitolo XXI

1. Quel nome santo e soave, [...], faceva nella mente della sciagurata che lo sentiva in quel momento, un'impressione confusa, strana, lenta, come la rimembranza della luce, in un vecchione accecato da bambino. (393) [2.PERCEZIONI RIMEMBRANZA DELLA LUCE VECCHIONE ACCECATO]

2. «Chi t'ha detto che tu la buttassi là come un sacco di cenci, sciagurata?» disse alla vecchia (397) [14.N-VALORE SACCO DI CENCI]

3. Come rinvigorita dallo spavento, l'infelicissima si rizzò subito inginocchiando; e giungendo le mani, come avrebbe fatto davanti a un'immagine, alzò gli occhi in viso all'innominato (398) [8.ISTITUTI IMMAGINE].

4. Lucia non s'avvedeva del freddo, non sentiva la fame, e come sbalordita, non aveva de' suoi dolori, de' suoi terrori stessi, che un sentimento confuso, simile all'immagini sognate da un febbricitante. (401) [2.PERCEZIONI IMMAGINI FEBBRICITANTE] {GL. XX, 105, 1-2}

5. «Venite a letto: cosa volete far lì, accucciata come un cane? [...]» (402) [9.FAUNA CANE]

6. era il lucignolo della lucerna, che, vicino a spegnersi, scoccava una luce tremola, e subito la ritirava, per dir così, indietro, come è il venire e l'andare dell'onda sulla riva: (403) [11.NATURA ANDARE E VENIRE DELL'ONDA RIVA] {GL. V, 46, 6}

7. Proferite queste parole, abbassò la testa, e si mise la corona intorno al collo, quasi come un segno di consacrazione, e una salvaguardia a un tempo, come un'armatura della nuova milizia a cui s'era ascritta. (404) [8.ISTITUTI SEGNO DI CONSACRAZIONE, 8.ISTITUTI SALVAGUARDIA, 8.ISTITUTI ARMATURA]

8. Tutto gli appariva cambiato: ciò che altre volte stimolava più fortemente i suoi desiderî, ora non aveva più nulla di desiderabile: la passione, come un cavallo divenuto tutt'a un tratto restio per un'ombra, non voleva più andare avanti. (406) [9.FAUNA CAVALLO RESTIO (OMBRA)] *Purg.* VI, 91-99; *OF.* XI, 1

2.10 Capitolo XXII

1. A questo punto della nostra storia, noi non possiam far a meno di non fermarci qualche poco, come il viandante, stracco e tristo da un lungo camminare per un terreno

arido e salvatico, si trattiene e perde un po' di tempo all'ombra d'un bell'albero, sull'erba, vicino a una fonte d'acqua viva. (414) [5.TIPO UMANO VIANDANTE ACQUA VIVA] AT e NT (specie Ioann. IV, 1.10)⁸ {GL. I, 46, 5-8}.

2. La sua vita è come un ruscello che, scaturito limpido dalla roccia, senza ristagnare né intorbidarsi mai, in un lungo corso per diversi terreni, va limpido a gettarsi nel fiume. (*ibid.*) [11.NATURA RUSCELLO LIMPIDO]

3. Dimodoché arricchir tali biblioteche [nelle quali la consultazione dei libri trovava ostacoli] era un sottrarre libri all'uso comune: una di quelle coltivazioni, come ce n'era e ce n'è tuttavia molte, che isteriliscono il campo. (420) [7.PRODOTTI COLTIVAZIONI CHE ISTERILISCONO CAMPO]

2.11 *Capitolo XXIII*

1. «S'io tornerò?» rispose l'innominato: «quando voi mi rifiutate, rimarrei ostinato alla vostra porta, come il povero. (437) [5.TIPO UMANO POVERO]

2. Don Abbondio, a quelle dimostrazioni, stava come un ragazzo pauroso, che veda uno accarezzare con sicurezza un suo cagnaccio grosso, rabbuffato, con gli occhi rossi, con un nomaccio famoso per morsi e per ispaventi, e senta dire al padrone che il suo cane è un buon bestione, quieto, quieto: guarda il padrone, e non contraddice né approva; guarda il cane, e non ardisce accostarglisi, per timore che il buon bestione non gli mostri i denti, fosse anche per fargli le feste; non ardisce allontanarsi, per non farsi

8. Erroneamente, per molto tempo, i commentatori hanno ritenuto che la similitudine a testo derivasse «da una lezione di eloquenza (la quinta) tenuta da Vincenzo Monti a Pavia nel 1802» (Spinazzola 1981, 297 n. 7). L'esponente della critica sociologica non ha riscontrato il testo di Monti. Lo riferisco: «Coloro che d'estate viaggiano per discoperte ed arse campagne, se incontrano per avventura lungo la via una qualche pianta folta di ombre, ringraziano la fortuna e, stesi sull'erba, si ristorano del penoso loro cammino, per quindi ripigliarlo più rinfrancati ed allegri». Non vi è menzione dell'elemento più importante, l'acqua viva. Cf. Monti, *Lezioni di eloquenza* (2002, 153-166), in cui il passo in oggetto, che è quello iniziale, si legge a p. 153. Il luogo biblico citato a testo è quello della conversione della Samaritana, ma Manzoni tiene sicuramente presente tutta la Sacra Scrittura. Nella prima nota al capitolo 4, 1-42 di Giovanni si legge: «L'incontro presso il pozzo è un tema della letteratura patriarcale (Gen 24, 10s; 29, 1s; Es 2, 15s). I pozzi e i luoghi dove c'è acqua determinano l'itinerario terrestre e spirituale dei patriarchi e del popolo dell'esodo (Gen 26, 14-22; Es XV, 22-27; 17, 1-7 ecc.). L'acqua di sorgente diventa nell'AT il simbolo della vita che Dio dà, soprattutto nei tempi messianici (Is 12, 3; 55, 1; Ger 2, 13; Ez 47, 1s; cf. Sal 46, 5 e Zc, 14,8; Sal 36, 9-10; e nel NT: Ap 7, 16-17; 22, 17) o anche della sapienza e della legge che danno la vita (Pr 13, 14; Sir 15, 3; 24, 23-29). Questi temi si ritrovano nel contesto evangelico, dove l'acqua viva diventa il simbolo dello spirito (cf. Gv 7, 37-39; 1, 33+» (*Bibbia di Gerusalemme*, 1984). La nota sintetizza magistralmente temi che da molti secoli erano ben chiari alla cultura cristiana. A un fonte Giacobbe, in *Genesis*, incontra Rachele; a un fonte, in GL si incontrano casualmente, stanchi e accaldati, Tancredi e Clorinda.

scorgere; e dice in cuor suo: oh se fossi a casa mia!⁹ (*ibid.*) [5-TIPO UMANO RAGAZZO PAUROSO CAGNACCIO, PADRONE]

3. E senza avere una minima caparra, [Federigo] dargli in mano un povero curato! questo si chiama giocare un uomo a pari e caffo. (443) [1-ATTI GIOCARE UN UOMO]

4. Un vescovo santo, com'è lui, de' curati dovrebbe esserne geloso, come della pupilla degli occhi suoi. (*ibid.*) [3-CORPO PUPILLA]

5. Chi lo [l'innominato] può conoscere? Ecco lì, ora pare sant'Antonio nel deserto; ora pare Oloferne in persona. (444) [4-PERSONE CELEBRI SANT'ANTONIO, OLOFERNE]

6. Infatti, sul volto dell'innominato si vedevano, per dir così, passare i pensieri, come, in un'ora burrascosa, le nuvole trascorrono dinanzi alla faccia del sole, alternando ogni momento una luce arrabbiata e un freddo buio. (*ibid.*) [10-NATURA NUVOLE LUCE ARRABBIATA BUIO] OF XXXII, 80; {GL. IV, 29, 3-8}; W. Shakespeare, *King Lear*, IV, scena 3

7. Come stava allora il povero don Abbondio! [...]: al di là quel prospetto di balze aspre, scure, disabitate; al di qua quella popolazione da far parer desiderabile ogni deserto: Dante non istava peggio nel mezzo di Malebolge. (*ibid.*) [4-PERSONE CELEBRI DANTE MALEBOLGE]

2.12 *Capitolo XXIV*

1. Lucia s'era risentita da poco tempo; e di quel tempo una parte aveva penato a svegliarsi affatto, a separar le torbide visioni del sonno dalle memorie e dall'immagini di quella realtà troppo somigliante a una funesta visione d'inferno. (447) [2-PERCEZIONI VISIONE D'INFERNO] {OF. XXV, 43-46} {GL. XVI, 70, 4-6}

2. «[...] Già l'avevo sentito dire ch'era un uomo da poco; ma in quest'occasione, ho dovuto proprio vedere che è più impiccato che un pulcin nella stoppa». (451) [9-FAUNA (UCCELLI) PULCINO STOPPA]

3. Quel nome, quante volte l'aveva sentito ripetere con orrore in più d'una storia, in cui figurava sempre come in altre storie quello dell'orco! (*ibid.*) [5-TIPO UMANO [(IL NOME DELL') ORCO]

4. Al cessar di quella pauraccia, s'era da principio sentito tutto scarico, ma ben presto cominciarono a spuntargli in cuore cent'altri dispiaceri; come, quand'è stato sbarbato un grand'albero, il terreno rimane sgombro per qualche tempo, ma poi si

9. Il figurante «ragazzo pauroso» rappresenta Don Abbondio, figurato esplicito; il «cagnaccio» rappresenta l'innominato e il «padrone» del cane il cardinale Federigo Borromeo.

copre tutto d'erbacce. (452) [11.NATURA TERRENO ALBERO, ERBACCE] *Purg.* XXXI, 70-72 e XXXII, 136-138

5. La povera Lucia, sentendo che il cuore era lì lì per pentirsi, ritornò alla preghiera, alle conferme, al combattimento, dal quale s'alzò, se ci si passa quest'espressione, come il vincitore stanco e ferito, di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso. (458) [5.TIPO UMANO VINCITORE FERITO NEMICO ABBATTUTO]

6. E quando l'innominato, alla fine delle sue parole, alzò di nuovo quella mano imperiosa per accennar che se n'andassero, quatti quatti, come un branco di pecore, tutti insieme se la batterono.¹⁰ (474) [9.FAUNA BRANCO DI PECORE]

2. 13 *Capitolo XXV*

1. Per levarsi da un impiccio così noioso, don Rodrigo, [...], partì come un fuggitivo, come (ci sia un po' lecito di sollevare i nostri personaggi con qualche illustre paragone), come Catilina da Roma, sbuffando, e giurando di tornar ben presto, in altra comparsa, a far le sue vendette. (478) [4.PERSONE CELEBRI CATILINA]

2. Giacché, [...] tutto il suo [di Prassede] studio era di secondare i voleri del cielo: ma faceva spesso uno sbaglio grosso, ch'era di prender per cielo il suo cervello. (484-485) [18.SOPRANNATURALE CIELO]

3. Non v'ha avvertito che vi mandava come un agnello tra i lupi? (490) [9.FAUNA AGNELLO LUPI]

4. Don Abbondio stava a capo basso: il suo spirito si trovava tra quegli argomenti, come un pulcino negli artigli del falco, che lo tengono sollevato in una regione sconosciuta, in un'aria che non ha mai respirata. (*ibid.*) [9.FAUNA (UCCELLI) PULCINO FALCO (ALTEZZA SCONOSCIUTA)] {OF. II, 38, 4 ss.}

2. 14 *Capitolo XXVI*

1. «[...] io devo dare agli altri l'esempio, non rendermi simile al dottor della legge, che carica gli altri di pesi che non posson portare, e che lui non toccherebbe con un dito. (497) [6.LAVORO DOTTOR DELLA LEGGE PESI INSOPPORTABILI]

10. Subito dopo si legge: «Uscì anche lui, dietro a loro, e, piantatosi prima nel mezzo del cortile, stette a vedere al barlume come si sbrancassero, e ognuno s'avviasse al suo posto»: come accade spesso dopo metafore e similitudini anche semplici, è ripreso con sembianze metaforiche, nella seconda parte del periodo or ora riferito, il figurante della similitudine a testo.

2. E se non sentiva [Don Abbondio] tutto il rimorso che la predica voleva produrre [...], ne sentiva però; (chè quella stessa paura era sempre lì a far l'ufizio di difensore), (498) [1.ATTI UFFICIO DI DIFENSORE]

3. sentiva un certo dispiacere di sé, una compassione per gli altri, un misto di tenerezza e di confusione. Era, se ci si lascia passare questo paragone, come lo stoppino umido e ammaccato d'una candela, che presentato alla fiamma d'una gran torcia, da principio fuma, schizza, scoppietta, non ne vuol saper nulla; ma alla fine s'accende e, bene o male, brucia. (*ibid.*) [16.USO STOPPINO, CANDELA, FIAMMA, TORCIA] {*Aen.* III, 22 ss.} *Inf.* XIII, 40-42, OF. VI, 27-32

4. Non si creda però che don Gonzalo, un signore di quella sorte, [...] lo credesse un soggetto tanto pericoloso, da perseguirlo anche fuggitivo, da non lasciarlo vivere anche lontano, come il senato romano con Annibale. (508) [8.ISTITUTI SENATO ROMANO ANNIBALE]

2.15 *Capitolo XXVII*

1. Dopo, non s'occupò più d'un affare così minuto [...] e quando [...] gli arrivò la risposta, al campo sopra Casale, dov'era tornato, e dove aveva tutt'altri pensieri, alzò e dimenò la testa, come un baco da seta che cerchi la foglia; stette lì un momento, per farsi tornar vivo nella memoria quel fatto; [...] si rammentò della cosa [...]; passò ad altro e non ci pensò più. (513) [9.FAUNA BACO DA SETA]

2. se c'entrano affari segreti, che non si vorrebbero lasciar capire a un terzo, caso mai che la lettera andasse persa; [...] allora, per poco che la corrispondenza duri, le parti finiscono a intendersi tra di loro come altre volte due scolastici che da quattr'ore disputassero sull'entelechia: (515) [5.TIPO UMANO SCOLASTICI ENTELECHIA]

3. Se donna Prassede fosse stata spinta a trattarla in quella maniera da qualche odio inveterato contro di lei, forse quelle lacrime l'avrebbero tocca e fatta smettere; ma parlando a fin di bene, tirava avanti, senza lasciarsi smovere: come i gemiti, i gridi supplichevoli, potranno ben trattenere l'arme d'un nemico, ma non il ferro d'un chirurgo. (519) [1.ATTI GEMITI, 1.ATTI GRIDI ARMI, NEMICO, FERRO, CHIRURGO] OF. VII, 42

4. Ma cos'è mai la storia, diceva spesso don Ferrante, senza la politica? Una guida che cammina, cammina, con nessuno dietro che impari la strada, e per conseguenza butta via i suoi passi; (523) [6.LAVORO GUIDA SENZA SÉGUITO]¹¹

5. come la politica senza la storia è uno che cammina senza guida. (*ibid.*) [1.ATTI CHI CAMMINA GUIDA]

11. Le figure 4 e 5 hanno la struttura apparente della metafora, ma in entrambe la comparazione è esplicita e il modalizzatore *come* sottinteso.

6. Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro, fino agli infimi di loro, secondo la scala del mondo: come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscedendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fuscilli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggiere, che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina. (526) [11.NATURA TURBINE CAMPANILI MURAGLIE ROTTAMI FUSCELLI FOGLIE VENTO] *Inf.* III, 28-30 e 112-114; *ivi*, V, 31-33 e 73-75; *Decamerò*n, *Introduzione* alla IV giornata.

2.16 *Capitolo XXVIII*

1. qualche volta si vedeva uno cader come un cencio all'improvviso, e rimaner cadavere sul selciato. (534) [14.N-VALORE CENCIO]

2.17 *Capitolo XXIX*

1. I monti, lasciando da parte la difficoltà del cammino, non eran sicuri: già s'era saputo che i lanzichenecchi vi s'arrampicavano come gatti, (552) [9.FAUNA GATTI]

2. ho dovuto far da Marta e Maddalena; (557) [4.PERSONE CELEBRI MARTA, MADDALENA]

3. «Siamo incamminati, – disse don Abbondio; – al castello di ***». L'hanno pensata bene: sicuri come in chiesa. (559) [8.ISTITUTI CHIESA]

4. «Cosa ne dice, signor curato, d'uno scambussolamento di questa sorte? – disse il sarto: – mi par di leggere la storia de' mori in Francia. (560) [6.PRODOTTI DELL'INGEGNO STORIA DEI MORI IN FRANCIA]

5. Probabilmente anche la parte che il cardinal Federigo aveva avuta nella conversione, e il suo nome associato a quello del convertito, servivano a questo come d'uno scudo sacro. (564) [8.ISTITUTI SCUDO SACRO]

6. Contento che quelle sue mura fossero cercate come asilo da' deboli [...] che per tanto tempo le avevan riguardato da lontano come un enorme spauracchio, (565) [15.TIMORE/DANNO SPAURACCHIO]

7. Radunò i servitori che gli eran rimasti, pochi e valenti, come i versi di Torti; (*ibid.*) [7.PRODOTTI VERSI DI TORTI]

2.18 *Capitolo XXX*

1. «[...] Seccatoril!» borbottava poi, a voce più bassa: «tutti qui: e via, e via, e via; l'uno dietro l'altro, come pecore senza ragione». (569) [9.FAUNA PECORE]

2. Non sapete che i soldati è il loro mestiere di prender le fortezze? Non cercan altro; per loro, dare un assalto è come andare a nozze; (570) [8. ISTITUTI ANDARE A NOZZE]

3. Già quelli delle terre invase e sgombrate le prime, eran partiti dal castello; e ogni giorno ne partiva: come, dopo un temporale d'autunno, si vede dai palchi fronzuti d'un grand'albero uscire da ogni parte gli uccelli che ci s'erano riparati. (577) [9. FAUNA UCCELLI TEMPORALE, GRANDE ALBERO, PALCHI FRONZUTI] {Hom., *Iliade*, VI, 144-149 e XXI, 462-466}; *Aen.* VI, 309-312; {*Inf.* III, 112-114}

5. Solo nel focolare si potevan vedere i segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme, come molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo. (579) [7. PRODOTTI IDEE SOTTINTESE, UOMO DI GARBO]

2.19 *Capitolo XXXI*

1. Tanto è forte la carità! [...] d'una calamità per tutti, [può] far per quest'uomo come un'impresa; nominarla da lui, come una conquista, o una scoperta. (585) [7. PRODOTTI DELL'INGEGNO E/O DELLE BRACCIA IMPRESA, CONQUISTA, SCOPERTA]

2.20 *Capitolo XXXII*

1. Né tali cose accadevan soltanto in città: la frenesia s'era propagata come il contagio. (607) [17. PATOLOGIE CONTAGIO]

2. E la prigione, fino a un certo tempo, era un porto di salvamento. (*ibid.*) [18. BENEFICIO PORTO DI SALVAMENTO]

3. «[...]andate con amore incontro alla peste, come a un premio, come a una vita, quando ci sia da guadagnare un'anima a Cristo»¹² (614) [18. BENEFICIO PREMIO, 2. PERCEZIONI VITA]

4. «[...] e, cosa orribile e indegna a dirsi! la mensa domestica, il letto nuziale, si temevano, come agguati, come nascondigli di venefizio». (617) [1. ATTI AGGUATI e 15. TIMORE/ DANNO NASCONDIGLI DI VENEFIZIO]

2. 21 *Capitolo XXXIII.*

1. Ma le coperte gli parvero una montagna. (626) [11. NATURA MONTAGNA]

12. Le parole attribuite a Federigo Borromeo – tradotte dal latino e riferite dall'autore tra virgolette basse – si leggono nella *Cronaca della peste di Milano del 1630* di penna del sacerdote Giuseppe Ripamonti. Manzoni, com'è notissimo, la cita per esteso all'inizio del cap. XXXI: *Josephi Ripamontii, canonici scalensis, chronistae urbis Mediolani, De peste quae fuit anno 1630*, Libri V. Mediolani, 1640, apud Malatestas.

2. quelli ch'erano stati fin allora illesi dal morbo, ne vivevano in continuo timore; andavan riservati, guardinghi, [...] sospettosi, [...]: ché tutto poteva esser contro di loro arme di ferita mortale. Quegli altri all'opposto, sicuri a un di presso del fatto loro (giacché aver due volte la peste era caso piuttosto prodigioso che raro), giravano per mezzo al contagio franchi e risoluti; come i cavalieri d'un'epoca del medio evo, ferrati fin dove ferro ci poteva stare, e sopra palafreni accomodati anch'essi, per quanto era fattibile, in quella maniera, andavano a zonzo (dove quella loro gloriosa denominazione d'erranti), a zonzo e alla ventura, in mezzo a una povera marmaglia pedestre di cittadini e di villani, che, per ribattere e ammortire i colpi, non avevano indosso altro che cenci.¹³ (636) [5.TIPO UMANO CAVALIERI ERRANTI MEDIEVALI MARMAGLIA PEDESTRE, CENCI]

2.22 *Capitolo XXXIV*

1. Eran que' cadaveri, la più parte ignudi, alcuni mal involtati in qualche cencio, ammonticchiati, intrecciati insieme, come un gruppo di serpi che lentamente si svolgono al tepore della primavera; (655) [8.FAUNA GRUPPI DI SERPI TEPORE PRIMAVERILE] An/Hogarth 1761, 66

2. e come, in un mercato di granaglie, si vede un andare e venire di gente, un caricare e un rovesciar di sacchi, tale era il movimento in quel luogo: monatti ch'entravan nelle case, monatti che n'uscivan con un peso su le spalle, e lo mettevano su l'uno o l'altro carro: (661) [1.ATTI ANDARE E VENIRE, CARICARE E ROVESCIARE MERCATO DI GRANAGLIE]

3. [...] una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, (662) [16.USO CERA]

4. La madre, dato a questa un bacio in fronte, la mise lì come sur un letto, (663) [13.USO LETTO]

5. E che altro poté fare [la madre di Cecilia], se non posar sul letto l'unica che le rimaneva, e mettersela accanto per morire insieme? come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col fiorellino ancora in boccia, al passar della falce che pareggia tutte l'erbe del prato. (*ibid.*) [10.FLORA FIORE FIORELLINO, FALCE] {Hom., *Iliade*, VIII, 302-308}; Catullus, 11, 21-24; {*Aen.* IX, 435-437}; {OF. XVIII, 153-156}; {GL. IX, 85, 7-8 e XX, 128, 5-6}

6. «Quella signora! quella signora! una parola per carità! [...]» Ma era come dire al muro. (665) [1.ATTI DIRE AL MURO]

13. La palese dura critica ai valori di cui erano portatori le *chansons de geste*, i romanzi riconducibili al ciclo arturiano e i poemi cavallereschi ha come probabile bersaglio principale l'*Orlando furioso*. Cf. in particolare OF IV, 51-62 e XXV, 22.

7. Ma [...] l'unica persona che vide, fu un'altra donna, distante forse un venti passi; la quale, [...] allungando e ritirando due mani grinzose e piegate a guisa d'artigli, [...] si vedeva che voleva chiamar gente, (665-666) [3.CORPO ARTIGLI]

8. «Sei venuto a metterti sotto la protezione de' monatti; fa' conto d'essere in chiesa» gli disse uno de' due che stavano sul carro dov'era montato. (668) [8.ISTITUTI CHIESA]

9. annodò in fretta [un laido cencio], e, presolo per una delle cocche, l'alzò come una fionda verso quegli ostinati, (*ibid.*) [12.TIMORE-DANNO FIONDA]

10. e Renzo non vide più che schiene di nemici, e calcagni che ballavano rapidamente per aria, a guisa di gualchiere. (*ibid.*) [6.LAVORO GUALCHIERE] An/Hogarth 1761, 198

2.23 *Capitolo XXXV*

1. e su tutto quel quasi immenso covile, un brulichio, come un ondeggiamento; (673) [1.ATTI ONDEGGIAMENTO] An/Hogarth 1761, 77, 97, 103, 107, 125, 179, 184, 198

2. verso il mezzo di quel cielo cupo e abbassato, traspariva, come da un fitto velo, la spera del sole, pallida, (675) [16.USO VELO]

3. capisco che ho parlato da bestia, e non da cristiano: (685) [9.FAUNA BESTIA]

2.24 *Capitolo XXXVI*

1. ma non vedeva di là altro che un folto, direi quasi un selciato di teste. (691) [6.PRODOTTI SELCIATO TESTE]

2. E porse la scatola a Lucia, che la prese con rispetto, come si farebbe d'una reliquia. (708) [7.ISTITUTI RELIQUIA]

2.25 *Capitolo XXXVII*

1. E allora faceva uno sgambetto, e con ciò dava un'annaffiata all'intorno, come un can barbone uscito dall'acqua; (712) [9.FAUNA CAN BARBONE ACQUA]

2. [la strada] Affondata (com'eran tutte; [...]) tra due rive, quasi un letto di fiume, si sarebbe a quell'ora potuta dire, se non un fiume, una gora davvero; (713) [9.NATURA LETTO DI FIUME, 7.PRODOTTI GORA]

3. si trovò un po' strano, quale, per dir la verità, [...] s'immaginava già di dover parere: [...] dalla testa alla vita, tutto un fradiciume, una grondaia; (714) [11.NATURA FRADICIUME, 7.PRODOTTI GRONDAIA].

4. ma l'è una porcheria che s'attacca alle volte come un malefizio. (718) [18.SOPRANNATURALE MALEFIZIO]

5. In quanto al suo proprio podere, non se n'occupava punto, dicendo ch'era una parrucca troppo arruffata, e che ci voleva altro che due braccia a ravviarla. (721) [16.USO PARRUCCA]

6. i decreti, tanto generali quanto speciali, contro le persone, [...], rimanevano spesso senza effetto, quando non l'avessero avuto sul primo momento; come palle di schioppo, che, se non fanno colpo, restano in terra, dove non danno fastidio a nessuno. (*ibid.*) [12.TIMORE-DANNO PALLE DI SCHIOPPO]

7. «[...] E lor signori mi vorranno negar l'influenze? Mi negheranno che ci sian degli astri? O mi vorranno dire che stian lassù a far nulla, come tante capocchie di spilli ficcati in un guancialino?...» (723) [7.PRODOTTI CAPOCCHIE DI SPILLI GUANCIALINO].

8. andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle. (726) [5.TIPO UMANO EROE DI METASTASIO].

2.26 *Capitolo XXXVIII*

1. Ma che? di qualunque cosa si parlasse, il colloquio gli riusciva sempre delizioso. Come que' cavalli bisbetici che s'impuntano, e si piantan lì, e alzano una zampa e poi un'altra, e le ripiantano al medesimo posto, e fanno mille cerimonie prima di fare un passo, e poi tutto a un tratto prendon l'andare, e via, come se il vento li portasse, così era divenuto il tempo per lui: prima i minuti gli parevan ore; poi l'ore gli parevan minuti. (728) [9.FAUNA CAVALLI BISBETICI] *Purg.* VI, 91-99; *OF.* XI, 1

2. Il giovine ha addosso una cattura, [...], per qualche scappatuccia che ha fatta in Milano, [...], quel giorno del gran fracasso, [...], senza malizia, da ignorante, come un topo nella trappola: (737) [9.FAUNA TOPO TRAPPOLA]

3. A vedere i progetti che passavan per quella mente, le riflessioni, l'immaginazioni; a sentire i pro e i contro, per l'agricoltura e per l'industria, era come se ci si fossero incontrate due accademie del secolo passato. (741) [8.ISTITUTI ACCADEMIE]

4. E per lui l'impiccio era ben più reale; perché, essendo un uomo solo, non gli si poteva dire: che bisogno c'è di scegliere? l'uno e l'altro, alla buon'ora; ché i mezzi, in sostanza, sono i medesimi; e son due cose come le gambe, che due vanno meglio d'una sola. (*ibid.*) [3.CORPO GAMBE]

5. e le memorie triste, alla lunga guastan sempre nella mente i luoghi che le richiamano. E se que' luoghi son quelli dove siam nati, c'è forse in tali memorie qualcosa di più aspro e pungente. Anche il bambino, dice il manoscritto, riposa volentieri sul seno della balia, cerca con avidità e con fiducia la poppa che l'ha dolcemente alimentato fino allora; ma se la balia, per divezzarlo, la bagna d'assenzio, il bambino ritira la bocca, poi torna a provare, ma finalmente se ne stacca; piangendo sì, ma se ne stacca. (742) [5.TIPO UMANO BAMBINO BALIA, ASSENZIO] {*Par.* XXIII, 121-123}; *Romeo and Juliet*, atto primo, scena III.

6. L'uomo (dice il nostro anonimo: e già sapete per prova che aveva un gusto un po' strano in fatto di similitudini; ma passategli anche questa, che avrebbe a esser l'ultima), l'uomo, fin che sta in questo mondo, è un infermo che si trova sur un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sé altri letti, ben rifatti al di fuori, piani, a livello: e si figura che ci si deve star benone. Ma se gli riesce di cambiare, appena s'è accomodato nel nuovo, comincia, pigiando, a sentire qui una lisca che lo punge, lì un bernoccolo che lo preme: siamo in somma, a un di presso, alla storia di prima. (744) [14.PATOLOGIE INFERMO LETTI A LIVELLO, (LISCA), (BERNOCCOLO)] {*Aen.* III 581}; *Aug. Conf.* VI 16; *Purg.* VI, 148-151; {*OF.* XXV, 43, 1-4}; *ivi*, XXVIII, 90; *ivi*, XXX, 2.¹⁴

3. Conclusioni

Nel fornire i rinvii incerti a luoghi di *Inf.*, *Purg.*, *Par.*, *OF* e *GL* ho usato una "rete" a maglie larghe. La ragione di tale scelta consiste nel fatto che espungere non è difficile, mentre assai più difficile è recuperare un rinvio che potrebbe trovare inveramento, potrebbe essere cioè trasferito ai rinvii certi, se si reperissero luoghi d'autore qui non segnalati e si potesse accertare che Manzoni ha forgiato una figura sua contaminando uno o più di quei luoghi oggi non noti con uno o più di quelli qui classificati come incerti. Considerando il catalogo nel suo insieme si contano otto reminiscenze certe e otto dubbie da *Inf.*, dieci certe e tre dubbie da *Purg.*, tre certe e cinque dubbie da *Par.*, quindici certe e nove

14. Thomas Mann incastona la similitudine dell'infermo nello *Zauberberg*, mettendola in bocca a Leone Naphta, il personaggio fanatico e demoniaco, fautore del totalitarismo e del terrore di massa, che arieggia, com'è notissimo, il filosofo marxista ungherese György Lukács: «Die Weltrepublik, das werde das Glück sein, sicher! Fortschritt? Ach, es handle sich um den Kranken, der beständig die Lage wechsele, weil er sich Erleichterung davon verspreche»: Mann, *Der Zauberberg* (1924); tr. it: «La repubblica mondiale, quella era la felicità? Progresso? Ah, non si trattava purtroppo che del celebre malato il quale crede di aver sollievo ai suoi dolori mutando continuamente posizione»: Mann, *La montagna incantata* (1930, vol. 2, 378). Mann rende così omaggio alla lunga e insigne tradizione che lo precede, da quella greco-latina, a quella romanza e neoromanza, per prendere al contempo un posto onorevole all'interno di essa. Mann rende omaggio in particolare a Dante, dal cui *Purgatorio* toglie per il suo romanzo la "cornice" e non poche cellule d'indole tematica e scopertamente onomastica.

dubbie da OF, otto certe e dodici dubbie da GL, cui son da aggiungere una reminiscenza biblica sicura, due reminiscenze certe dal *Decameròn*, una certa da *King Lear*, due certe da *Romeo and Juliet*, una certa da *Macbeth* e cinque, sicure, dall'*Analysis* di W. Hogarth. Non mi soffermerò in questa sede né sulle relazioni tra la *Commedia* dantesca e il “gran romanzo”, allo studio delle quali mi sto applicando e per scrutare le quali era indispensabile compilare questo repertorio, né sulle tradizioni all'interno delle quali ricorrono le similitudini topiche, di cui ho parlato in altra sede.¹⁵ Ho scritto nella Premessa che in presenza di similitudini topiche la *Commedia*, il *Furioso* e la *Liberata* fungono solo in via secondaria e subordinata da mediazione tra i classici antichi e PS. Carattere principale riveste sempre, infatti, il “confronto” con gli autori italiani e soprattutto con Dante. Tuttavia non sono ancora riuscita a terminare la ricerca circa OF e GL nei PS; non ho scrutato a fondo il riuso manzoniano del *Decameròn* né degli altri poemi, cavallereschi e non, del Quattrocento, Cinquecento e Seicento italiani, né dei romanzi di Rabelais, né del Don Quijote, né delle tragedie di Shakespeare (che Manzoni, com'è noto, lesse in francese, nella traduzione di Pierre Letourneur), né dei tragici francesi del '600, per citare alcuni snodi ovvi e talvolta cruciali.

Preferisco dunque concludere sgombrando il terreno da ogni equivoco circa il rapporto tra la *Commedia* e i PS. L'esame delle similitudini che recano una eco certa sia del poema dantesco che di OF mostra che quasi tutte sono in verità di origine dantesca e basta, sono state cioè prescelte per il riuso evidente che ne fa messer Ludovico: l'anonimo rielabora in modo inconsueto e concettoso un luogo topico, già elaborato e rielaborato da autori differenti, perché ciò si adegua bene al gusto barocco.¹⁶ Soltanto le reminiscenze certe di GL sono serie e sobrie; se si accompagnano a echi degli altri poemi (similitudine topica) sono subordinate a questi, concorrono cioè meno di essi alla originalità dell'esito manzoniano. Una sola figura tassiana, marcata da

15. Qualche risultato ho fornito nello studio citato alla nota 1 e prima ancora in Riccobono 2013. Delle tradizioni cui congiungere le più illustri similitudini topiche ho parlato nella relazione *Alessandro Manzoni: il classicismo sotterraneo di un romantico razionalista*, letta al convegno ‘Il romantico nel classicismo. Il classico nel romanticismo’, Milano, 10-11 ottobre 2016, in c.s. negli Atti.

16. Dante aveva scritto, concludendo la prima parte dell'apostrofe celeberrima contro l'Italia di *Purg.* VI: «Ahi gente che dovresti esser devota, / e lasciar seder Cesare in la sella / se bene intendi ciò che Dio ti nota / guarda come esta fiera è fatta fella / per non esser corretta da li sproni, / poi che ponesti mano a la predella. / O Alberto tedesco ch'abbandoni / costei ch'è fatta indomita e selvaggia, / e dovresti inforcar li suoi arcioni, / [...]» (vv. 91-99). Si legga, a prova di quel che si è scritto a testo, la similitudine ariostesca tratta dalla metafora dantesca: «Quantunque debil freno a mezzo il corso / animoso destrier spesso raccolga, / raro è però che di ragione il morso / libidinosa furia a dietro volga, / quando il piacer ha in pronto; a guisa d'orso / che dal mel non si tosto si distolga, / poi che gli n'è venuto odore al naso, / o qualche stilla ne gustò sul vaso»: dunque messer Ludovico, scherzosamente e manieristicamente, si burla del poeta profeta crucciato incollando a una prima similitudine incentrata sulla libidine (come l'io poetante scrive giustamente) una seconda similitudine, costruita con i materiali della più nota tra le rime di Dante dette *Petrose*: similitudine dal carattere solo apparentemente allusivo e oscena senz'altro.

acutezze e virtuosismi, è contaminate con una similitudine dantesca al fine di forgiare una figura giocosa e inconsueta fino al grottesco (cf. XI, 2).

La memoria della *Commedia* e di OF permea l'intero romanzo – ogni situazione e ogni personaggio o quasi – a partire dal cap. III; quella di GL soprattutto i capitoli dal VI all'XI e si sostanzia in particolare (vi sono due robuste eccezioni) nei moti dell'animo femminile: di Perpetua, di Lucia, di Gertrude.¹⁷ È da notare che tra i capitoli XXVI e XXX vi è speciale densità di immagini che traggono origine da *Inf.* L'apice si raggiunge nella grande similitudine storico-politica, la quinta circa la fine del cap. XXVII, in cui si accennano la grande storia e la grande politica fino ai loro riverberi sulla vita degli ultimi nella scala del mondo; la detta figura si incorpora quattro reminiscenze infernali. Ciò concorre a contrassegnare la zona in questione come una di quelle in cui trova adempimento il pensiero formulato dall'anonimo nella sua Introduzione circa la diabolicità della Politica e l'effetto nefasto delle tirannidi sulla vita delle genti.

Il fatto che le similitudini manzoniane riconducibili a *Purg.* siano in numero maggiore rispetto a quelle riconducibili a *Inf.* e a *Par.* non significa che *Purg.* sia la cantica più echeggiata nel romanzo; le metafore, le riprese lessicali e i segmenti di testo (“camuffati” o “non camuffati”) riconducibili a *Inf.* sono assai numerosi. Il riuso di espressioni tolte a *Par.*, data la lingua sublime della cantica, implica quasi sempre una revisione parafrastica che rende incerta la paternità dantesca. Chi, per esempio, saprebbe provare che il segmento di testo manzoniano sotto enunciato derivi sicuramente / o sicuramente non derivi, da *Par.* II, 13-15 («metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / *dinanzì a l'acqua che ritorna eguale*», corsivo mio): «Di mano in mano che [la carrozza] s'avanzava, le due folle rattenute dalle parti, si ricadevano addosso e si rimischiavano, dietro a quella» (PS, XIII, 267)?

Il capitolo VIII contiene undici similitudini, nessuna delle quali è riconducibile alla *Commedia*, mentre si segnalano tre prelievi certi e uno dubbio da OF e un altro certo da GL. Probabilmente, essendo questo il capitolo più concitato e ricco di azione tra quelli del romanzo in cui compaiono tutti i personaggi (popolari) principali e fra Cristoforo, la memoria poetica si è trovata in speciale sintonia con i due modelli più avventurosi e soprattutto con quello in assoluto più avventuroso.¹⁸

I capitoli XXVIII e XXXI contengono ciascuno una sola similitudine, il XXXII soltanto complementi di paragone. In essi la “storia” prevale nettamente sull'invenzione: la carestia, la peste prima negata e poi dilagante, i

17. Cf., nel mio lavoro citato alla nota 1, le figure ai capp. VIII, 9 (Lucia), X, 2 (Gertrude), XI, 2 (Perpetua). Le due robuste eccezioni sono VI, 1 (fra Cristoforo), XI, 2 (i bravi «sconfortati»).

18. Degno di menzione il fatto che da OF II, 4, 1 («Tu te ne menti che ladrone io sia», cui segue il duello tra Rinaldo e Sacripante) provengano i materiali per il cruciale duetto (e duello), al cap. IV, tra Lodovico e il nobilastro soverchiatore di professione: «“Voi mentite ch'io sia vile.” “tu menti ch'io abbia mentito”» (PS, 71).

monatti, il lazzaretto, la caccia agli untori. Si tratta di capitoli descrittivi e corali nei quali sono raffigurati gli effetti delle sciagure su molti o quasi tutti gli strati della società lombarda del tempo: nobili, agiati borghesi, *élites* di scienziati che per lo più fungono da *vox clamantis in deserto*, alto e basso clero, contadini della pianura e delle pendici lievi, contadini dei poggi e delle pendici alte, montanari. La prosa di Manzoni vi assume andamento paratattico, dando al lettore l'impressione di correre veloce e incalzante per fornire una panoramica di dati e notizie circoscritte a uno spazio e a un tempo non ampi. Ciò fa sì che i pochi indugi assumano forte rilevanza visuale. Alla fine del capitolo XXXII la voce narrante scrive che occorre tornare ai personaggi, e il cap. XXXIII, se è sì ricco di azione – nella prima parte don Rodrigo si scopre malato di peste e viene venduto dal Griso ai monatti; nella seconda parte Renzo ritorna al suo paesello – contiene però una sola grande similitudine: quella in cui sono denigrati i cavalieri erranti medievali, quasi il simbolo dell'avventura e del meraviglioso. La narrazione bilancia la descrizione; il ritmo, paratattico e rapido, quasi tumultuoso, rende bene la concitazione emotiva dei personaggi, fino alla magnifica enumerazione barocca, esorbitante di nomi e scarsa di verbi, delle specie di vegetazione selvatica o inselvatichita che infestano l'orto di Renzo.

Può sorprendere che ricco di similitudini sia il cap. XXXIV, nel quale, con realismo che nulla attenua, si narrano le avventure di Renzo alla ricerca di Lucia nella Milano desolata dalla peste. Tutto è espresso, tutto è dipinto senza velare, eppure il risultato finale non è, come avrebbero temuto illuministi e neoclassicisti, la oggettivazione del brutto a discapito della bellezza e dignità dell'espressione sibiene un tratto realistico dalla mirabile, lancinante, potenza espressiva. Manzoni congiunge, nel detto capitolo, intensi suggerimenti di varia indole offerti dal trattato di W. Hoharth *The analysis of the Beauty* con movenze barocche orride e terribili nel significato ed eleganti nella forma; su ciò, e sulla rielaborazione di similitudini topiche impregnate di morte e aggraziate, mi sono già soffermata nella ricordata relazione *Alessandro Manzoni: il classicismo sotterraneo di un romantico razionalista*. Di contro, sono quasi privi di similitudini i capp. XXXV e XXXVI, e le poche che vi ricorrono sono complementi di paragone semplici e colloquiali. I due capitoli sono ambientati entrambi nel lazzaretto, sono entrambi descrittivi, l'azione vi è scarsa mentre vi è molto dialogo. In entrambi, gli orrori del lazzaretto sono solo accennati, e gran risalto è dato invece alla tenerezza e alla pietà. Nel primo Renzo ritrova fra Cristoforo e don Rodrigo, in fin di vita e privo di coscienza. Grazie alla benefica e tuttora energica influenza del frate, Renzo perdona di vero cuore Rodrigo e prega per lui. Nel secondo Renzo ritrova Lucia, e fra Cristoforo, a sua volta vicino a morire di peste, dichiara nullo il voto della giovane. I capitoli sono stilisticamente molto sorvegliati e ricchi di «rettorica discreta, fine, di buon gusto».¹⁹ Manca ciò che altrove era servito a immettere umorismo, ruolo spesso

19. Sono parole della voce narrante nella *Introduzione* (PS, 6) che indicano alcune delle qualità necessarie, assenti dal manoscritto dilavato. Quanto ai capitoli in cui si descrive la

adempiuto dalle similitudini. Si sprigiona, specie dal primo, stilisticamente il più “casto”, una intensa eppure composta solennità morale e religiosa. Il mistero del dolore, della morte, della dannazione, della salvezza e anche dell’amore, in tanta concentrata e sublime tensione, non ammettono “barocchismi”.

conversione dell’Innominato, essi sono strettamente contesti di parti sommamente avventurose (il ratto di Lucia) e Manzoni sceglie di farvi avere gran parte al personaggio più comico del romanzo, don Abbondio. Tutto ciò calamita similitudini e serve a evitare che la “*gravitas*” da riservarsi alla parte finale venga di troppo anticipata.

Sigle e abbreviazioni

An/Hogarth 1761 = W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, [*The Analysis of Beauty*], (1753), [traduttore anonimo], Livorno, Giovan Paolo Fantechi, 1761.

GL = T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, con introduzione di F. Ulivi, a c. di M. Savini, Roma, Newton Compton, 1996.

OF = L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di S. Debenedetti, Bari, Laterza, 1928-29 (disponibile *on line* all'indirizzo <http://www.bibliotecaitaliana.it>).

PS = A. Manzoni, *I promessi sposi*, a c. di S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002.

Riferimenti bibliografici

Bibbia di Gerusalemme, 1984 = *La Bibbia di Gerusalemme*, testo concordante con la *princeps* del 1971, Bologna, EDB, 1984.

Boyde 1971 = P. Boyde, *Dante's Style in His Lyric Poetry*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1971.

Danelon 2015 = F. Danelon (a c. di), *Speciale Ottocento: tessere di trame. La citazione nel romanzo italiano dell'Ottocento*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione» 11 (2015).

Dante, *Commedia* = D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, voll. 4 (disponibile all'indirizzo <http://www.danteonline.it>).

Mann, *Der Zauberberg* = T. Mann, *Der Zauberberg*, (1924), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1996².

Mann, *La montagna incantata* = T. Mann, *La montagna incantata*, traduzione dal tedesco di B. Giachetti Sorteni, Milano, Dall'Oglio editore, 1930, 2 voll.

Monti, *Lezioni di eloquenza* = V. Monti, *Lezioni di eloquenza e Prolusioni accademiche*, Introduzione e commento di D. Tongiorgi, Testi e note critiche di L. Frassinetti, Bologna, Clueb, 2002.

Riccobono 2013 = M. G. Riccobono, *Echi e similitudini di Dante e di altri autori nei Promessi sposi*, «Italianistica» 42 (2013), 3, 165-174.

Riccobono 2015 = M. G. Riccobono, *Le similitudini nei Promessi sposi (quarantana). Regesto (introduzione e I-XII)*, in D. Generali (a c. di), *Le radici della razionalità critica: saperi, pratiche, teleologie. Studi offerti a Fabio Minazzi*, Milano-Udine, MIMESIS Edizioni, 2015, Vol. II, 1071-1095.

Spinazzola 1981 = V. Spinazzola, Introduzione e note a A. Manzoni, *I promessi sposi*, Milano, Garzanti, 1981.

Ancora di scritto e di parlato. Tra *Relazione* e *Proemio*

Marzio Porro

Vorrei ritornare sulla prima questione della lingua in prospettiva nazionale, quando essa non è più solo questione di lingua letteraria e, in secondo luogo, di lingua scritta, ma si pone, per la prima volta, come assoluta necessità di intendersi e di comunicare tra cittadini che fino ad allora avevano fatto parte di stati diversi e soprattutto avevano parlato e continueranno a parlare lingue diverse, anche se, per lo più, appartenenti alla stessa famiglia. Per vedere come la tradizionale, secolare separatezza tra scritto e parlato, fondata sulla sostanziale, anche teorica, rimozione dell'oralità, che – unici – Dante e Machiavelli (e Goldoni) avevano lucidamente infranto, cominci a sgretolarsi e il problema rimbalzi da un autore all'altro secondo modalità e urgenze affatto diverse, ma, comunque, come il vaso di Pandora ormai dissigillato. Dunque dovrò tornare ai testi fondanti di quella questione, ai più radicali ed assertivi, oltre che innovativi.¹

Dico subito che il problema del rapporto tra scritto e parlato a proposito della *Relazione* manzoniana può suonare persino come uno sgarbo, una

1. Questa nota è generata dalla rilettura di una vecchia antologia scolastica, uscita nell'ormai lontano 1974, tutta dedicata, con qualche premessa ed appendice, alla polemica di Ascoli contro le proposte di Manzoni sulla questione della lingua (all'interno di una originalissima collana dell'editore Loescher: i *Classici italiani commentati*) che i due curatori Berrettoni e Vineis provvidero di uno splendido e generoso apparato di annotazioni: esegesi puntuale, certo, ma ne usciva anche un appassionato capitolo di storia della lingua italiana colta nel suo momento cruciale. Purtroppo quel lavoro, forse per la destinazione didattica, è presto uscito dalla memoria e da molte bibliografie e chi scrive intende, anche per questa ragione, qui, rendergli omaggio, tra l'altro traendo le citazioni dei due "padri" proprio dall'antologia, per la buona ragione che in essa testi e commento sono inscindibilmente avvinti (indico coi titoli originali gli interventi di Manzoni ed Ascoli, con il titolo proprio dell'antologia i commenti dei curatori). Del tono un po' polemico di questa nota i due autori sono, naturalmente, del tutto innocenti. La loro preoccupazione infatti è di illustrare le tesi di Manzoni ed Ascoli calandosi fino in fondo, diciamo, nei "ruoli" culturali che i due autori interpretarono. Siamo sulla strada della più recente posizione di Angelo Stella deciso a sottolineare, originalmente ed ecumenicamente, ciò che unisce le due figure piuttosto che ciò che le divide, come si avverte già dal titolo (vd. Stella 2010).

mancanza di discrezione nei confronti di chi in quel testo, e anche prima, tanto si era adoperato con atti ed omissioni a negare le premesse stesse della distinzione. Perché il concetto di lingua nel pensiero di Manzoni è sferico e compatto fin dagli inizi e ciò che da quel nucleo parmenideo in seguito viene dedotto altro non è che il precisarsi di un percorso nella sterpaglia della realtà o un interloquire – tra il generoso, il puntiglioso e il malinconico – con chi proprio non vuol capire: questo concetto, come si sa, trova il punto di forza nella negazione stessa della nozione di lingua scritta: «la formola» lingua scritta «non è che un vero abuso di parole, che enuncia e propaga un concetto, non metaforico, ma falso» sta scritto nella *Lettera al Carena*.² E non aveva tutti i torti, per le sue conoscenze, a negare una distinzione che solo antropologia, sociolinguistica e pragmatica, molto tempo dopo, avrebbero reso veramente necessaria.

Ma soprattutto la negazione era indispensabile come antidoto al morbo – così doveva considerarlo il Manzoni – che aveva per secoli impedito agli italiani, tranne pochissimi, di pensare al parlato, o, meglio, ai parlati, nella fattispecie ai dialetti,³ come a qualcosa di diverso da un'informe e imbarazzante manifestazione di bisogni e a venerare, quasi per riscatto, una anziana lingua letteraria che veleggiava sopra le loro teste con la pretesa di essere, o essere stata, la terza lingua classica dopo greco e latino. Tanto da illudersi che quella *lingua settoriale*, in genere ignota o malnota oltre che imbalsamata, letta e/o ascoltata, dai più, giusto in qualche occasione, fosse davvero la lingua italiana, la loro lingua.⁴

E comunque rispetto a quel fantasma, a quella illusione linguistica, Manzoni capisce molto presto che bisogna ribaltare il tavolo e partire da un concetto di lingua come «complesso» – così dice con felice intuizione, sempre nella lettera al Carena, superando la vecchia concezione di *quantità qualunque di vocaboli* – vale a dire come mezzo di comunicazione totale in cui tutta una comunità istintivamente e naturalmente si manifesti e si esprima in qualsiasi

2. Vd. Manzoni, *Lettera al Carena*, 47.

3. Nettissima l'affermazione nella *Relazione* «Una nazione dove siano in vigore vari idiomi e la quale aspiri ad avere una lingua comune, trova naturalmente in questa varietà un primo e potente ostacolo al suo intento. Si dovrà dunque sostituire a que' diversi mezzi di comunicazione d'idee un mezzo unico, il quale sottrahendo a fare nelle singole parti della nazione l'ufficio essenziale che fanno i particolari linguaggi, possa anche soddisfare il bisogno [...] d'intendersi gli uomini dell'intera nazione tra di loro, il più pienamente e uniformemente che sia possibile» (Manzoni, *Relazione*, 69).

4. La settorialità della lingua letteraria italiana è ben presente a Manzoni, già nella *Lettera al Carena*, 47. Essa altro non è che «Quantità accidentale e circoscritta [...] alla quale non può convenire in nessuna maniera e per nessun titolo, il nome di lingua, che, non propriamente, ma per traslato manifesto e innocuo, s'adopra in tutt'altre locuzioni, come quando si dice: la lingua della chimica, la lingua dell'arti, la lingua del foro, e simili».

circostanza e per qualsiasi fine.⁵ Si tratta del grande idillio linguistico francese – la madrepatria parigina che parla allo stesso modo attraverso la bocca di tutti i suoi figli – che il giovane Alessandro ha scoperto, amato e assimilato, una volta per tutte, a Parigi ed elevato a modello teorico di lingua, pur trattandosi di una particolare vicenda e situazione storico-linguistica.

Che poi la realtà della penisola mostri un ben misero paesaggio ai suoi occhi di patriota, per la necessità di moltiplicare, città per città, l'una all'altra per molti versi estranea, il numero delle lingue ove si incarni il modello, non scalfisce per nulla il suo pensiero e lo spinge semmai alla difficile, perigliosa, ostinata ricerca di una soluzione che altro non può essere, se non la scelta “definitiva” di una di queste lingue: tutte, nel loro ristretto e profondo campo d'azione, *vive e vere*. Ecco, nel campo di pure essenze in cui si esercita l'illuminismo manzoniano, nel suo bisogno di *clarté* e di garanzie intellettuali non c'è via di scampo, né per lui, in primo luogo, né per gli amici, i sodali, i seguaci e, starei per dire, neppure per la patria e per noi... Lo so, c'è in quella serie di sillogismi netti e trasparenti che scandiscono l'argomentare manzoniano una tenacia e una sicurezza ostinate, così come anche una fede, un po' infantile, nella possibilità (e volontà) di manomettere l'esistente che a quelli della mia generazione, cresciuti a pane e storicismo, toglie il fiato e dà le vertigini; eppure, forse, in una situazione così paradossale e disperata, anche la proposta di manomissione proposta da un intellettuale militante poteva avere e per molti ebbe senso.

Sulla militanza di Manzoni penso che nessuno possa nutrire dubbi. Negli scritti ad argomento linguistico un ampio materiale storico, filosofico, grammaticale e retorico è riassunto ed adibito *more geometrico* ad assunti di ordine rigorosamente pratico: vuoi che l'autore sfiori, un po' di striscio, problemi letterari, vuoi soprattutto che proponga, con bella risolutezza, interventi di politica culturale e linguistica. Colpisce in generale che le nozioni di diverse discipline inserite nella grande macchina argomentativa sembrano quasi perdere di consistenza rispetto alla necessità, all'urgenza, all'ingombro delle tesi. A volte il discorso assume mosse da controversistica scolastica, in singolare contrasto con le molte novità dei giudizi; ma, appunto, non si può indugiare come si è fatto per secoli, sembra essere il motto, per prosopopea, che guida la militanza manzoniana alla manomissione. È, credo, solo nell'ambito di una scelta appassionatamente politica che si può intendere la proposta della *tabula rasa*: in primo luogo a proposito del concetto di lingua scritta.

Certo alla generazione successiva, potevano apparire anche negativi la permanenza in Manzoni di vecchie istituzioni grammaticali e retoriche e la

5. Vd. *ibid.*, 28.

mancanza di aggiornamento sulle novità della linguistica, ma a parte i problemi di cronologia (le idee sulla lingua nascono in lui già adulte) e la scarsa circolazione in Italia, anche dopo, di notizie su quelle novità, c'è da dubitare, sinceramente, che avrebbero potuto modificare, o almeno attenuare, decisioni che affondavano le loro radici nel sogno di realizzare un sogno...

D'altra parte Manzoni, come i molti scienziati che sperimentano su di sé, con gravi rischi personali, gli effetti delle loro scoperte, non è che la prima vittima delle sue idee fin dagli anni '20, quando cominciano, prima nelle riserve mentali e subito dopo nei fatti, le manomissioni del romanzo durate poco meno di vent'anni. Non è questa lunga manomissione (ma non *tabula rasa*) in tre (e forse quattro)⁶ fasi, che la conseguenza di quell'asserto primario non essere la lingua scritta altro che un concetto falso: non essendo essa che un epifenomeno, uno soltanto dei molteplici usi della lingua che, in primo luogo, si parla. La verifica conclusiva, allora, andrà eseguita nel luogo dove la lingua, comunque scelta, si è sempre usata e si usa per natura e non solo per cultura. Da qui la portata soprattutto simbolica di quel viaggio a Firenze: ecco perché quel soggiorno fiorentino è entrato nella nostra lingua sotto le specie di una metafora, a tutti nota e molto usata, che sta per "frequentare il miglior corso di italiano", trasformandosi nel soggiorno di apprendimento linguistico nazionale per antonomasia. Mentre altri viaggi e soggiorni, sempre a Firenze e/o in altre città toscane di altri classici delle nostre lettere prima di lui, come Goldoni e Alfieri (che dovrebbero a rigore essere ritenuti gli inventori dell'*escamotage*), o dopo di lui come Verga – tutti e tre "studenti in Erasmus" – vengono in genere appena citati tra altre notizie biografiche, senza assumere il giusto rilievo di tappa fondamentale.

Questo tuffarsi subito nella prassi, si sarebbe detto una volta, costituisce la prova suprema che tutto ciò che Manzoni scrive e fa nell'ambito della lingua è finalizzato a cambiare, anzi a forzare romanticamente, la realtà del romanzo e della nazione – del primo in funzione della seconda e viceversa – e mai a partecipare ad una *querelle* culturale, a fornire referti su una situazione storica, o, tanto meno, a proporre assiomi letterari. Soprattutto su questo punto bisogna insistere: Manzoni è tra i pochissimi, giusto due o tre che io sappia, protagonisti di questa vicenda che non introducono mai categorie di ordine estetico, non si dice nella sostanza e negli accidenti del suo argomentare, ma neppure negli stereotipi dell'aggettivazione tra cui Manzoni opta per «buona lingua», con un aggettivo che alle sue orecchie doveva rimandare alla funzionalità e, al più, alla trasparenza idiomatica in termini funzionali e sociali. Si arresta così l'incantesimo di una lingua nata e cresciuta, si sarebbe tentati di dire, per essere

6. Tengo conto per il lavoro infinito di correzione almeno della scansione ufficiale da ultimo stabilita con l'edizione di Manzoni, *Gli Sposi promessi*.

bella, scelta, nobile e numerosa, e insofferente di altri compiti e doveri, come talora si eccepiva dalla parte dei vili meccanici.

Efficacissimo, sempre sul carattere pragmatico degli interventi, ma ancora un po' turbato, Bruno Migliorini in questo giudizio che riporto per intero:

Ma il suo è un programma d'azione, e non un rilevamento obiettivo dello stato dei fatti. Egli vorrebbe potare come rami secchi l'inutile ricchezza costituita dai doppioni, vorrebbe lasciar cadere le numerose parole appartenenti al lessico letterario e non all'uso vivo. Si deve tuttavia osservare che, se una lingua così sfrondata rispondeva bene al suo ideale artistico d'una prosa accessibile a tutti gli Italiani, e al suo programma politico unitario, difficilmente avrebbe potuto servire ad altre opere del tipo dell'*Adelchi* o degli *Inni Sacri*.⁷

Con quel «programma d'azione e non rilevamento obiettivo dello stato dei fatti» dimostra d'aver inteso perfettamente il piano su cui Manzoni si muove. Sorprende semmai nel grande storico delle nostre vicende linguistiche, così alieno da debolezze estetiche, quel preoccupato interrogarsi sulla mancanza di spazio che nella teoria manzoniana si riserverebbe alla tradizione del linguaggio poetico. Gli è che varcata la soglia dell'Unità, e già da un bel po' di tempo, Manzoni è ormai lontano dai problemi di lingua letteraria; a onor del vero è lontano, sotto molti rispetti, dalla stessa letteratura. Soprattutto è impegnato a presentare come infrangibile l'integrità costitutiva di quella lingua «viva e vera» di cui si è fatto promotore: indugiare su usi privilegiati per secoli, dare campo alle riserve mentali, cui aveva dovuto ricorrere da poeta e da romanziere, doveva suonargli malissimo. Quando comunque è costretto ad attraversare campi minati come nella *Lettera intorno al De Vulgari Eloquio di Dante* del 1868, non foss'altro perché si discute del trattato linguistico del padre della lingua e dunque della patria, lo fa con molto fastidio e ricorre subito a procedure esorcistiche nei confronti di coloro che si fanno forti dell'autorità dantesca per sostenere teorie insostenibili. Infatti, in quel che ci resta del trattato – afferma –, Dante, mescolando rimatori provenzali e toscani e discutendo di questioni squisitamente retoriche e metriche, più che preoccuparsi di lingua italiana, si

7. Cito il giudizio dall'opera importante di Giuseppe Polimeni che ha recentemente ricostruito la penultima e dimenticata (o nascosta) tappa della questione della lingua, quella organizzata tra il 1941 e 1942, a fascismo declinante, dalla rivista «La Ruota», diretta da Mario Meschini e destinata a cessare da lì a poco le pubblicazioni (vd. Polimeni 2013, 56). Dico penultima per rispetto alle *Nuove questioni linguistiche* aperte da Pasolini a metà degli anni Sessanta in pieno sviluppo economico e in piena diffusione della lingua italiana presso tutti gli strati della popolazione.

occupa concretamente di problemi di stile poetico. E non si può certo affermare che, dal suo punto di vista, non colga nel segno.⁸

Certo se Manzoni è molto attento ad evitare tutte le insidie dei linguaggi speciali, primi fra tutti i più colpevoli, quelli che implicano la nozione di bello e simili, pare guardingo anche ad insistere su termini che ruotino attorno al concetto di lingua parlata, per non sbilanciare, si direbbe, sul versante opposto a quello tradizionale, l'equilibrio che deve reggere il complesso della lingua: per impedire forse che qualcuno cada nell'eccesso opposto (come puntualmente accadrà purtroppo proprio tra i suoi sostenitori) e soprattutto per non incrinare la sfera immacolata di quella grammatica astratta e generale che deve garantire tutti gli usi di un idioma unitario. Ma questa cautela non deve ingannare: il tuffo nella lingua parlata è d'obbligo già per la scrittura del romanzo come ci racconta Tommaseo: «Però egli si prese in casa una fiorentina, balia d'un suo nipotino, pregandola che allevasse ora lui; e le lesse da capo a fondo il romanzo, e secondo ch'ella diceva corresse».⁹ Il pericolo dell'aneddotica c'è sempre in questi casi (le balie sono in primo piano nelle questioni della lingua dell'Ottocento!), ma, a conferma del tuffo, ci sono le prove della Quarantana.

Cinque anni dopo la pubblicazione della *Relazione*, il «rilevamento obiettivo dello stato dei fatti» sarà invece al centro delle cure di Ascoli nel celebre *Proemio*. E già preme di sottolineare che sono passati, appunto, cinque anni e tante cose sono accadute. La proposta manzoniana è in qualche modo entrata in fase esecutiva, con molti stenti come, già allora, in Italia, e con molti stenterelli a diffondere il nuovo verbo. Il rigore del maestro si è perso per strada e l'estetica, i valori formali cacciati dalla porta sono rientrati dalla finestra. Il fiorentinismo, non più come scelta ragionata di un modello – transitorio e provvisorio – di lingua italiana, sta lentamente, ma diffusamente diventando un'altra cosa. Non è soltanto l'elemento orientante in una disputa linguistica e tende sempre più ad accamparsi come un capitolo, tra i meno presenti, stranamente, nella coscienza nazionale, di storia dell'arte, nel quadro di quello che presto diverrà lo stile storico, a cavallo tra neoromanico e neogotico, con prevalenza di quest'ultimo. Ricordo appena come già nei primi decenni del secolo i *nazareni* tedeschi e austriaci della romana Accademia di San Luca, nell'intento di rinnovare profondamente la pittura e la figura stessa dell'artista avessero assunto come modello proprio l'arte italiana del Quattrocento, soprattutto in accezione fiorentina. Si tratta solo del primo segnale di una innovazione profonda dell'arte

8. Illuminante e puntuale, come sempre, il commento di Berrettoni e Vineis a Manzoni, *Lettera intorno al libro De Vulgari Eloquio*, 53-55, n. 76.

9. Prendo la citazione da un altro bel libro di Giuseppe Polimeni (Polimeni 2011, 37, n. 37).

europea che prenderà le mosse – rispetto al passato – in modo un po' eccentrico – dalla Londra di metà secolo e da Dante Gabriel Rossetti, il cui nome già ci sembra contenere una forte indicazione programmatica. Nel senso che l'opera dantesca nel suo complesso e la tradizione fiorentina successiva fino alle soglie del Rinascimento costituiranno nell'opera di Rossetti e degli altri preraffaelliti una delle principali direzioni di sviluppo in poesia, in pittura, nelle arti applicate ecc., verso quel simbolismo europeo destinato a dominare nell'ultimo scorcio di secolo e fino a tutto il primo Novecento. Che in Italia solo da poco tempo si sia cominciato non tanto a studiare, quanto proprio a valutare, nella sua importanza e “portanza”, questa prospettiva cosmopolita, che segna profondamente la cultura e il gusto dei decenni successivi all'Unità, ha impedito di rilevarne le inevitabili implicazioni linguistiche. Il modello fiorentino era destinato a prevalere e ad imporsi – al di là della sua plausibilità storica e politica e della capacità propositiva dei protagonisti – anche e soprattutto in virtù della carica simbolica che quel cominciamento, insieme coltissimo e popolare, della tradizione fiorentina mano a mano acquisiva nella cultura contemporanea europea.¹⁰ È così anche che le formulazioni limpide e assolutamente funzionali di Manzoni tenderanno via via a caricarsi nei seguaci di aloni mitici e simbolici in sintonia con fenomeni del gusto e della moda: tanto più efficaci della teoresi pura! Che se poi in molti episodi, nelle opzioni arcaizzanti così estranee al progetto manzoniano, sembrerà di cogliere permanenze del vecchio purismo si tratterà di illusione ottica.

A tutto questo bisogna aggiungere anche il diffondersi – e il conseguente influsso sulla cultura in generale –, degli studi di etnografia e di tradizioni popolari, oltre che di linguistica, ad armare di quadernetto e lapis i molti che girano per città e campagne a cercare i tesori della toscana favella.¹¹ Usare lo stereotipo caro ai puristi è quasi doveroso anche se del tutto diverso è l'animo con cui gli uni e gli altri cercavano e vanno cercando oro e gemme: che si raccolga dalle antiche carte o dalle labbra di artigiani e contadini non cambia di molto il discorso. Ecco, qui il parlato sembra assumere davvero il ruolo del protagonista. Dovevano provare qualcosa di simile a una vertigine quanti, provenienti dalle aree gallo-italiche o anche dal sud, dotti e letterati, si trovavano ad ascoltare, ed annotare, l'eloquio sicuro e fluente di analfabeti monolingui, ma toscani: così doveva suonare *la lingua di Dante*.

10. Fondamentale il panorama, con schede dedicate ai principali pittori italiani, di Piccioni 2011; Gobbi Sica 2006; infine vd. Smith-Beatrice 2014.

11. Sulle inchieste e le riviste di Pitré, Salomone-Marino, De Gubernatis, e soprattutto sulla loro risonanza nella cultura del secondo Ottocento si veda ora Bravo 2013; per il resto vd. Seriani 1990, 83-89 e Polimeni 2011, 53-55.

Insisto su questo scenario di cultura, di gusto e di moda nelle varie arti – con forte rilevanza nelle arti applicate e decorative – che influenzò e modificò, ad un certo punto della sua evoluzione, il fiorentinismo (e toscanismo) post-manzoniano per suggerire quanto fosse fatalmente votata allo scacco la rabbia, parola grossa ma necessaria, che trapela a tratti dalle pagine di Ascoli nel *Proemio*. Dico subito che da giovane, nella bella disputa tra i due, mi ero ritrovato dalla parte del goriziano. Non fosse che per l'impianto sociologico della sua prospettiva e per il vasto affresco di un popolo (già il tedesco e, nella speranza dell'autore, in futuro l'italiano) romanticamente tutto immerso ad edificare una cultura e una lingua comuni, in cui la scoperta di una idea si accompagnasse subito a quella della parola per manifestarla. Una costruzione collettiva, senza esiti preordinati, una lingua creata sulla spinta continua delle invenzioni del pensiero, una lingua infine quasi naturalmente selezionata nell'officina, nel laboratorio, in biblioteca, nell'editoria, nel dibattito culturale piuttosto che appresa sui banchi di scuola. Non fosse, ancora, per il motore storicistico che funziona nel pensiero ascoliano, giusto all'incrocio tra idealismo e nascenti prospettive positiviste. Non fosse, infine, che per la difesa del bilinguismo già nei primi anni d'età: del diritto dei «figliuoli bilingui» che devono anzi poter mantenere «la loro condizione privilegiata, nell'ordine dell'intelligenza» contro una concezione pedagogica, difesa dai post-manzoniani, duramente repressiva nei confronti non solo dei dialetti, ma anche dello studio delle lingue straniere; posizione quest'ultima in cui a una falsa opportunità didattica era sotteso ancora il mito e il privilegio della terza lingua classica.¹² Aggiungo ancora quanto fosse significativo per uno studioso nato e cresciuto nelle terre irredente portare l'attenzione degli italiani, contro i loro pregiudizi, sul mondo tedesco e sciogliere l'inno a quella *densità della cultura tedesca* che, da sola, aveva consentito l'unificazione linguistica della Germania.

Una rilettura del *Proemio* mi spinge oggi a manifestare un certo disincanto e a porre qualche domanda sulle argomentazioni e ragioni ascoliane. In primo luogo noto che osservazioni ed obiezioni riguardano proprio il testo della *Relazione* e le iniziative successive dei manzoniani, e soprattutto il *Novo vocabolario*, e sembrano prescindere da altri testi linguistici già noti di Manzoni che sono indispensabili per mettere in prospettiva le proposte. La *Relazione* è un testo che non può che essere, per sua natura, un po' cursorio, oltre che trasparente. Si rivolge, almeno indirettamente, a una classe politica e a una opinione pubblica che, esclusi pochi protagonisti informati, sono in parte costrette a “rimuovere” il problema linguistico, a non guardare nell'abisso, e in parte proprio non vogliono pensarci. Dunque le proposte devono essere chiare,

12. Ascoli, *Proemio*, 149.

semplici, facili e non “devono” spaventare nessuno. Così come una sorta di semplificazione o, meglio, di trivializzazione del pensiero manzoniano è ben presente anche in coloro che di quel pensiero si fanno promotori ed esecutori, allo stesso modo anche Ascoli, in un testo per specialisti e addetti ai lavori, mi sembra intervenire solo a questi livelli inferiori, e forse deteriori, del manzonismo: e questo non è bene.

Certo Ascoli, ogni tanto avverte il dovere di precisare che i suoi attacchi sono rivolti agli allievi e alle loro improntitudini più che al maestro, tranne poi ribadire che il responsabile primo di idee che aborre resta pur sempre lui, il maestro. Si veda quando, a proposito della spontaneità e quotidianità idiomatica idoleggiata dai fiorentinisti, polemici invece contro il linguaggio più riflessivo – e dunque più artificiale – degli studiosi e degli scienziati afferma:

A sentire i fiorentinisti (ed è scuola dove i discepoli vanno naturalmente e subito molto più in là che non faccia il Maestro, poiché non si tratta già del mero e solito contingente della esagerazione di un principio, ma è il caso di un principio che non si possa distinguere dalla sua esagerazione, od anzi non è pure il caso di un principio, ma sibbene della semplice contraffazione, più o meno felice, di una realtà, spontanea e insieme necessaria, che la storia ha altrove prodotto), pare molte volte, se non sempre, che essi non vogliano pensare altre obiezioni, se non quelle che credono derivare da pregiudizi italiani.

Qui, addirittura, la mossa di indicare gli allievi come responsabili di equivoci altro non è che nascondere la mano prima di tirare il sasso, cioè smascherare quella che ai suoi occhi è appunto una «contraffazione [...] di una realtà».¹³ L'oscillare tra diversi gradi di ostilità a Manzoni, o anche il mettere avanti l'encomio, diciamo così doveroso, per poi passare a una critica acre fino al dileggio, è d'altra parte testimoniato dagli scrupoli consegnati alle stesse varianti del *Proemio*, illustrate da Silvia Morgana: si pensi al semplice «Colui» dell'autografo che diventa a stampa «quel Grande» per controbilanciare l'asprezza della demolizione.¹⁴ Verrebbe quasi da dire che c'è nell'atteggiamento del goriziano una strana mancanza di misura, una sindrome di attrazione-repulsione, in cui il riconoscimento di una qualità fa quasi da supporto alla pesantezza dell'accusa successiva: anzi il riconoscimento è solo in ragione di un affondo finale. Sembrerebbe quasi che il dover ammettere qualche virtù nell'imputato sia il vero cruccio dell'accusatore.¹⁵

13. Ascoli, *Proemio*, 135-137.

14. Morgana 2011, 300.

15. Ha pienamente ragione Silvia Morgana nell'indicare il motivo per cui Ascoli non vorrebbe che fosse pubblicata una sua lettera a Giuseppe Guidetti del 29 agosto del 1897: in

Ma veniamo alla «contraffazione» come all'accusa capitale contro Manzoni. Nel merito si tratta della colpa di aver istituito un paragone improprio tra la funzione storica di Parigi nell'unificazione linguistica della Francia e la funzione motivata, ma virtuale, che Firenze potrebbe e dovrebbe avere nella unificazione linguistica dell'Italia, sulla scorta di una lingua letteraria a base fiorentina già da secoli utilizzata dai letterati. Basta tornare alla *Relazione* per rendersi conto che Manzoni, in un testo propositivo, che non consente indugi, non tace comunque sulla sostanziale differenza tra il caso francese e quello italiano (nel testo a Parigi si accompagna, in parallelo, l'esempio di Roma antica e della diffusione del latino):

Si dice, e con ragione, che una gran parte de' successi mirabili di quelle lingue fu l'effetto delle relazioni, diremo così, forzate con Roma e con Parigi, de' paesi di cui quelle città divennero, di mano in mano, le capitali. E se ne inferisce, ma contro ragione, che tali esempi non concludano per il nostro caso

afferma con sintetica ed amara ironia.¹⁶ Sempre nella *Relazione* schizza velocemente le tappe della diffusione della lingua:

Non c'è da meravigliarsi che, cresciuta a poco a poco col crescere de' bisogni e delle occasioni, e per il progresso delle cognizioni, quella lingua abbia potuto, e principalmente per mezzo dei grandi scrittori del secolo decimosettimo uscire anche dai confini della nazione¹⁷

e soprattutto, da ultimo, nell'*Appendice* riprende l'argomento dell'egemonia politica per cui Parigi ha potuto esercitare la sua «felice prepotenza» e illustra il meccanismo per cui ingegni e scrittori della varie regioni convergono su Parigi e ne adottano, ovviamente, la lingua rendendola sempre più forte ed unita tanto da imporsi come lingua internazionale.¹⁸

Non dissimili al contrario, e importantissimi, sono il disagio e l'amarezza con cui entrambi gli autori guardano all'immobilismo, alla stagnazione, alla rarità, o assenza, di iniziative di sviluppo e, in parallelo, alla desolazione della cultura e delle scienze, alla totale ignoranza delle classi subalterne che per lungo tempo hanno oscurato la storia italiana: non c'è stata per secoli una lingua italiana perché sarebbe stata di fatto inutile bastando, per i pochi scambi e

quella lettera, infatti, Ascoli si vedeva costretto, a tanti anni di distanza dalla polemica del *Proemio*, a riconoscere comunque a Manzoni qualche merito linguistico (vd. Morgana 2011, 303-304).

16. Manzoni, *Relazione*, 75-76.

17. *Ibid.*, 72-73.

18. Vd. Manzoni-Ascoli, *Scritti*, 71, n. 12.

commerci, i dialetti locali o poco più. Strano che Ascoli non rilevi almeno questo punto dell'analisi manzoniana come condivisibile e a lui familiare.

Non c'è punto, insomma, tra quelli toccati da Ascoli, a proposito delle differenti storie di Parigi e Firenze in rapporto ai due paesi che non sia icasticamente presentato anche da Manzoni. In cosa consista allora la «contraffazione più o meno felice» io sinceramente non capisco. Ascoli avrebbe potuto dolersi che il senso della storia manzoniana non fosse l'equivalente del suo puntiglioso storicismo, anelastico e un po' ingombrante. Avrebbe potuto avvertire l'eccesso di schematicità della *Relazione* legato alla sua natura testuale. Avrebbe potuto, come fa, storcere il naso di fronte a speranza e fede manzoniane che si ripetesse il miracolo che già si era verificato (e comunque si era verificato e ancora si verificherà...) qualche secolo prima quando, in assenza di una reale egemonia politica ed economica di Firenze, il fiorentino letterario si era imposto, a fasi diverse, come una lingua letteraria e scritta in tutto il paese. Avrebbe potuto sorridere della proposta di mandare maestri fiorentini ad insegnare nelle zone di dialettologia più a motivo, direi, della scarsità di diplomati (argomento che tocca), o per l'esiguità dei bilanci scolastici, o per le difficoltà organizzative, che per l'idea in sé, destinata a grande successo nell'ambito della glottodidattica, dei docenti di madrelingua.¹⁹ Insomma molte obiezioni avrebbe potuto sollevare, ma non accusare Manzoni di disonestà intellettuale.

Ancora più grave, se possibile, un'altra questione. Dopo il lusinghiero giudizio su quel «Grande, che è riuscito con l'infinita potenza di una mano che non pare aver nervi, a estirpar dalle lettere italiane, o dal cervello dell'Italia, l'antichissimo cancro della retorica»²⁰ non può che scattare – giusta la spinta di attrazione-repulsione, con la prima in funzione della seconda – l'empito polemico, centrato, in questo caso, sul grande tema dell'*Arte*. L'opzione per la “naturalità” a tutto tondo del modello fiorentino comporta il pericolo che il modello eserciti una fascinazione estetica pericolosa proprio perché fondata sulla spontaneità sorgiva, quotidiana, familiare del parlato informale e popolare a discapito della artificialità, laboriosità, complessità dei linguaggi speciali propri della cultura e delle scienze, tanto cari ad Ascoli. Anche qui l'accusa è diretta ai seguaci del maestro, di cui però rincarano ed amplificano la lezione. Gli errori dei fiorentinisti, i loro atteggiamenti polemici e dogmatici sono, al solito, già

19. Si tenga conto anche delle testimonianze e delle acute osservazioni di Giambattista Giuliani – a proposito del “repertorio” linguistico degli insegnanti toscani – il quale, in una lettera a Terenzio Mamiani, rileva come durante le sue ispezioni nelle scuole, appunto, toscane i maestri, giusto nel corso dell'attività didattica, mutassero radicalmente il loro registro allontanandosi dal parlato comune per “salire” a bellurie auliche ed obsolete (vd. Polimeni 2011, 54-55).

20. Ascoli, *Proemio*, 148.

implicati dalla teoria manzoniana, non ne sono che l'inevitabile corollario. Che poi tutto il lavoro di Manzoni sulla lingua, sia la propria, tra le carte del romanzo, sia quella per l'intera nazione, come risulta dalle proposte, poggi giusto sul rifiuto più totale di assumere categorie estetiche, di parlare di lingua bella o brutta, in una posizione unica, scomoda e solitaria non solo nei confronti del passato, ma dei suoi stessi seguaci (persino Luigi Morandi indugia in considerazioni belletteristiche...),²¹ e, mi si permetta, anche del futuro (con gli attuali piagnistei di tanti sull'*italiano brutto*), che, infine, quel rifiuto abbia qualcosa a che fare con la stessa crisi del suo rapporto con l'attività letteraria, tutto questo, dicevo, non lo protegge da una condanna senza appello.

Dicevo prima della concezione parmenidea della lingua, negli interventi manzoniani, per cui quel «complesso» che è un idioma (termine che oggi potremmo intendere come sistema) è un'entità indivisibile, neutra, esclusa per sua natura da qualsiasi possibilità di giudizio che non riguardi la sua funzionalità.²² In questa concezione latino, francese, fiorentino, i singoli dialetti italiani sono esattamente la stessa cosa, variando soltanto le circostanze sociali e ambientali in cui si proiettano. Questa concezione, in cui non è difficile riconoscersi, continuamente ribadita per tagliare di netto con il passato, con l'abitudine a giudizi quantitativi²³ e soprattutto qualitativi sulla lingua e le lingue, potrebbe apparire carente sotto il profilo della storicità linguistica, dello sviluppo diacronico e insistere troppo sulla autosufficienza e immobilità acronica degli idiomi, sulla unità di tutti i livelli nell'organismo vivente. Ascoli infatti reagisce più infastidito che mai, in ispecie a difesa delle necessità dei linguaggi speciali, della lingua scritta e della possibilità che gli operai della cultura possano muoversi liberamente nei meandri di discipline e di scienze che per loro natura sono cosmopolite e universali, quasi mai quotidiane e familiari, dentro l'unica, angusta vita della lingua comune. Per lui le relazioni interculturali sono relazioni interlinguistiche, in un rapporto di dare ed avere che inevitabilmente modifica le lingue e ne garantisce la storicità. Accettare le posizioni fiorentiniste e andare a imparare la lingua dalla gente minuta di Firenze appare ad Ascoli come una insopportabile e inutile umiliazione per i nuovi intellettuali italiani.

21. Vd. Polimeni 2011, 203.

22. Mi piace qui almeno ricordare le belle discussioni degli anni '70 con Angelo Stella, già impegnato nel lavoro di pubblicazione degli studi linguistici manzoniani, che per primo nel fervore di quegli anni rilevava i tratti, diciamo così, "strutturalistici" e "funzionalisti" del Manzoni linguista.

23. Considerazioni di ordine quantitativo, ovviamente, dati i tempi, non mancano nelle pagine manzoniane, ma con uno scatto tipico in lui, nell'atto stesso di formularle ne segnala la permanenza fastidiosa, l'obsolescenza in un contesto che dovrebbe, per così dire, farne a meno. Si tratta di relitti che ingombrano un pensiero tutto teso a superarli appena se ne darà l'opportunità!

Ma la concezione, la definizione stessa di lingua in Manzoni, nella sua apparente, chiusa astrattezza (tenendo presente, tra l'altro che non fu mai studioso di pura teoresi, almeno per come volle farsi conoscere negli editi) risponde, già si è detto, alle esigenze della prassi e si può affermare che essa è come il luogo geometrico di tutte quelle qualità di una lingua che gli italiani non conoscevano, o, meglio, cui non erano abituati, né assuefatti dalla stessa loro pratica linguistica. Tutto ciò che scrive sul fiorentino (ignaro delle risonanze che produrrà in futuro l'atmosfera culturale dello "stile storico"...) serve a raddrizzare quell'idea monca, parziale, lussuosa e lussuriosa, e infine "di classe" che si aveva, appunto, dell'italiano. È il risultato di una ipercorrezione che poi si scioglie, e si corregge, nel fluire della storicità. Una volta che tutti si siano ritrovati nel fiorentino il nuovo parlante potrà

esprimere tutti i concetti che, in un argomento qualunque, gli paiano venire opportuni. Il primo e più diretto mezzo a ciò è senza dubbio l'attenersi strettamente all'Uso. Ma dove questo manca, e quando, per conseguenza, è cosa ragionevole cercare il mezzo altrove, e chi vorrà negare [...] che tra tutti i luoghi da dove si possa prenderlo, lingue morte, lingue straniere, vocaboli disusati della lingua medesima, vocaboli di qualunque altro idioma della medesima nazione, e anche di Mercato Vecchio e di Camaldoli, chi vorrà, dico, negare che [...] siano da mettere gli idiomi toscani [...]?²⁴

Così scrive Manzoni nella *Lettera intorno al Vocabolario* del 20 aprile 1868: la manomissione, indispensabile, deve infatti essere solo una fase di passaggio, un interrompere lo scorrere del fiume della lingua quanto basta a porre le condizioni di una normalità, senza aspettare che la Storia e il Progresso, o viceversa, ci pensino loro. Dicono splendidamente Berrettoni e Vineis:

L'apprendimento del fiorentino non si configura come una imposizione parentoria e definitiva, simile a quella che poteva essere la pretesa dei puristi, ma è un mezzo, o piuttosto il primo avvio, per la costituzione di una lingua parlata, comune all'intera nazione italiana, che poi si sviluppi autonomamente²⁵

Liste chiuse nel pensiero manzoniano non ce ne sono, o hanno solo una breve funzione pedagogica: c'è invece, giustamente, l'«Istinto», termine con cui Ascoli indica il parlato quotidiano e non c'è ombra di «Arte».

Tralascio per ora Manzoni per dedicare ancora qualche postilla ad Ascoli su punti che mi lasciano perplesso. Nel *Proemio* permangono tracce evidenti di valutazione qualitativa delle lingue, secondo modi e forme di argomentazione

24. Manzoni-Ascoli, *Scritti*, 81-82 e n. 36.

25. *Ibid.*, 81 n. 36.

che ricordano le polemiche del tempo.²⁶ Ne fa le spese, ovviamente, il francese. Si prenda questo punto a proposito del tradizionale dominio linguistico di Parigi sulla Francia:

è necessariamente dell'intera Francia l'intera favella di Parigi, con tutta la mobilissima sua grazia e con tutti i suoi capricci gergali, con tutta l'acutissima sua limpidezza, ma pur con quel suo fare stereotipo, che può facilmente intorpidire il pensiero e far che lo spontaneo rasenti l'automatico.²⁷

Il giudizio ha una sua indubbia efficacia nel riassumere tutti gli stereotipi (questi sì) della polemica sul e contro il francese proprio in quanto lingua, per difetto di natura si direbbe, nell'assenza di qualsiasi indizio che possa riferire la sentenza a caratteristiche stilistiche particolarmente diffuse nelle scritture d'oltralpe. Sull'abbrivio della definizione precedente Ascoli prosegue giudicando anche in termini psicopedagogici

Perché non bisogna già magnificar soverchiamente le fermissime rotaje dell'unico uso; e se è buono che la parola obbedisca al pensiero con facil sicurezza, è vero e riconosciuto altresì, che i cervelli mediocri [...] lavorano tanto meno, quanto più il Frasarario o Vocabolario della loro nazione ci mostri lucidi e attraenti, tutti ormai bell'e conati, gli spiccioli del ragionamento o del pensiero comune.²⁸

Il quadro che emerge della lingua e della cultura francesi mi sembra tutt'altro che lusinghiero, segnato da luoghi comuni e pregiudizi ai tempi fin troppo diffusi. Anche tenendo conto che si tratta di parlar di Francia perché Italia intenda, mi domando se sia proprio il caso di vestire, conclamatamente e polemicamente, i panni di operaio dell'intelligenza, cioè di scienziato che fonda i propri giudizi su dati di fatto e osservazioni sperimentali secondo metodi rigorosi, e di insistere anzi sulla propria rappresentanza di un intero ceto di nuovi studiosi plurilingui ed europei per poi indugiare sul vecchio armamentario delle polemiche tra le lingue come un "letterato ozioso".

Nello stesso ordine di idee confesso un certo stupore laddove Ascoli, dopo il celebre esordio sulla oscillazione *nuovo/novo* illustrata a livello romanzo e panitaliano (che in primo luogo ha la funzione di accreditare scientificamente il ruolo degli «operai dell'intelligenza» nella disputa e nel panorama culturale

26. Allego solo due testi recenti in prospettiva decisamente antropologica: Galissot- Kilani-Rivera 2001 e Yaguello 2008. Quanto alle vicende storiche della "malevolenza" dei letterati italiani nei confronti della lingua francese, bastino le esaurienti annotazioni di Berrettoni e Vineis in Ascoli, *Proemio*, 110-112, nn. 43-47.

27. Ascoli, *Proemio*, 110.

28. *Ibid.*

dell'Unità) e, dopo aver insistito sulla necessità di mantenere «il prezioso cimelio» del dittongo così come conservato nella lingua, continua:

È una movenza [quella del dittongo mobile n.d.r.], una varietà regolata, che passa fra i pregi della parola neo-latina in genere, e dell'italiana in specie. Dovremo noi credere, che un grammatico ragionatore pensi ad abolire, o a menomare, in nome dell'unità e del popolo, una proprietà del suo linguaggio, che sta così salda, ed esce così spontanea dalle viscere popolari?²⁹

Più avanti sempre contro il *Novo vocabolario* riprende:

Voi insegnate [...] che si abbia a scrivere *dette* anziché *diede*, ma *diède* per “dedit” è voce schiettamente popolare e italiana e toscana, quanto è *piède* per “pede”; il dittongo vi assicura, se ne fosse d'uopo, che essa è uno dei fiori più spontanei e delicati della vostra terra.³⁰

Si coglie qui, appunto, il problema del cambio tra il ruolo un tempo svolto da letterati e poeti ed ora preteso dagli operai dell'intelligenza, dai tecnocrati si direbbe, come legiferatori in fatto di lingua. Ma sorprende che si proponga un intervento, una sorta di cortocircuito, che colleghi direttamente le leggi fonetiche e gli usi linguistici. Passi il caso, fin troppo facile, del mantenimento di *nuovo* rispetto alla innovazione, ma il discorso sull'oscillazione *diede/dette* mi sembra proprio un arbitrio come altri esempi nello stesso paragrafo. Manomissione per manomissione, meglio allora quella consapevole, generosa e “politica” di Manzoni, a queste professoral-professionali del goriziano, in cui l'Arte cacciata dalla porta rientra dalla finestra: e si vedano «i fiori spontanei»...

Vorrei tornare però all'argomento principale. Il rapporto tra scritto e parlato su cui Manzoni è così reattivo rispetto alla tradizione, in Ascoli risulta caricato di una reattività anche più forte proprio nei confronti di Manzoni. Nel *Proemio* è presente nella parte finale, la più appassionata e furente di tutto il testo, in cui la difesa del diritto degli operai dell'intelligenza a servirsi di qualsiasi strumento linguistico richiama quella, analoga, dei Verri, paradossalmente così vicini a Manzoni! E si collega, non a caso, al problema del bilinguismo (o, visto il soggetto, del plurilinguismo). Qualche manzoniano, si è già detto, si era fatto stoltamente banditore di un rigido monolinguisimo fiorentino suscitando la sacrosanta reazione di Ascoli il quale nega che «l'incremento della cultura stia in ragion diretta della prossimità o della maggior vicinanza fra parola parlata e parola scritta, laddove il vero è precisamente l'opposto».³¹ Dove ci sorprende non la prima, ma la seconda parte dell'asserto: perché la “necessità culturale”,

29. *Ibid.*, 103.

30. *Ibid.*, 138-139.

31. *Ibid.*, 149.

non delle inevitabili differenze, ma proprio di un “forte” distacco? E che lo stacco nel pensiero di Ascoli dovesse essere quasi totale è dimostrato, oltre che da varie affermazioni, dal grande stile tra omiletico e profetico con cui scrive il *Proemio*.

Certo, a un cittadino del Litorale come Ascoli non potevano essere che familiari i forti distacchi linguistici nella sua Gorizia, dove si parlava friulano,³² veneto e sloveno e si scriveva in italiano e tedesco (ma anche in sloveno), a cavallo dunque di tre famiglie linguistiche: ferma restando per lui l’ovvia competenza di molte altre lingue oltre che dell’ebraico. Ma a Gorizia, come in mille altri luoghi dell’Impero, la troppo «grande patria di coloro che patria non avevano» il plurilinguismo non era un semplice accidente, ma una costante antropologica. Ogni lingua giocava un suo ruolo ben preciso: in quel contesto, tra l’altro, il ruolo dell’italiano era stato simbolicamente e artisticamente così alto da giustificare, ai bei tempi, la presenza alla corte di Vienna dei poeti di madrelingua; così il tedesco poteva a pieno titolo rappresentare la lingua del pensiero, delle scienze e delle discipline nuove o rinnovate. Entrambe le lingue scritte, diversamente straniere e per motivi diversi illustri, avevano vissuto e vivevano una loro bella autonomia rispetto ai diversissimi parlati. Su questi presupposti la libertà linguistica di Ascoli e degli altri italiani, irredentisti o meno, del Litorale era del tutto estranea all’Italia postunitaria e per lui, come per tanti altri “imperiali”, la spontaneità idiomatica era tutt’altra cosa che per un “regnicolo”.³³

In Italia per secoli si erano parlati solo dialetti e poi, vicina o lontana, c’era la lingua preziosa e sconosciuta. L’abito mentale non poteva essere, purtroppo, che il monolinguisimo per i molti e una incerta diglossia per i pochi. Si pensi proprio al caso Manzoni. La facilità con cui si immerge e domina il francese e i dubbi, le incertezze, i disagi con cui si accosta all’italiano e faticosamente lo elabora. E che non sia lui l’unico caso lo sappiamo anche per essere la nostra storia letteraria una storia di ri-scritture linguistiche continue, testi toscani e vocabolari alla mano. È solo per “culto della forma” che i non toscani riscrivono? O non piuttosto per dati antropologici diversi, in sostanza per un problema di insicurezza linguistica ancora oggi non completamente risolto.

È difficile immaginare che la generazione romantica e dell’Unità potesse non intervenire, magari in modo velleitario, e *aspettasse* che lo sviluppo culturale del paese risolvesse da sé il problema della lingua. E ancora più difficile è immaginare che non si cercasse di valorizzare la sintassi del parlato, toscano o

32. Vd. Stussi 2010.

33. Sterminata è la bibliografia sui problemi culturali e linguistici del Litorale e delle aree contermini. Qui ricordo in primo luogo un grande classico, da cui principia tutta la meditazione sull’argomento, come Vivante 1912; più specifico Salimbeni-Francescato 1976; importanti le sillogi Apih 1988 e Algostino *et alii* 2009; infine Cataruzza 2007 e Verginella 2008.

non toscano, rispetto all'artificiosità estrema, alle inversioni tradizionali che ancora dominavano la prosa e la lingua scritta: ne andava di mezzo, proprio al punto del periodare di Bembo e soci, la possibilità stessa di diffondere l'istruzione a livello nazionale e popolare. Stupisce come, al di là delle esagerazioni, Ascoli non sapesse cogliere la dimensione generosamente divulgativa del manzonismo, insistendo ad identificarlo con il purismo tradizionale, custode, quello sì, della palude dell'ignoranza in cui ancora viveva il paese.³⁴

D'altra parte i riferimenti al grande tema della scuola – capitale nella *Relazione* come poi nell'attività e nell'impegno personale di molti manzoniani – nel *Proemio* sono abbastanza marginali e tutti in negativo. Importante è comprendere la diversa prospettiva degli antagonisti: gli uni, a partire da Manzoni, con lo sguardo costantemente rivolto verso il basso, alla formazione e all'educazione del popolo, gli altri con lo sguardo rivolto verso l'alto, allo sviluppo di una forte classe di studiosi e di scienziati in grado di trasformare il paese. Ogni tanto Ascoli, da cui si pretenderebbe di più, proprio per l'ampiezza del panorama culturale, sembra non accorgersi di questa sostanziale divaricazione e attestarsi in un suo storicismo aristocratico.

Aggiungeva, di suo, proprio per la formazione di italiano imperiale, quella particolare configurazione del repertorio linguistico per cui sopra l'infinita diversità dei parlari di "natura", bisogna riferirsi, tendere a grandi lingue di "cultura", già universali e comunque universalizzabili, come a codici superiori e complessi per pensare e dialogare, senza troppi riguardi per l'irriflesso bla bla quotidiano. Il solo pensiero di rinchiudersi dentro la prigione del fiorentino vivo (ma avrebbe potuto essere anche il suo idioma nativo), con le sue penurie lessicali, e soprattutto le ristrettezze e le libere "erranze" della sintassi, doveva procurargli un senso immediato di depressione e soffocamento. Tutto preso a difendere, appunto, la "artificialità naturale" (di chi si è fatto un nuovo abito mentale, una sorta di istintività secondaria) della sua oratoria visionaria e pugnace, fatta di periodi che, mano a mano, l'addensarsi e l'accavallarsi delle idee allungano, gonfiano e torcono fin quasi alla rottura. Un torrente in piena che trascina con sé i più diversi materiali morfologici e lessicali, con spiccata preferenza per gli arcaismi e i cultismi e raggiunge i punti forse più alti nel sapore arcaico delle invettive.³⁵ È proprio pensando alla sua artificialità naturale, ai modi assolutamente spontanei e istintivi con cui «fa il difficile» e indugia nei toni sapienziali che si coglie il nucleo profondo della sua avversione anche e soprattutto culturale e stilistica a Manzoni. Basta rileggere la lettera pubblicata sulla *Perseveranza* del 12 aprile '70 dove definisce lo stile di Manzoni «naturalezza

34. Ancora fondamentale sull'argomento Corti 2001.

35. Su Ascoli scrittore, dagli elogi in Dionisotti 1967, alle obiezioni in Castellani 1987, e agli interventi di altri prima e dopo, fa il punto Dardano 2010.

artificiale» – invitandoci ad applicare a lui, debitamente rovesciate, le stesse categorie – per capire che la questione della lingua è solo un momento di passaggio e che lo scontro con Manzoni riguarda in fondo la concezione stessa della vita.³⁶

Rileggendo dunque la *Relazione* (e annessi) e il *Proemio* mi ritrovo, oggi, più vicino al Gran Lombardo così come lui, per mezzo della «naturalità artificiale», volle essere più vicino a tutti, anche agli idioti e agli incolti. Proprio per questo ha vinto, credo, la sua battaglia. Certo, per nostra fortuna l'Italia non è oggi una Arcadia fiorentina come molti dei suoi seguaci avrebbero voluto. E lui era il primo a sapere che non sarebbe accaduto e a intendere che la fase fiorentina sarebbe stata solo un momento di passaggio. Ha vinto, credo, anche perché tanti manzoniani, pur non essendo storici e filologi (ed essendo magari un po' linguaioli), erano anche loro «operai dell'intelligenza» e si rimboccarono le maniche a lavorare, anche modestamente, per la scuola e nella scuola; che poi essa continuasse a essere una istituzione trascurata e debole rende ancora più benemeriti i loro sforzi.

Ha vinto infine per la solitaria intuizione che bisognasse dopo secoli ricongiungere scritto e parlato, riconquistare quella semplicità sintattica delle lingue della Romania che l'ammirazione per (e l'imitazione della) prosa latina aveva in Italia forzato a vertici di complessità manierata quando non oscura. Lo stile della prosa più illustre, codificato da Bembo come grammatica per tutta la lingua – la parte che divora il tutto – per secoli aveva preteso di occupare ogni tipo di scrittura chiudendola alla comprensione di troppi. *L'invenzione del Rinascimento* di cui Bembo è stato uno dei protagonisti, ha preteso le sue vittime e i suoi sacrifici perché la civiltà italiana continuasse ad apparire il luogo delle armonie, mentre era ormai sul cammino della rovina. Per questo anche la lingua, per essere salvata, fu posta così in alto da risultare quasi inservibile ad usi men che sublimi... Ho il dubbio che, nonostante gli aggiornamenti e il “pensare in tedesco” di molti italiani del Litorale, proprio e soltanto quell'italiano sontuoso lo scrittore Ascoli amasse.

Il capovolgimento manzoniano, la parola restituita, con scandalo di molti, anche ai parlanti, era almeno il punto di partenza, elementare e chiaro, per riedificare dal basso una vera lingua, un organismo vivente in cui tornassero a scorrere linfa e sangue.

Postilla. Naturalmente non sono il solo ad aver coltivato e a coltivare, ieri ed oggi, questa propensione manzoniana. Con sapienza e sommo equilibrio essa

36. Vd. Manzoni-Ascoli, *Scritti*, 208.

erompe infine, ad esempio, in un recente giudizio di Maurizio Vitale.³⁷ Ancora, solo a delitto commesso ho voluto ritornare, per suggerimento di Angelo Stella,³⁸ a Contini come a colui che per primo, nel fatale 1968, ha antologizzato lo scrittore Ascoli ed ho letto sul *Proemio* (quasi ascoltando la musica che si ascolta quando risplende la verità...):

Il paradigma d'una lingua democratica comune a tutta l'Italia risorta a nazione [...] era ispirato al Manzoni, illuminista, *idéologue* e in fondo giacobino, dall'esempio francese: se qui è fatto valere lo storicismo contro il razionalismo, *l'eloquenza letteraria (così italiana) contro il parlato* [il corsivo è mio], quasi denunciando l'invecchiamento della cultura manzoniana, questa appare oggi, depurata s'intende del mito fiorentino, portatrice di esigenze politicamente valide e realizzate da larga parte della prassi.³⁹

37. Vitale 2009, 296.

38. Stella 2010, 243, n. 1.

39. Contini 1968, 65-66.

Riferimenti bibliografici

Algostino *et alii* 2009 = A. Algostino *et alii*, *Dall'impero austro-ungarico alle foibe. Conflitti nell'area alto-adriatica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

Apih 1988 = E. Apih, *Trieste*, Bari, Laterza, 1988.

Ascoli, *Proemio* = G. I. Ascoli, *Proemio all'«Archivio Glottologico Italiano»*, in Manzoni-Ascoli, *Scritti*, 95-166.

Bravo 2013 = G. L. Bravo (a c. di), *Prima etnografia d'Italia. Gli studi di folklore tra '800 e '900 nel quadro europeo*, Milano, Franco Angeli, 2013.

Castellani 1987 = A. Castellani, *Consuntivo della polemica Ascoli-Manzoni*, «Studi linguistici italiani» 12 (1987), 125-129.

Cataruzza 2007 = M. Cataruzza, *L'Italia e il confine orientale, 1866-2006*, Bologna, il Mulino, 2007.

Contini 1968 = G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, 65-78.

Corti 2001 = M. Corti, *Il problema della lingua nel romanticismo italiano* (1967), in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, 163-191.

Dardano 2010 = M. Dardano, *La lingua di G. I. Ascoli*, in *Convegno nel centenario della morte di Graziadio Isaia Ascoli*. Atti dei convegni lincei, Roma 7-8 marzo 2007, Roma, Scienze e Lettere, 2010, 411-430.

Dionisotti 1967 = C. Dionisotti, *Per una storia della lingua italiana* (1962), in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, 75-102.

Galissot-Kilani-Rivera 2001 = R. Galissot-M. Kilani-A. Rivera, *L'imbroglio etnico in quattordici parole-chiave*, Bari, Dedalo, 2001.

Gobbi Sica 2006 = G. Gobbi Sica, *Cultura e mondanità internazionale nella seconda metà del secolo XIX*, in M. Ciacci-G. Gobbi Sica (a c. di), *I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*. Catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi aprile-agosto 2004, Livorno, Sillabe, 2006, 76-79.

Manzoni-Ascoli, *Scritti* = A. Manzoni-G. I. Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua*, a c. di P. Berrettoni-E. Vineis, Torino, Loescher, 1974.

Manzoni, *Gli Sposi promessi* = A. Manzoni, *Gli Sposi promessi: seconda minuta (1823-1827)*, a c. di G. Raboni-B. Colli, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

Manzoni, *Lettera al Carena* = A. Manzoni, *Sulla lingua italiana. Lettera al Signor Cavaliere Consigliere Giacinto Carena*, in Manzoni-Ascoli, *Scritti*, 24-65.

Manzoni, *Lettera intorno al libro De Vulgari Eloquio* = A. Manzoni, *Lettera intorno al libro De Vulgari Eloquio di Dante Alighieri del 1868*, in Manzoni-Ascoli, *Scritti*, 53-55.

Manzoni, *Relazione* = A. Manzoni, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla. Relazione al ministro della pubblica istruzione proposta da Alessandro Manzoni agli amici colleghi Bonghi e Carcano, ed accettata da loro*, in Manzoni-Ascoli, *Scritti*, 66-91.

Morgana 2011 = S. Morgana, *Mosaico italiano. Studi di storia linguistica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2011.

Piccioni 2011 = M. Piccioni, *La fortuna dei preraffaelliti in Italia. Da Costa a Previati*, in M. T. Benedetti-S. Frezzotti-R. Upstone (a c. di), *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra Vittoriana*. Catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna febbraio-giugno 2011, Milano, Electa, 2011, 271-289.

Polimeni 2011 = G. Polimeni, *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

Polimeni 2013 = G. Polimeni (a c. di), *Lingua letteraria e lingua dell'uso. Un dibattito tra critici, linguisti e scrittori ("La Ruota" 1941-1942)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.

Salimbeni-Francescato 1976 = F. Salimbeni-G. Francescato, *Storia, lingua e società in Friuli*, Milano, Il Calamo, 1976.

Serianni 1990 = L. Serianni, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1990.

Smith-Beatrice 2014 = A. Smith-L. Beatrice (a c. di), *Preraffaelliti. L'utopia della bellezza*, Catalogo della mostra, Torino, Palazzo Chiabrese aprile-luglio 2014, Milano, 24 ORE Cultura, 2014.

Stella 2010 = A. Stella, *Appendice manzoniana al «Proemio»*, in *Convegno nel centenario della morte di Graziadio Isaia Ascoli*. Atti dei convegni lincei, Roma 7-8 marzo 2007, Roma, Scienze e Lettere, 2010, 243-307.

Stussi 2010 = A. Stussi, *Conclusioni*, in *Convegno nel centenario della morte di Graziadio Isaia Ascoli*. Atti dei convegni lincei, Roma 7-8 marzo 2007, Roma, Scienze e Lettere, 2010, 431-436.

Verginella 2008 = M. Verginella, *Il confine degli altri? La questione giuliana e la memoria slovena*, Roma, Donzelli, 2008.

Vitale 2009 = M. Vitale, *Manzoni e i manzonisti*, in S. Morgana-A. Bianchi Robbiati (a c. di), *G. I. Ascoli "milanese"*. Giornate di studio, Milano 28 febbraio-1 marzo 2007, Milano, LED, 287-296.

Vivante 1912 = A. Vivante, *Irredentismo adriatico. Contributi alla discussione sui rapporti austro-italiani*, Firenze, Edizioni della Voce, 1912.

Yaguello 2008 = M. Yaguello, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris, Points, 2008.

Il *background* glottologico e orientalistico di un latinista
dell'Accademia scientifico-letteraria:
note sull'opera di Carlo Giussani*

Maria Patrizia Bologna – Francesco Dedè

Nous n'ignorons pas sans doute qu'un discrédit général, assez justifié par certains excès, enveloppe les formes "indo-européennes" qui sortent depuis trente ans des vieux imprimés de Königsberg et de Wilna. [...]. Avant tout on ne doit pas se départir de ce principe que la valeur d'une forme est tout entière dans le texte où on la puise, c'est-à-dire dans l'ensemble des circonstances morphologiques, phonétiques, orthographiques, qui l'entourent et l'éclairent.

(Ferdinand de Saussure)

1. Tra glottologia e filologia

Il passo saussuriano in essere (Saussure 1894, 457) era inserito in un contesto di indagine etimologica sulla declinazione dei temi consonantici in lituano e fu significativamente presente a Joseph Vendryes (1951, 14), il quale, all'inizio degli anni Cinquanta del secolo scorso, sottolineava l'esistenza di un punto d'incontro tra linguistica storica e filologia ricordando che «pour tout ce qui concerne le passé, le linguiste historien ne peut opérer que sur des textes» (Vendryes 1951, 11).

Queste parole tornano alla mente di chi, memore di un invito di Sebastiano Timpanaro,¹ voglia ricordare la figura di Carlo Giussani (1840-1900), professore di Letteratura latina nell'Accademia scientifico-letteraria di Milano a partire dal

* Sebbene questo contributo sia stato concepito dai due autori in stretta collaborazione, la stesura dei paragrafi 1 e 4 è da attribuirsi a Maria Patrizia Bologna, mentre la stesura dei paragrafi 2 e 3 è da attribuirsi a Francesco Dedè. Gli autori sono grati a Luigi Lehnus per il suo determinante contributo all'interpretazione del documento epistolare pubblicato nell'Appendice.

1. Cf. Timpanaro 1972, 435, n. 1, a proposito del commento di Giussani a Lucrezio (Giussani 1896-1898): «Ma l'intero commento del Giussani andrebbe ripubblicato senza aggiornamenti, come un "classico"; e la personalità del Giussani andrebbe meglio studiata».

1874.² In particolare, una siffatta riflessione sui rapporti tra linguistica e filologia può accompagnare una lettura delle sue opere volta a riscoprire l'originaria e soggiacente vocazione glottologica di uno studioso quasi costretto dalle vicende accademiche a orientarsi verso il magistero prettamente filologico, ma con un percorso scientifico all'inizio caratterizzato da quegli interessi orientalistici che, all'epoca, si coniugavano con una proiezione verso lo studio glottologico.

Tale proiezione non doveva essere estranea allo studente che, allievo di Ascoli all'Accademia di Milano, anzi «il suo più brillante allievo» nel primo anno d'insegnamento (Morgana 2001, 267), fu tra coloro che nell'anno accademico 1862-63 vennero accolti nella Scuola Normale di Pisa:³ con decreto ministeriale del 13 novembre 1862 cinque «giovani già studenti presso la R. Accademia Scientifico-Letteraria di Milano» furono nominati «Alumni convittori a posto gratuito» nella Scuola, tra questi «Giussani Carlo da Milano».⁴ A Pisa, dove proprio quell'anno arrivò come docente di Grammatica e Lingue comparate Paolo Marzolo, già professore a Milano e a Napoli, Giussani il 13 luglio 1863 «fu insignito della Laurea in Lettere» dopo avere sostenuto l'esame finale di fronte a una Commissione composta, tra gli altri, oltre che da Marzolo, da Alessandro D'Ancona (Presidente), Domenico Comparetti e Pasquale Villari, come risulta dal verbale della seduta conservato presso l'Archivio dell'Università degli Studi di Pisa.⁵

Nella minuta di una lettera del 1° agosto 1863 indirizzata al Ministero dell'Istruzione dall'allora Direttore della Scuola Villari e conservata a Pisa presso l'Archivio della Scuola Normale Superiore,⁶ si legge, con riferimento a Giussani e all'altro ex allievo umanista dell'Accademia milanese, Giosia Invernizzi, laureatosi a Pisa in Filosofia anch'egli nella seduta di laurea del 13 luglio 1863, l'auspicio che essi potessero ottenere subito un impiego («preferibilmente in licei di qualche città ove non manchino mezzi per continuare gli studi»), con l'aggiunta che «al Giussani sarebbe anche assai utile, uno dei sussidi dati dal go-

2. I dati sulla biografia intellettuale di Giussani sono tratti dalla dettagliata ricostruzione storica di Decleva 2001 e da Coccia 2006 (quest'ultimo lavoro è stato messo a nostra disposizione da Giovanni Benedetto, che ringraziamo). Oltre che per la sua attività di studioso e docente, Giussani fu noto per il suo impegno civile, che si tradusse anche in attività politica nell'ambito del Consiglio comunale di Milano; di questo impegno e della notorietà della figura di Giussani sono testimonianza il breve necrologio pubblicato il 21 aprile 1900, all'indomani della scomparsa, su *La Perseveranza* (dove peraltro compare la notizia erronea secondo cui Giussani si sarebbe laureato all'università di Pavia nel 1864), e il successivo, più ampio ricordo a firma di Gaetano Negri, uscito nel numero del 22 aprile.

3. L'Accademia fu allora «a un passo dalla chiusura» e l'attività cessò per l'intero anno 1862-63: cf. Decleva 2001, 33-39.

4. Si veda la relativa lettera ministeriale qui proposta nell'Appendice.

5. Il verbale è qui proposto nell'Appendice; si ringrazia il dott. Daniele Ronco per avercene resa possibile la consultazione.

6. Si ringrazia il Personale del Centro Archivistico della Scuola Normale Superiore per l'assistenza prestata nella ricerca e nella consultazione dei documenti relativi a Carlo Giussani conservati all'interno dei fondi della Scuola.

verno per studiare nelle università di Germania e di Parigi» e con l'ulteriore constatazione di come l'avvenire della Scuola Normale fosse legato alla certezza di un futuro per «i giovani che studieranno in essa le lettere e la filosofia (dalle quali non potranno certo sperare grandi guadagni)».

Grazie ai suoi precedenti studi di grammatica comparata e di lingue orientali, Giussani ottenne il sussidio «per studiare un anno di filologia all'estero», come si legge in una lettera del 19 novembre 1863 ad Angelo De Gubernatis, al quale scriveva: «fra pochi giorni partirò per la Germania e più precisamente per Berlino» e chiedeva informazioni e consigli appellandosi al fatto che anche il «carissimo amico» vi aveva trascorso un anno con un analogo sussidio.⁷ In realtà Giussani vi studiò per un biennio, con gli indianisti Albrecht Weber a Berlino (come ricordò egli stesso, «attendendo particolarmente allo studio del Sanscrito e della Grammatica Comparata»⁸), Rudolph von Roth a Tübingen e con l'iranista Friedrich von Spiegel a Erlangen; al rientro in patria, divenne collaboratore della «Rivista Orientale» di De Gubernatis. Già nel 1870 Ascoli avrebbe voluto Giussani nell'Accademia come professore di orientalistica, ma la successiva nomina come latinista segnò definitivamente la svolta verso la filologia classica di uno studioso ormai affermatosi quale «valentissimo sanscritista», secondo la definizione presente in uno scambio epistolare del dicembre 1875 tra l'allora Preside dell'Accademia Paolo Ferrari e il Ministro Bonghi.⁹

La biografia intellettuale di Giussani rivela, dunque, un originario interesse per la grammatica comparata e l'orientalistica destato dal magistero di Ascoli e consolidato dal contatto con l'ambiente scientifico tedesco, per poi testimoniare il successivo prevalere della proiezione verso l'indagine sui testi latini, quest'ultima non scevra di sguardi alla dimensione filosofica dei contenuti: come ricorda Timpanaro (1972, 435), «non dal punto di vista stilistico, metrico e nemmeno strettamente critico-testuale egli contribuì originalmente allo studio di Lucrezio, bensì dal punto di vista dell'interpretazione concettuale, che implicava, ovviamente, anche più approfondite indagini sul pensiero di Epicuro».¹⁰

Proprio l'evoluzione in senso filosofico della ricerca filologica di Giussani s'intravede sullo sfondo della polemica causata dalle parole pronunciate nell'aula dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere da Ascoli, allora «il solo superstite dei maestri del compianto Giussani» (Ascoli 1901, 355), relativamente alla Commemorazione letta all'Accademia da Michele Scherillo, il quale giudicò la svolta verso la filologia latina «irta di pericoli per chi fino allora non aveva da-

7. La lettera, consultata grazie a una segnalazione di Daniele Maggi, è conservata con altre presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (De Gubernatis, cass. 65, n° 9).

8. Cf. Decleva 2001, 66, che rinvia in nota all'Istanza di C. Giussani al Ministero della Pubblica Istruzione del 31 agosto 1866.

9. Cf. Coccia 2006, 10-11.

10. Timpanaro (*ibid.*, 435-436) anche sottolinea che la scomparsa prematura di Giussani gli impedì di portare a compimento uno studio sulle fonti filosofiche di Cicerone e un'edizione critica di Epicuro. Su «una scarsa attitudine di Giussani per la *strenge Philologie*», cf. Orlandi 2001, 466, n. 3.

to prova della sua dottrina filologica pur nella lingua di Cicerone» e si sentiva più filosofo che filologo (Scherillo 1901, 117). L'austero Ascoli difende la Facoltà milanese, che nella commemorazione ad opera di Scherillo gli pare dipinta a tinte offensive e non veritiere e sostiene che l'allievo e amico «non è mai stato vittima di alcuna severità» ricordando anche che «lascia un buon libro sulla filosofia lucreziana» (Ascoli 1901, 357), anzi, come nota Coccia (2006, 11), a questo «riduce» il maggiore prodotto della sua attività scientifica.

All'evoluzione in senso filosofico della ricerca filologica di Giussani non mancava comunque il presupposto nelle origini della sua biografia intellettuale, nelle quali era ben presente l'attenzione a testi indiani connotati in tal senso.

Queste origini, linguistiche e orientalistiche, sono simbolicamente ben rappresentate da una testimonianza epistolare che, nella primavera del 1865, documentava il dono di un volume di Wilhelm von Humboldt da parte di un corrispondente tedesco, identificabile con Rudolph Schramm, e contemporaneamente testimoniava il legame con l'ambiente berlinese.¹¹

2. Gli studi orientali

La prima fase della produzione di Giussani è, come si è detto, legata agli interessi orientalistici, sviluppati in modo particolare durante il suo perfezionamento in Germania come filologo indianista e iranista; dal punto di vista della produzione scientifica, questa fase culmina nel 1868 con la pubblicazione dei *Principii della grammatica sanscrita* e dell'edizione critica dell'*Aṣṭāvakraḡitā*.¹²

I *Principii* erano una grammatica della lingua sanscrita pubblicata dalla casa editrice Loescher e pensata come appendice alla *Piccola enciclopedia indiana* di Angelo De Gubernatis che aveva visto la luce nell'anno precedente.¹³ Usciti una decina d'anni dopo la *Grammatica sanscrita* di Giovanni Flechia (1856), i *Principii* si collocano tra questa e la successiva opera analoga apparsa nell'ambito dell'indologia italiana, vale a dire la *Grammatica sanscrita* di Francesco Lorenzo Pullè (1883). Il contesto internazionale aveva visto l'avvio di una tradizione di

11. La lettera in questione è qui proposta nell'Appendice. Si ringrazia per l'attenzione prestataci nella consultazione il Direttore della Biblioteca Scienze dell'Antichità e Filologia Moderna (d'ora in poi SAFM) dell'Università degli Studi di Milano, dott.ssa Carola Della Porta. L'identificazione del mittente con Rudolph Schramm è stata resa possibile dal confronto della firma nella lettera con quelle presenti in lettere autografe di Schramm che sono state cortesemente messe a nostra disposizione dalla Biblioteca dello Heinrich-Heine-Institut di Düsseldorf, dalla Biblioteca dell'Università di Heidelberg e dalla Bayerische Staatsbibliothek. Su Rudolph Schramm, figura di un certo rilievo nella politica del suo tempo e particolarmente legato all'ambiente milanese (fu console generale prussiano a Milano per molti anni), cf. la voce relativa nella *Allgemeine Deutsche Biographie*.

12. Si tratta di un poema filosofico, di datazione incerta, legato alla tradizione dell'*Advaita Vedānta*.

13. De Gubernatis 1867.

manuali di grammatica sanscrita quarant'anni prima con l'*Ausführliches Lehrgebäude der Sanskrita-Sprache* di Franz Bopp (1827); in questo stesso contesto si colloca anche la rilevante e fortunata *Sanskrit Grammar* di William Dwight Whitney (1879). Si tratta, come dichiara lo stesso Giussani nella *Avvertenza* iniziale, di un'opera concepita con lo scopo eminentemente pratico di fornire al lettore colto¹⁴ i primi rudimenti della grammatica del sanscrito. L'impianto di questa grammatica è decisamente tradizionale per quanto riguarda l'articolazione dei contenuti, esposti in modo chiaro e trattati nella misura strettamente necessaria alla comprensione e alla traduzione dei due brani proposti in antologia (tratti rispettivamente dal *Rāmāyaṇa* e dal *Mahābhārata*); che vi sia un inscindibile legame funzionale tra la parte "teorica" e quella antologica della grammatica, con una prospettiva rivolta principalmente al testo, si evince anche dal fatto che i due brani sono fittamente glossati da rimandi interlineari ai paragrafi dove sono contenute le informazioni che di volta in volta servono a comprendere il testo principalmente nei suoi aspetti fonetici e morfologici.¹⁵ I *Principii* rispettano la tendenza delle grammatiche coeve ad avere come modello di riferimento il sanscrito classico, fatto che, come è stato di recente sottolineato, «per larga parte del XIX secolo ha tenuto in disparte il vedico dai manuali e dalle grammatiche» (Lazzeroni 2015, 72), ad esempio nel caso, molto evidente, dell'interpretazione delle forme senza aumento, forme tipicamente vediche di ingiuntivo: analogamente alla *Grammatica* di Flechia, che si limitava all'attenzione a forme epiche senza aumento, in realtà artifici metrici e sopravvivenze vediche (*ibid.*, 73), i *Principii* testimoniano, in una nota di commento a uno dei testi antologici, l'attenzione a una forma intesa come forma di aoristo senza aumento, «quindi con significazione di congiuntivo», oppure di «imperativo, stante il mà (मृ) che precede» (Giussani 1868a, 117, n. 72).

L'edizione critica dell'*Aṣṭāvakraḡītā* comparve inizialmente in quattro parti, pubblicate nel 1868 rispettivamente nei fascicoli 9-12 del primo numero della *Rivista Orientale*; alla fine di quell'anno parve opportuno riunire i quattro estratti

14. L'*Enciclopedia* di De Gubernatis, infatti, è un'opera di alta divulgazione che, come apprendiamo dalle parole dell'Autore stesso nella dedica, è rivolta esplicitamente «agli studiosi italiani» (De Gubernatis 1867, 7) con il preciso intento di diffondere il più possibile l'interesse per i vari aspetti del mondo indiano e più generalmente indo-iranico presso il pubblico colto dei suoi tempi, i quali, si osserva con una punta di polemica amarezza, «non sono troppo favorevoli a questo ordine di studii, in Italia specialmente, dove la politica sembra avere congiurato per farci, a poco a poco, impazzar tutti» (*ibid.*).

15. Addirittura, Giussani consiglia al lettore di «passare assai presto – vale a dire appena conosca l'alfabeto, e abbia appreso delle prime generalità relative alla lettura, alla eufonia, alla declinazione e alla conjugazione – alla parte antologica» (Giussani 1868a, v-vi). Con ciò non si vuole affatto affermare che secondo Giussani lo studio della grammatica sia esclusivamente funzionale alla comprensione e traduzione dei testi e non abbia una dignità sua propria: egli stesso, infatti, avverte il lettore che «per uno studio teoretico, ampio e approfondito della Grammatica Sanscrita gli Italiani possiedono già un mezzo eccellente nella Grammatica del Flechia» (*ibid.*, v); l'approccio pratico che egli adotta è unicamente in funzione delle finalità dell'opera e del pubblico cui essa è rivolta.

e pubblicarli come volume unico (Giussani 1868b) presso l'editore Fodratti che già pubblicava la *Rivista*. L'edizione di Giussani rappresentò indubbiamente un passo avanti per la filologia indiana coeva, in quanto fu la prima edizione europea dell'*Aṣṭāvakraḡītā*, nonché la prima a riportare il testo del trattato traslitterato in caratteri latini; oltre a questo indubbio merito, il volume di Giussani si segnalava anche – e soprattutto – per il suo rigore filologico: nella sua edizione (oggi considerata autoritativa) dell'*Aṣṭāvakraḡītā*, Richard Hauschild riconosce che quella di Giussani, sebbene oggi risulti inevitabilmente superata, «ist eine für ihre Zeit höchst verdienstvolle Ausgabe».¹⁶

Le due opere appena citate danno testimonianza dell'acribia e del rigore metodologico del Giussani filologo, profondo conoscitore della lingua, dei testi e della cultura indoiraniche;¹⁷ tuttavia, altri aspetti della sua personalità scientifica emergono con chiarezza dalla lettura di alcune recensioni da lui pubblicate nello stesso periodo sulla *Rivista Orientale*. Presentando al pubblico italiano la grammatica avestica di Friedrich von Spiegel appena pubblicata, Giussani esamina e discute con perizia ed equilibrio questioni assai complesse inerenti tanto la grammatica dell'avestico quanto il suo statuto tra le lingue indoiraniche.

Per quanto riguarda in particolare questo secondo punto, Giussani delinea chiaramente le due tendenze interpretative che all'epoca si opponevano: da una parte l'opinione di chi, ponendo l'accento sulle somiglianze lessicali e strutturali tra vedico e antico avestico, sosteneva che quest'ultimo rappresentasse una fase linguistica di poco successiva alla sua separazione dal ramo indiano; dall'altra le considerazioni di coloro che, in forza delle differenze anche profonde tra i due rami, ricollegavano piuttosto l'*Avesta* alla tradizione iranica posteriore (lo Spiegel era un deciso sostenitore di questa seconda linea di pensiero).

Giussani, il cui interesse in quella sede non è quello di sostenere una delle due posizioni, osserva molto lucidamente che una valutazione corretta del rapporto tra l'antico avestico e la tradizione successiva non può essere fondato sull'osservazione di singoli fatti linguistici considerati in sé e per sé (ancorché assommati così da fornire un'evidenza cumulativa), ma deve considerare il rapporto che questi fatti intrattengono gli uni con gli altri e la loro pertinenza alla grammatica della lingua considerata globalmente (verrebbe quasi da dire, con un termine saussuriano utilizzato anacronisticamente, considerati nella loro dimensione di *sistema*):

se qui, dopo avere raccolti e ordinati nel sistema grammaticale la maggior parte di quei fatti che, isolatamente presi, non ci appaiono che come forme irregolari, o (ciò che più spesso avviene) come uso irregolare di forme regolari, se, dico, tutti questi fatti mostreranno d'essere informati a una tendenza co-

16. Hauschild 1967, 19.

17. Si veda anche il giudizio estremamente positivo della figura di Giussani come emerge dalla recensione dell'edizione dell'*Aṣṭāvakraḡītā* pubblicata sulla *Nuova Antologia*: «(...) le idee ben maturate, le cognizioni piene ed opportunamente adoperate rivelano studi diligenti e severi, posatezza di mente ed abitudine alla critica scientifica» (NAnt 9, 1868, 207).

mune, d'essere la manifestazione d'un carattere generale della lingua, la conseguenza d'un periodo di trasformazione o di decadenza grammaticale – allora noi avremo il diritto di assolvere la tradizione (ripeto: la tradizione rappresentata specialmente dalla versione pehlvica) dall'accusa di ignoranza delle leggi fondamentali di quella lingua ch'essa ci interpreta.¹⁸

Non a caso, nel prosieguo del discorso, è evidente che il merito che Giussani attribuisce a Spiegel è proprio quello di avere applicato questo metodo nel modo migliore; di ciò è prova il fatto che numerosi fatti linguistici apparentemente inconciliabili e irriducibili a una norma vengono inseriti in un quadro interpretativo coerente:

Questo continuo appello alla eccezione, alla irregolarità, non può a meno di ingenerare un sentimento di diffidenza, circa ai mezzi usati per la interpretazione, e circa ai risultamenti che coi medesimi si ottengono. Ebbene, è appunto un tal sentimento di sfiducia che scompare, quando noi, col libro dello Spiegel, vediamo tutte queste irregolarità acconciarsi benissimo all'organismo grammaticale, all'indole generale della lingua, le vediamo spiegarsi a vicenda ed essere improntate dal suggello della regolarità.¹⁹

È interessante constatare come questa «indole generale della lingua» cui Giussani fa riferimento sia tutt'altro che un'identità stabile e priva di problemi; piuttosto, essa si configura come una serie di «anomalie», e tuttavia si tratta di anomalie nient'affatto casuali, ma in relazione le une con le altre e – ipotizza Giussani – dovute a una medesima causa. In altre parole, Giussani si mostra chiaramente consapevole che la fase linguistica documentata dai testi avestici testimonia un mutamento tipologico (nello specifico, il mutamento da un tipo morfologico più sintetico a uno più analitico) in corso di sviluppo:

Noi vediamo anche che l'accennata specie di irregolarità deriva dalla stessa causa dalla quale hanno origine altre anomalie, quali sarebbero, a cagion d'esempio: che gli aggettivi non s'accordino sempre coi loro sostantivi in genere, numero e caso; che a un soggetto al plurale tenga dietro talvolta il verbo al singolare, e altre simili. Noi vediamo insomma che l'edifizio grammaticale comincia a sfasciarsi; che la mente èrànica si va disabituando dal sentire espressi in una sola forma di flessione una molteplicità di rapporti, epperò ne concepisce alcuni come distinti dalla parola flessa, e sente anche il bisogno di esprimerli distintamente.²⁰

Si noti che una linea interpretativa che ponga in risalto l'unitarietà della tradizione iranica non è di per sé in contrasto con una metodologia di analisi basata sul confronto sistematico della grammatica dell'avestico con quella del sanscri-

18. Giussani 1867, 925.

19. *Ibid.*, 926.

20. *Ibid.*, 927.

to: tale è infatti l'approccio spiegeliano, approccio che Giussani non manca di rilevare e di elogiare, giungendo addirittura ad affermare che l'autore, suo maestro in questi studi, avrebbe potuto essere ancora più rigoroso nell'analisi:

Malgrado tutto questo [*svil.* le considerazioni precedenti sull'autonomia della tradizione linguistica e letteraria iranica da quella vedica], noi non esitiamo, così per considerazioni scientifiche, come per ragioni di pratica opportunità, a lodare lo Spiegel dell'aver messo come a base della grammatica zenda la gramm. sanscrita; anzi, non esitiamo a dire che avremmo desiderato di veder questo principio, per ciò che riguarda la dottrina della flessione, ancor più continuamente e sistematicamente applicato. Imperocchè, in ultima analisi, se si eccettuano pochissime novità (e non si tien conto, com'è naturale, delle regolari mutazioni fonologiche), così la flessione nominale come la flessione verbale del battrico sono identiche alle flessioni sanscrite.²¹

L'acuta sensibilità di Giussani per questi aspetti di carattere interpretativo non è peraltro disgiunta dalla conoscenza puntuale da un lato dei diversi aspetti della grammatica avestica, dall'altro dei meccanismi generali che governano il funzionamento delle lingue; si può anzi affermare con certezza che la prima caratteristica è una conseguenza diretta della seconda. A riprova di ciò si possono citare osservazioni che mostrano la sua finezza e capacità di distinzione nell'analisi dei fatti linguistici. Ad esempio, commentando la confusione nell'uso dei diversi casi che si riscontra spesso in alcuni testi avestici e criticando l'interpretazione che Spiegel dà di questo fenomeno, Giussani distingue il fenomeno per cui più casi possono essere utilizzati per esprimere la medesima funzione rispetto al sincretismo casuale vero e proprio:

Qua e là, nel capitolo della flessione nominale, lo Spiegel parla di questi scambi di casi in modo da farli parere scambi di *forme*, dicendo per es. «spesso la *forma* del tal caso serve anche pel tal altro caso» oppure: «qualche esempio mostra che la *forma* di questo caso è penetrata anche in quest'altro caso» (...) Qui c'è mancanza di esattezza: si tratta di casi che la sintassi permette di utilizzare gli uni per gli altri; il che è cosa ben diversa dal fatto puramente grammaticale, per cui una sola forma venga ad esser comune a più casi.²²

Poco più oltre, Giussani dà ulteriore prova di acume interpretativo, mettendo in relazione la possibilità che un mutamento grammaticale venga indotto dal contatto linguistico con la maggiore o minore 'predisposizione interna' di una lingua ad accogliere o respingere quel mutamento, in un modo che ricorda da vicino il (futuro) concetto sapiriano di *deriva*:

21. *Ibid.*, 930.

22. *Ibid.*, 926, n. 1.

Questo fatto [*scil.* il complemento indiretto di un verbo marcato in accusativo] è attribuito dallo Spiegel a influenza semitica: ma anche questa influenza non avrebbe potuto esercitarsi, se già nella lingua non si fosse offuscato il sentimento della distinzione tra Nom. e Acc. espressa nella flessione.²³

Allo stesso periodo risale anche una recensione al volume *Zur Chronologie der indogermanischen Sprachforschung* di Georg Curtius in cui Giussani affronta la complessa questione della ricostruzione delle fasi evolutive della grammatica indoeuropea, tema che all'epoca era al centro di un vivace dibattito. In realtà, leggendo tra le righe appare ancora una volta chiaro che Giussani, pur ammirando l'architettura della ricostruzione di Curtius ed elogiandone – per così dire – la maestosità, monumento della mente brillante dello studioso tedesco, guarda con un certo distacco, venato a tratti da vera e propria diffidenza, a un'operazione di ricostruzione dal carattere eminentemente speculativo e che si allontana inevitabilmente dalle evidenze linguistiche delle diverse lingue indoeuropee così come emergono dai dati testuali.²⁴

In più luoghi Giussani rimprovera a Curtius di basarsi su affermazioni non dimostrate, assunte aprioristicamente a fondamento della ricostruzione; significativamente, come esempio di un più corretto procedere metodologico, egli oppone alla ricostruzione di Curtius quella – in molti punti totalmente divergente – di Ascoli e osserva che, se anche non è dimostrabile che la ricostruzione ascoliana sia giusta in termini assoluti, perlomeno essa si basa su prove positive.²⁵

Si sarebbe tentati di ravvisare, in queste forti prese di posizione di carattere metodologico, una critica di Giussani all'intero apparato teorico di Curtius, quasi un'anticipazione delle posizioni dei Neogrammatici, che di lì a pochi anni avrebbero mosso dure critiche agli studiosi della generazione di Curtius. In realtà, Giussani si muove ancora in un quadro teorico-interpretativo tradizionale e tuttavia mostra un atteggiamento critico e alieno da ogni tipo di dogmatismo teorico. Questo aspetto emerge in modo molto chiaro in una critica rivolta a uno dei fondamenti teorici della ricostruzione di Curtius, ovvero l'idea che certi tipi di mutamenti fonetici siano caratteristici della “vecchiaia” delle lingue e non possano verificarsi in fasi anteriori:

Noi non vediamo davvero una ragione, perché forti modificazioni e perdite nel materiale fonetico non debbano essere possibili che nella vecchiaia del

23. *Ibid.*, 927, n. 1.

24. La posizione di Giussani su questo argomento richiama inevitabilmente alla mente il celebre veto, all'epoca non ancora formulato, posto dalla Société de Linguistique de Paris a qualunque comunicazione che trattasse tematiche “glottogoniche”.

25. Osserva infatti Giussani che il Curtius ricorre di frequente ad «appelli a un senso comune generale e indeterminato, che sono assai pericolosi a proposito di quistioni positive di scienze positive», laddove «le prove dell'Ascoli si potranno discutere, ma non negare» (Giussani 1868c, 1279, n. 2).

linguaggio. La decadenza fonetica è un carattere continuo nella vita d'un linguaggio, e si manifesta sempre in maggiori proporzioni in quei periodi nei quali il linguaggio stesso subisce radicali trasformazioni nel suo organismo. E nel caso nostro si tratta per l'appunto dell'epoca d'una gran trasformazione della lingua, la quale di monosillabica diventa polisillabica, di inorganica che è fa il primo passo alla creazione d'un organismo.²⁶

Giussani, dunque, pur non discostandosi da concetti come quello di lingua "organica" o "inorganica", critica quello che è il vero punto problematico della teoria di Curtius, ovvero quella concezione catastrofista della vita del linguaggio che vuole che la parabola storica delle lingue sia divisibile in fasi regolate di volta in volta da leggi diverse, e mette in relazione l'abbondanza di mutamenti fonetici che avrebbe caratterizzato le più antiche fasi dell'evoluzione dell'indoeuropeo ricostruito con i radicali mutamenti di natura morfosintattica che parallelamente sarebbero andati plasmandone la struttura grammaticale così come la si può osservare a un livello di ricostruzione immediata. L'atteggiamento di Giussani nell'interpretazione dei fatti linguistici è dunque sintetizzabile nei termini di un positivismo critico ma non ideologico.²⁷

3. La "seconda fase"

Come è già stato rilevato, la storia personale di Giussani influenzò profondamente la sua carriera e la sua produzione scientifica; in modo particolare, decisiva si rivelò l'impossibilità che si avverasse il sogno ascoliano di un percorso glottologico di studi superiori in seno all'Accademia scientifico-letteraria, percorso in cui Giussani avrebbe dovuto naturalmente inserirsi come referente per le lingue indo-iraniche.

Se, dunque, contingenze di carattere puramente materiale condussero Giussani ad abbandonare l'intrapreso percorso di filologo indoiranico e a dedicarsi alla filologia classica, si può certamente affermare che la sua formazione glottologica, consolidata e perfezionata durante il soggiorno in Germania, ebbe una profonda influenza sulla sua attività di filologo e studioso dell'antichità classica: di ciò è indice, tra l'altro, il suo costante interesse per tematiche connesse al linguaggio, interesse che poté facilmente trovare appiglio nell'autore che fu il principale oggetto dei suoi studi filologici, ovvero Lucrezio.²⁸ In realtà,

26. Giussani 1868c, 1279-1280.

27. Questo giudizio trova un'autorevole conferma ancora una volta nelle parole di Timpanaro, che, con riferimento all'opera di "Giussani filologo", ne inquadra il positivismo metodologico all'interno del contesto culturale del tempo: «è un riflesso del positivismo il rinnovato interesse per Epicuro e Lucrezio, che in Italia trovò espressione in Gaetano Trezza e, con maggiore distacco storico, nel Comparetti e soprattutto nello splendido commento a Lucrezio di Carlo Giussani» (Timpanaro 1980, 379-380).

28. Per la sua attività di editore e commentatore del poema lucreziano, Giussani ebbe molteplici e autorevoli riconoscimenti anche da parte degli studiosi a lui contemporanei. A questo

in questo caso – così come in altri – Lucrezio (V, 1026-1088) è piuttosto il tramite che conduce Giussani a misurarsi con il pensiero di Epicuro e con le sue osservazioni circa l'origine del linguaggio contenute nella *Lettera a Erodoto*.

Esito di queste riflessioni è una lunga memoria (presentata all'Istituto Lombardo) dal titolo *La questione del linguaggio secondo Platone e secondo Epicuro*, in cui Giussani istituisce un confronto sistematico tra questa parte del pensiero epicureo e «l'altro notevolissimo e famoso documento antico intorno alla questione del linguaggio, il *Cratilo* di Platone». ²⁹ Anche in questo caso, è utile cercare di rintracciare quegli elementi del pensiero linguistico propri dell'Autore che emergono tra le pieghe dell'argomentazione.

Le argomentazioni del *Cratilo* platonico portano inevitabilmente a riflettere su quello che è da sempre uno dei nodi fondamentali della riflessione sul linguaggio, ovvero l'arbitrarietà del segno linguistico: se a livello sincronico ciò che domina è il riconoscimento della convenzionalità del rapporto tra significante e significato – e in questo senso viene riaffermata la bontà della concezione aristotelica per cui la singola parola non è in se stessa luogo di predicazione – nella più ampia prospettiva dello sviluppo storico delle lingue Giussani afferma che è «un sentimento immediato, irresistibile – e giusto per giunta – in noi tutti, anche ignoranti, che d'ogni nome ci debba essere in fondo la ragione etimologica, cioè predicativa». ³⁰ Lo stesso concetto viene ripreso poco più oltre, quando Giussani descrive la posizione di coloro che (al tempo di Platone) notavano che in alcuni nomi il rapporto tra significante e significato era dotato di un certo grado di motivazione e sentivano «più o meno in confuso, che un tal rapporto doveva esserci stato anche dove più non appariva – ciò che noi diciamo *ogni nome in origine è stato un predicato*». ³¹

proposito, si può citare il giudizio di Luigi Valmaggi che, recensendo una nota di Giussani sulla concezione della teoria atomistica di Epicuro, afferma che essa «è scritta con rara sagacia e profonda conoscenza della materia, e varrebbe per sè sola ad attestare qual dotto e felice interprete il ponderoso poeta latino abbia trovato nel Giussani» (Valmaggi 1894-1895, 59). Si veda anche l'articolata recensione – più incentrata su aspetti filosofici – di Felice Tocco ai quattro volumi dell'edizione del *De rerum natura* di Giussani (Tocco 1898). Tra le voci più recenti, invece, oltre al già citato giudizio di Timpanaro (cf. *supra*, n. 27), vi è anche quella di Antonio La Penna, che giudica il commento di Giussani «approfondito sia nella ricostituzione del testo sia nel chiarimento dei concetti, dove la filologia è agguerrita e minuta, ma mai superflua per l'interpretazione del pensiero» (La Penna 1983, 251).

29. Giussani 1896, 103.

30. *Ibid.*, 108.

31. *Ibid.*, 110. Si noti comunque che Giussani non intende porre la supposta motivazione delle parole nelle primissime fasi del linguaggio come una necessità (giacché le parole “funzionano” perfettamente anche quando sono totalmente immotivate), bensì come una scelta dettata dalla natura umana, che sempre tende a ricercare e trovare una motivazione in tutte le cose. Significativo a questo proposito è il parallelo, proposto da Giussani (*ibid.*, 108), con i termini dei linguaggi settoriali, dove ogni neologismo introdotto per riferirsi a entità o concetti nuovi è tendenzialmente sempre un segno trasparente nella sua motivazione semantica: «a nessuno per altro verrebbe in mente di creare un nome con un accozzo di sillabe nulla significante» (*ibid.*, 108 n. 2).

Certamente tali parole devono essere lette e interpretate tenendo conto del ruolo che esse ricoprono nell'economia del ragionamento in cui sono inserite: si tratta di osservazioni che Giussani propone quasi *en passant*, non di tesi elaborate e discusse nel dettaglio delle loro implicazioni. Tuttavia, anche con questo doveroso *caveat* metodologico, non si può fare a meno di notare come Giussani in questo caso sostenga – sulla base dichiarata di un'impressione soggettiva che egli giudica comune a tutti gli uomini – una posizione circa la natura e lo sviluppo del linguaggio che, pur ragionevole come ipotesi, risulta in ultima analisi indimostrabile sul piano strettamente scientifico, in quanto riferita a fasi linguistiche per noi inaccessibili e dunque sottratta a ogni possibilità di falsificazione.

Sembrerebbe quasi di poter ravvisare, in queste osservazioni sui primordi del linguaggio, una posizione latamente discontinuista, per certi aspetti simile a quella che Giussani ventotto anni prima aveva rimproverato a Curtius, tale per cui in alcune fasi del loro sviluppo le lingue funzionerebbero secondo principi in seguito non più validi. In realtà, un'obiezione del genere sarebbe fuori luogo per due motivi: innanzitutto, a rigor di termini Giussani non sostiene che in fasi remote dello sviluppo del linguaggio non potessero esistere nomi totalmente arbitrari nel rapporto tra il loro significante e il loro significato, ma che nei fatti nessun nome sia del tutto arbitrario fin dalla sua nascita;³² in secondo luogo, è ragionevole pensare che qui Giussani non stia facendo riferimento in modo generico a fasi molto antiche della storia delle lingue, ma piuttosto ai primissimi momenti della loro stessa esistenza, ovvero – in ultima analisi – alla nascita del linguaggio umano in quanto tale a partire da primitive forme di comunicazione animale, argomento che viene sviluppato più avanti nel saggio, nella parte dedicata al pensiero di Epicuro. In questo senso, dunque, e solo in questo, la visione di Giussani rispetto alla natura del linguaggio può essere considerata discontinuista.

Ciò è confermato in modo evidente da alcune osservazioni contenute nella recensione, di vent'anni anteriore al saggio su Platone ed Epicuro, che Giussani fece a *The Life and Growth of Language* di Whitney. In questa sede egli si dichiara d'accordo con la teoria esposta dal linguista americano, secondo cui il linguaggio umano è allo stesso tempo in continuità (cronologica) e in discontinuità (qualitativa) rispetto alle fasi precedenti in cui si configurava come un linguaggio animale:

Il gran passo l'uomo lo ha fatto, quando, avendo avvertito che un determinato sentimento solleva in lui essere accompagnato da un certo suono, riflettendo in sè, e provando il bisogno di suscitare in altri l'*idea* di quel sentimento pensò di riprodurre volontariamente quel suono. Da quel momento quel suono era diventato una radice, era un segno dell'*idea*, uno strumento dell'intelletto e della volontà.³³

32. Cf. *supra*, n. 31.

33. Giussani 1876a, 419.

E aggiunge:

Da quel momento ogni legame essenziale e naturale tra il suono e il suo significato era rotto; ed era così aperta la via a trasformazioni e svolgimenti, senza confine.³⁴

Le osservazioni di Giussani sui primordi delle lingue lasciano intravedere diversi problemi aperti e nodi teorici irrisolti, soprattutto per quanto riguarda la diversa declinazione del concetto di “naturalità” con riferimento a una fase “prearticolata” del linguaggio rispetto alle fasi propriamente “linguistiche”; tuttavia, data la natura non sistematica e per così dire rapsodica di queste riflessioni, sarebbe imprudente spingersi più oltre nell’interpretazione del pensiero di Giussani su questo punto.

Sul ruolo dei condizionamenti di natura biologica sullo sviluppo delle lingue, invece, Giussani esprime una chiara, anche se non radicale, divergenza di opinione rispetto a Whitney: pur riconoscendo che le lingue sono essenzialmente fenomeni storici – e che di conseguenza la linguistica è una disciplina essenzialmente storica – Giussani sostiene che Whitney «troppo assolutamente neghi quell’elemento di ereditaria trasmissione, che la scienza oggi pare anzi disposta ad estendere a qualunque classe di fenomeni morali, intellettuali e sociali»;³⁵ a sostegno di questa tesi, egli cita il caso dei bambini cresciuti in un paese diverso da quello dei genitori: «Certamente, un francese trasportato ancora in fasce in Germania imparerà a parlare tedesco come un tedesco; ma questo non prova ancora ch’egli non possa avere pure ereditato una certa tendenza, una certa particolare adattabilità all’ambiente glottico francese».³⁶ Dell’efficacia di questo *argumentum e silentio*, che non pare molto convincente, è assolutamente lecito dubitare; tuttavia, esso dimostra chiaramente che Giussani tende a porsi in una posizione di mediazione tra le tesi “antinaturaliste” di Whitney e l’organicismo puro di impronta schleicheriana.

All’interno della produzione di Giussani filologo, interessi e spunti di natura linguistica emergono con riferimento non solo a questioni teoriche di amplissimo respiro, come la *querelle* sulla natura e sull’origine del linguaggio cui abbiamo appena accennato, ma anche ad argomenti più puntuali e circoscritti: è il caso, ad esempio, di un appunto che Giussani muove a Sigmund von Raumer nella recensione al suo libro sulle metafore in Lucrezio, dove osserva che «L’A. non distingue bene, pur avendo l’aria di voler distinguere, tra metafora poetica e metafora prezzemolo d’ogni parlare».³⁷ In questo piccolo accenno Giussani si rivela consapevole che la metafora non è soltanto una figura retorica ma è un processo vivo nella lingua d’uso.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, 417.

36. *Ibid.*

37. Giussani 1894-1895, 54.

Concludendo questa rassegna degli aspetti di pensiero linguistico che innervano gli studi classici di Giussani, non si può fare a meno di interrogarsi su come egli concepisse il rapporto tra studi classici e linguistica. A tal proposito, è illuminante un'obiezione che egli muove a Charles Hidén recensendo il suo libro *De casuum syntaxi Lucretiana*: constatando che l'autore, muovendo dalle caratteristiche della sintassi dei casi in Lucrezio, passa talvolta a trattare di questioni di portata più generale, con una punta di ironia osserva:

Ora, queste sono certamente questioni interessantissime – sebbene ci sembri che l'A. piuttosto le sfiori, anziché le approfondisca – come è interessantissima la questione se originariamente tutti i casi della declinazione non indicassero che dei rapporti locativi, che si sarebbero poi piegati ed evoluti anche ad esprimere rapporti logici (anche questa questione è posta dall'autore, ma non risolta); ma non hanno alcun particolare riferimento a Lucrezio, più che a qualunque altro scrittore latino ed anche non latino. E infatti, io non mi sono accorto neanche d'un solo passo di Lucrezio che il lavoro dell'Hidén m'abbia aiutato a comprender meglio.³⁸

L'osservazione finale mostra chiaramente che per Giussani gli studi linguistici applicati alle lingue classiche devono in qualche modo essere “al servizio” del testo, nel senso che devono consentirne una migliore comprensione ed interpretazione, pena ridursi a mere elencazioni di fatti linguistici. Dobbiamo concludere, a partire da questa posizione di Giussani, che egli considerasse gli studi linguistici in qualche modo inferiori alla filologia e – più in generale – agli studi classici?

In realtà, la critica di Giussani non è rivolta alla linguistica in generale, né alla linguistica applicata alle lingue classiche in quanto tale; l'oggetto della critica è piuttosto un modo superficiale di intendere l'una e l'altra, e infatti il rimprovero va all'Hidén da una parte per non aver approfondito adeguatamente le questioni teoriche su un piano più generale, dall'altra per non aver fornito nessuna chiave di lettura nuova per il testo lucreziano. Nulla si dice – in questa sede – degli studi linguistici in sé e della loro utilità.

Qualche altro esplicito accenno allo statuto e al valore della linguistica come disciplina autonoma si può ritrovare qua e là negli scritti di Giussani; in questi casi, anche se gli studi linguistici vengono giudicati perlopiù in considerazione dell'apporto che possono dare all'interpretazione dei testi dell'antichità classica, il giudizio che emerge è di assoluto apprezzamento e di stima: Giussani afferma infatti che «è principalmente riguardo alla grammatica che noi siamo soliti dimostrarci grati alla linguistica, come per ottimi servizi da essa resi all'insegnamento pratico delle lingue classiche».³⁹ I servizi cui Giussani accenna qui fanno riferimento soprattutto alla rivisitazione delle tradizionali grammatiche latine e greche alla luce dei risultati della linguistica storica, con ovvio rife-

38. Giussani 1895-1896, 180.

39. Giussani 1876b, 430.

rimento alla celebre grammatica greca di Curtius che, insieme ad altre, «è pure un frutto e un dono di quegli studi linguistici; i quali, pertanto, hanno pur reso, sebbene indirettamente, un segnalato servizio all'insegnamento classico propriamente detto». ⁴⁰

4. Dalla linguistica alla «nostra provincia degli studi classici»

Del *background* glottologico e orientalistico di questo latinista dell'Accademia scientifico-letteraria sono, dunque, testimonianza anche i luoghi che denotano consapevolezza della rilevanza del quesito relativo ai rapporti tra filologia e linguistica e giustificano il nostro cenno iniziale a un analogo motivo che il passo di Vendryes e la relativa citazione saussuriana offrono quale piccolo esempio di uno dei temi che uniranno i protagonisti della scuola francese di *grammaire comparée* a Ferdinand de Saussure.

Tale *background* non è estraneo all'approccio che caratterizza la recensione di Giussani alle *Kleine Schriften* di Johann Nicolai Madvig, filologo con una riconosciuta collocazione nella storia del pensiero linguistico; essa è significativamente unita alla citata recensione all'opera di Whitney, con il quale non di rado il contemporaneo danese viene accostato dagli interpreti in un confronto tra le rispettive idee su temi come il mutamento linguistico (particolarmente in Nerlich 1990). Già allora Giussani (1876b, 423) sottolineava la convergenza tra i due:

le idee propugnatte da quest'ultimo [*scil.* Madvig] sono in mirabile accordo con quelle del linguista americano; e l'accordo arriva talvolta agli argomenti particolari e perfino alle frasi. A tale che il Madvig non può trattenersi dall'esprimere il sospetto che qualcuna delle sue dissertazioni fosse conosciuta dall'autore del libro: *Language and the study of language*. Ad ogni modo giustizia vuole che si noti come, anche prima del Whitney, il Madvig, in ordine ai procedimenti con cui nascono, vivono e muoiono i linguaggi, intorno all'importanza o non importanza dei diversi organismi grammaticali, intorno ai rapporti tra il carattere d'una lingua e lo spirito del popolo che la parla, abbia visto la sicura e modesta verità e l'abbia saputa liberare da tutto il fastoso velame di speculazioni trascendentali in cui era avvolta; ed è veramente mirabile la sicurezza e l'ardimento insieme dell'indagine ed il rigore del metodo; tanto più mirabile in chi non solamente è noto e illustre come filologo, anziché come linguista, ma mette anche una certa ostentazione nel dichiararsi semplice ospite nella linguistica, e incompetente in qualunque campo speciale della medesima.

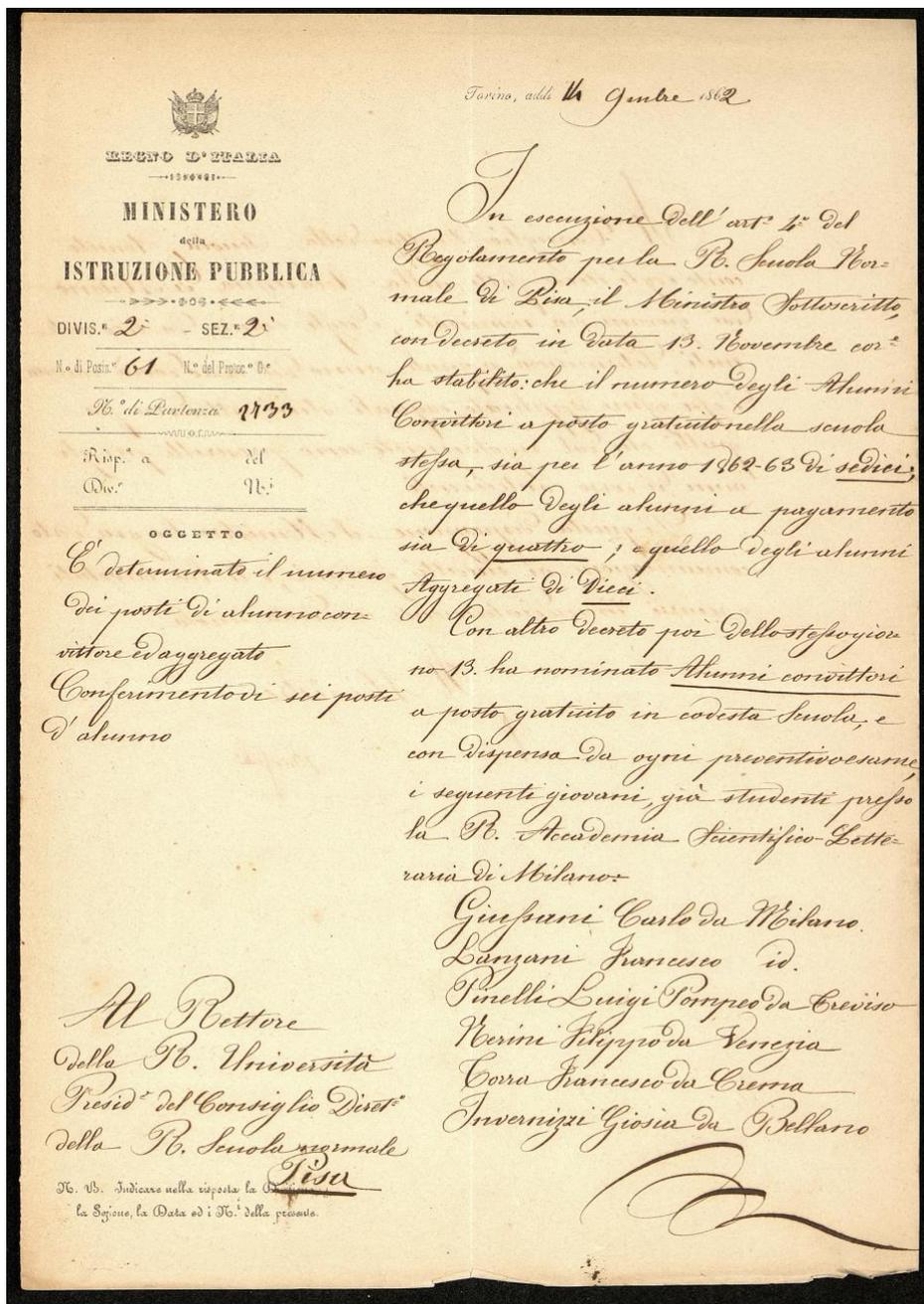
Un passaggio della recensione, volto semplicemente a introdurre un momento nell'articolazione del contenuto («tanto più che per essi [*scil.* i corollari di Mad-

40. *Ibid.*

vig su alcune questioni linguistiche particolari] noi ci vediamo, dopo queste troppo lunghe divagazioni, ricondotti nella nostra provincia degli studi classici»: *ibid.*, 426) bene potrebbe riassumere simbolicamente il percorso e la svolta di Carlo Giussani dalla linguistica alla «provincia degli studi classici». In quest'ultima egli lasciò traccia significativa.

Come ricordavano le sentite parole pronunciate da Scherillo all'Accademia, Giussani prestò la sua opera con lo spirito di un milanese amante della propria città «con tutto quell'ardore ch'è proverbiale di voi lombardi» (Scherillo 1901, 114). Anche per ciò a noi è parso che un ricordo del latinista dell'Accademia scientifico-letteraria dal *background* glottologico-orientalistico fosse un dono appropriato per la Festeggiata.

5. Appendice: immagini di un percorso intellettuale**



** Le immagini sono riprodotte per gentile concessione della Scuola Normale Superiore, dell'Archivio dell'Università degli Studi di Pisa e della Biblioteca SAFM dell'Università degli Studi di Milano.

Il Consiglio Direttivo della Scuola, tenuto
 conto degli studi fatti nella Accademia di Milano
 dai giovani ora nominati, e degli esami da loro sostenuti,
 Determinerà a quale anno del corso dovrà ciascuno
 degli esposti applicato, e quali studi attendere fra
 quelli che dal regolamento sono prescritti per gli
 anni di corso antecedenti.

Di questa disposizione il Ministero ha già dato
 comunicazione ai suddetti giovani, e li ha invitati
 a recarsi immediatamente a codesta scuola.

Il Ministro
 Prof.

Figg. 1-2: Concessione ministeriale a Giussani e ad altri studenti dell'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano dello status di convittori della Scuola Normale Superiore di Pisa (Archivio Storico SNS, *Ministeriali e lettere diverse* (scatola 4) [1862]).

179
A di 13 Luglio 1863

ANNO ACCADEMICO 186² IN 186³

SEDUTA PER ULTIMI ESAMI

in *Reale Lettere e Filosofia*

*Lettura della Dissertazione
e Discussioni fatta medesima*

1261

INTERVENUTI ALLA SEDUTA

Rettore

Professori della Facoltà di Belle Lettere e Filosofia

D'Ancona Alessandro

Pecchioli Gaspare

~~Pecchioli Gaspare~~

Fenucci Michele

Mancini Lorenzo

Compartti Domenico

Vellari Pasquale

Bardelli Giuseppe

Mazzeo

Lorenzini Innocenzo

De Benedetti Salvatore

Giglioli Giuseppe

701

R. UNIVERSITÀ DI PISA

A di 13 Luglio 1863 alle ore 7.00 meridiane

PROCESSO VERBALE degli ULTIMI ESAMI per il Dottorato in Belle Lettere e Scienze Letterarie e Posizioni del V. D. Dissertazioni

N.° d' Ordine	COGNOME e NOME	RESULTATO DEL PARTITO				Osservazioni
		PER L'APPROVAZIONE voti		PER IL PLAUSO voti		
		Favorevoli	Contrari	Favorevoli	Contrari	
1.	Thurmann Renato di Porembio	100	0	46	56	in Lettere
2.	Invernizzi Gioia di Milano	100	0	82	18	come sopr.
3.	Giussani Carlo di Giovanni di Milano	100	0	94	0	in Belle Lettere
4.						

Il Collegio esaminante, dichiara approvati ed applauditi ad unanimità
i Sig.

Approvati ad unanimità ed applauditi a pluralità di suffragi
i Sig. *a priori* voti assoluti senza lode

Approvati ad unanimità senza conseguire il plauso i Sig. Thurmann
Invernizzi.

Approvati a pluralità senza plauso i Sig.

Rejettati i Sig.

Il presente Processo verbale è stato letto da me Cancelliere dell'Università alla presenza di tutti i
Dottori della stessa Collegio i quali lo hanno approvato, e meco sottoscritto.

Paolo Marzolo
Pasquale Villari
Salvatore Ribonelli
Giglioli

Alfredo Anonini
Michele Formici
Pasquale Ricciole
Giuseppe Benedetti
Tommaso Longani
A. Mauro Marini

Figg. 3-4-5: Estratti del verbale della seduta di Laurea presso l'Università di Pisa (Archivio generale dell'Università di Pisa, *Processi verbali degli esami e delle lauree nelle diverse Facoltà*, vol. 23 [1862-1863], 719, 720, 721).

45
 Herrn Dr. Carlo Giussani
 Moste Sie
 Nachdem ich sehr bedauern, daß ich
 wegen Hiesigen sehr Krankens
 in Italien den unglückseligen Verlust
 nicht nicht fortzusetzen kann
 polenbe ich mir, Wenn auch
 meine Bibliothek bei hiesiger
 Abfuhrung am W. v. Humboldt
 über die Vermittlung von London
 obgleich mir unangenehm ist
 so für Sie, da Sie sich dem
 Studium orientalischen Sprachen
 widmen, vielleicht einig
 Interesse darbietet. Mit
 herzlichem Gruß
 den April
 1865
 W. v. Humboldt

Fig. 6: Tra i volumi conservati nel fondo ottocentesco di pubblicazioni glottologiche della Biblioteca dell'Università degli Studi di Milano, uno conserva la lettera qui riprodotta per gentile concessione della Biblioteca di SAFM dell'Università degli Studi di Milano. Si tratta di W. Von Humboldt, *Über die Verbindungen zwischen Indien und Java* (Berlin 1836). Il volume è registrato presso la

biblioteca con n. di inventario 0162864 e collocazione GLOTT.K.03.045 e riporta l'indicazione della sua donazione alla biblioteca da parte di uno dei figli di Giussani, l'avvocato Camillo Giussani. La lettera, redatta a Berlino e datata aprile 1865, accompagna il dono del volume di Humboldt a Giussani da parte di un suo corrispondente tedesco. Fu questi, come si desume dalla firma, Rudolph Schramm (1813-1882), pubblicista e uomo politico prussiano, vicino a Bismarck (soprattutto in occasione della seconda crisi dei Ducati Prussiani), già studente di diritto e filosofia a Bonn e a Berlino. A partire dal 1866 Schramm fu console generale prussiano a Milano, dove anche pubblicò diversi libri.

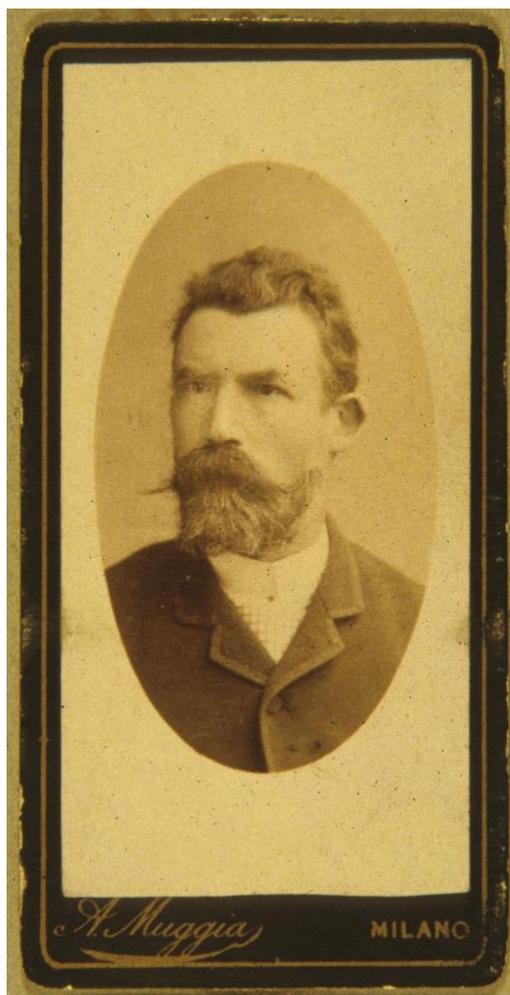


Fig. 7: Ritratto fotografico di Carlo Giussani (Archivio Storico SNS, *Fondo Alessandro D'Ancona*, Album celebrativo per i trent'anni d'insegnamento).

Riferimenti bibliografici

- Ascoli 1901 = G. Ascoli, *Intorno alla Commemorazione di Carlo Giussani*, pubblicata ultimamente nei Rendiconti dell'Istituto Lombardo, «RIL» s. II 34 (1901), 355-361.
- Barbarisi-Decleva-Morgana 2001 = G. Barbarisi-E. Decleva-S. Morgana (a c. di), *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale* ("Quaderni di Acme" 47), Milano, Cisalpino, 2001.
- Bopp 1827 = F. Bopp, *Ausführliches Lehrgebäude der Sanskrita-Sprache*, Berlin, Dümmler, 1827.
- Coccia 2006 = M. Coccia, *Carlo Giussani*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2006 (versione ampliata della voce *Giussani, Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 57, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, 155-157).
- Decleva 2001 = E. Decleva, *Una Facoltà filosofico-letteraria nella città industriale. Alla ricerca di un'identità (1861-1881)*, in Barbarisi-Decleva-Morgana 2001, 3-196.
- De Gubernatis 1867 = A. De Gubernatis, *Piccola enciclopedia indiana*, Firenze, Cellini, 1867.
- Flechchia 1856 = G. Flechchia, *Grammatica sanscrita*, Torino, Marietti, 1856.
- Giussani 1867 = C. Giussani, rec. a F. von Spiegel, *Grammatik der Altbaktrischen Sprache nebst eine Anhang über den Gâthâdialekt*, «Rivista Orientale» 1 (1867), 9, 923-935.
- Giussani 1868a = C. Giussani, *Principii della grammatica sanscrita* (appendice alla *Piccola enciclopedia indiana* di A. De Gubernatis), Torino e Firenze, Loescher, 1868.
- Giussani 1868b = C. Giussani, *Asht'avakragitâ, ossia le sentenze filosofiche di Asht'avakra*, Firenze, Fodratti, 1868 (estr. dai fascicoli 9-12 della «Rivista orientale»).
- Giussani 1868c = C. Giussani, rec. a G. Curtius, *Zur Chronologie der indogermanischen Sprachforschung*, «Rivista Orientale» 1 (1868), fasc. 11-12, 1160-1172, 1265-1284.
- Giussani 1876a = C. Giussani, rec. a W. D. Whitney, *The Life and Growth of Language* e Id., *Vorlesungen über die Principien der vergleichenden Sprachforschung*, für das deutsche Publicum bearbeitet und erweitert von Dr. Julius Jolly, «RFIC» 4 (1876), 411-422.
- Giussani 1876b = C. Giussani, rec. a J. N. Madvig, *Kleine philologische Schriften*, vom Verfasser deutsch bearbeitet, «RFIC» 4 (1876), 422-434.
- Giussani 1894-1895 = C. Giussani, rec. a S. von Raumer, *Die Metapher bei Lucretius*, «BFC» 1 (1894-1895), 53-56.
- Giussani 1895-1896 = C. Giussani, rec. a C. J. Hidén, *De casuum syntaxi Lucretiana. Pars prior (Nominat. Vocat. Accusat. Dat.)*, «BFC» 3 (1895-1896), 180-181.

- Giussani 1896-1898 = T. Lucreti Cari *De Rerum Natura libri sex*. Revisione del testo, commento e studi introduttivi di C. Giussani, Torino, Loescher, 1896-1898.
- Giussani 1896 = C. Giussani, *La questione del linguaggio secondo Platone e secondo Epicuro*, «Memorie del Reale Istituto lombardo di scienze e lettere. Classe di lettere e scienze sociali e politiche» 20 (1896), 2, 103-141.
- Hauschild 1967 = R. Hauschild, *Die Aṣṭāvakra-Gītā*, Berlin, Akademie Verlag, 1967.
- La Penna 1983 = A. La Penna, *L'influenza della filologia classica tedesca sulla filologia classica italiana dall'unificazione d'Italia alla prima guerra mondiale*, in M. Bollack, H. Wismann (hrsg.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, vol. 2, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, 232-272.
- Lazzeroni 2015 = R. Lazzeroni, *Fra filologia e linguistica. Divagazioni sulla conoscenza del vedico nell'Ottocento*, in L. Clerici-M. Meli-P. Mura (a c. di), *Carmina Indica. Figure dell'India in Occidente dal Settecento a oggi*, Padova, Padova University Press, 2015, 69-80.
- Morgana 2001 = S. Morgana, *Fasi dell'elaborazione del Proemio ascoliano. Dall'aula dell'Accademia scientifico-letteraria alle pagine dell' "Archivio glottologico italiano"*, in Barbarisi-Decleva-Morgana 2001, 261-314 (rist. in Ead., *Mosaico italiano. Studi di storia linguistica*, Firenze, Cesati, 2011, 221-261).
- Nerlich 1990 = B. Nerlich, *Change in Language. Whitney, Bréal, and Wegener*, London-New York, Routledge, 1990.
- Orlandi 2001 = G. Orlandi, *Francesco Novati e il medioevo latino*. Storia di una vocazione, in Barbarisi-Decleva-Morgana 2001, 465-600.
- Pullè 1883 = F. L. Pullè, *Grammatica sanscrita*, Torino, Loescher, 1883.
- Saussure 1894 = F. de Saussure, *Sur le nominatif pluriel et le génitif singulier de la déclinaison consonantique en lituanien*, «IF» 4 (1894), 456-470 (rist. in *Recueil des publications scientifiques de Ferdinand de Saussure*, Genève, Éditions Sonor, 1922, 513-525).
- Scherillo 1901 = M. Scherillo, *Commemorazione di Carlo Giussani* letta il giorno che fu scoperto il monumento eretto con pubblica sottoscrizione nella R. Accademia scientifico-letteraria di Milano, «RIL» s. II 34 (1901), 111-121.
- Timpanaro 1972 = S. Timpanaro, *Il primo cinquantennio della «Rivista di filologia e di istruzione classica»*, «RFIC» 100 (1972), 387-441 (rist. in Id., *Sulla linguistica dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2005, 259-314).
- Timpanaro 1980 = S. Timpanaro, *Classicismo e «neoguelfismo» negli studi di antichità dell'Ottocento italiano*, in Id., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980, 371-386 (rec. a P. Treves, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, orig. in «Critica storica» 2 (1963), 603-611).
- Tocco 1898 = F. Tocco, *Sugli studi lucreziani del prof. Giussani*, «RAL» s. 5 (1898), VII, 227-234.

- Valmaggi 1894-1895 = L. Valmaggi, rec. a C. Giussani, *Cinetica epicurea*, «BFC» 1 (1894-1895), 58-59.
- Vendryes 1951 = J. Vendryes, *Linguistique et philologie*, «Revue des études slaves» 27 (1951), 9-18.
- Whitney 1879 = W. D. Whitney, *A Sanskrit Grammar, Including Both the Classical Language, and the Older Dialects, of Veda and Brāhmaṇa*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.

Bazzero, il «deserto» scapigliato

Giovanna Rosa

1. Nella pattuglia eccentrica degli scapigliati, Ambrogio Bazzero occupa un posto marginale, ma non irrilevante: anch'egli appartiene a quella «generazione crucciosa», il cui profilo è schizzato esemplarmente nelle praghiane *Memorie del presbiterio*:

avida delle alte cose che le sfuggono, sdegnosa delle basse che l'assaltano, prova il rimorso prima del peccato, per cui il piacere è un cilicio che dilania il petto [...] le stesse soffocazioni d'ideali, le stesse febbrili concitazioni d'istinti.¹

Già De Marchi, nell'introduzione al volume di scritti postumi, *Storia di un'anima*, gli riconobbe molti punti di affinità con i protagonisti di

quel tumultuoso periodo che succede alle battaglie dell'indipendenza, quando l'entusiasmo che le ha compiute diventa il primo imbarazzo del vincitore. Tutto è disordine ancora, non si sa quel che si vuole, ma si vuole molto, da tutti. [...] per non parlare che di una piccola scuola milanese, mi pare che i nomi del Rovani, del Tarchetti, del Dossi, e del Boito abbiano con lui molti punti di affinità artistica. A tutti costoro mancò forse una ricca suppellettile accademica, ma tutti amarono l'arte con geniale sfrenatezza; la vita uccise i migliori.²

Ambrogio Bazzero, nato nel 1851, morì appena trentenne nel 1882.

Ma, più che la contrastata e breve avventura esistenziale, ricca di assilli affettivi e turbamenti etico-religiosi, a raccordarlo alla «piccola scuola milanese» è innanzitutto l'urgenza acuta, quasi febbrile, con cui l'autore di *Riflesso azzurro* sperimentò il «dualismo» intellettuale a cui la capitale morale d'Italia pare incitare, e forse condannare, chi allora intraprese la «carriera della carta sporca».³

È sempre De Marchi a ricordare, rifinendone il ritratto, che nel gruppo dei letterati riuniti intorno alla «Vita Nuova», «fu il più attivo, il più ordinato»: ⁴ un riconoscimento di laboriosità che va ben oltre la redazione del periodico su cui

1. Praga-Sacchetti, *Memorie*, 122.

2. De Marchi 1885, xxviii.

3. Dossi, *Prefazione*, 901.

4. De Marchi 1885, i.

vennero pubblicate sia le puntate del romanzo storico *Ugo*⁵ sia gli *Acquerelli* e le corrispondenze *Dall'Oropa*.

Nato in una ricca famiglia dell'alto Milanese, laureato secondo le migliori tradizioni in giurisprudenza, Bazzero si destreggia, con malcerto equilibrio, fra la familiare e «positiva» attività professionale,⁶ e la collaborazione con le riviste e i giornali che affollano, nel ventennio postunitario, la scena ambrosiana: se i primi raccontini escono sulla «Palestra letteraria» e gli *Schizzi a penna* occupano le appendici del «Monitore della moda»; il «Pungolo» e il neonato «Corriere della Sera» accolgono le *Melanconie di un antiquario* e le *Note col lapis*.

È la partecipazione assidua ai nuovi circuiti editoriali che attivano il dialogo con la moderna opinione pubblica ad indurre nel giovane scrittore il tipico atteggiamento bifronte, da scapigliato. Al pari dei sodali, signorilmente borghesi, come Dossi, Gualdo o i due fratelli Boito, Bazzero alterna il desiderio di encomio con il disdegno per i gusti dei lettori incolti, «la folla dei merciai» che si mescola a «gli uomini d'esperienza pasciuti e i giovinetti che hanno la mantenuta e le femmine eleganti».⁷

Le note diaristiche di *Anima* mostrano un atteggiamento costante di perplessità, insieme guardingo e speranzoso: a fronte del commento sulla «riuscita» di Tarchetti – «Oh e il pubblico? Il pubblico? Il pubblico che legge l'anima nostra e non la capisce ci sprezza, e fa il pettegolezzo»⁸ – ecco la gratificazione per un lavoro giornalistico appena assunto:

Ho accettato di scrivere le Appendici artistiche del Pungolo per l'Esposizione. Avrò coraggio di scrivere? E che scriverò?...Uscivo dalla Direzione del Pungolo: mi sentivo contento, superbo.⁹

5. «L'*Ugo*, che l'autore dedica alla sua prima amarissima delusione, è la prima parte d'un romanzo del secolo X, che vide la luce sulla *Vita Nuova*. Il genere astruso dell'argomento e dello stile stancò i lettori del giornale abituati al facile leggere» (*ibid.*, x).

6. Il diario è tramato di assilli professionali: «Ma che carriera sarebbe per me? [...] Che faccio? Che farò?» (Bazzero, *Anima*, 44-45); «Come ho vergogna in faccia a mio padre, di non avere una carriera seria!» (*ibid.*, 47).

7. *Ibid.*, 73 e 70.

8. *Ibid.*, 69.

9. *Ibid.*, 136. Poco prima, due altre note su commissioni editoriali: «il lavoro sui Musei privati di Milano pel Vallardi» (*ibid.*, 112), «per Treves un articolo sulla Rocchetta del Castello» (*ibid.*, 118). La prima indicazione si riferisce al saggio *Musei*, scritto con Isaia Ghiron, per *Mediolanum*, edito in occasione dell'Esposizione nazionale delle Arti e delle Industrie del 1881. Sempre in occasione della Mostra, Bazzero viene coinvolto, dagli amici della «Vita nuova», in *Milano e i suoi dintorni*, edito da Civelli, in cui pubblica due contributi: il primo ampio, *I Monumenti di Milano*, si avvia su note rammemoranti: «Volevo dirvi che fra quell'armi e quelle ciarpe e tra mezzo ai volumacci mi sentivo tanta mestizia di cuore, che avevo bisogno di invitarvi a venire con me, per non essere così solo a gettare nell'ignoto il lamento tristo della mia poesia... Volevo dirvi... Un raggiolino di sole giungeva a dorare in similoro un'elsa di spada, una goccia di cera sul cofano, un buco di tarlo sul frontespizio. E quel filo di luce amorosa per la pupilla mi entrava nell'anima, e la fantasia, raccolta nella penombra, s'addormiva in mille sogni lontani: via, via...» (Bazzero 1881a, 30); l'altro, la rassegna *I Musei di Milano*, allinea una serie di schede con l'indicazione precisa dei vari fondatori e curatori illustri: da Federico Borromeo per l'Ambrosiana al patrizio nobile Gian

L'ossessione del vuoto, che nasce dall'«intimo disordine»¹⁰ affettivo, si acuisce nell'assillo di cadere in un'inerzia avvilita: alla data del suo venticinquesimo compleanno, Bazzero inizia il diario e lo titola *Al deserto*.

L'inattività, l'inutilità mi avviliscono, il *deserto* mi schiaccia.... Come soffro!
Nessuno mi conosce, nessuno oggi più mi soccorre di una parola, nessuno mi incoraggia alla vita!¹¹

cui segue l'ansia di operare in modo concreto, magari con un riconoscimento remunerato:

Sento la poesia: ma oh quante volte penso al positivo, e faccio dei calcoli.
Mio padre è ricco: scriverò un dramma per farmi una posizione?!¹²

La terna che in *Anima* recupera il *refrain* scapigliato «Dio-la Donna-l'Arte»¹³ nel primo raccontino conosce una torsione professionale, molto ambrosiana: «Dio-Patria-Lavoro».¹⁴

Ancor più borghesemente declinata è l'intonazione che sorregge *I nobili antenati*, in cui la polemica antigentilizia si carica di risonanze quasi smilesiane, nel richiamo evidente al «sugo della storia» manzoniano:

- Ho imparato che bisogna lavorare e lavorare di cuore, che la più bella nobiltà è nel lavoro, che chi non lavora è indegno di vivere. [...]
- Ho imparato che a questo mondo bisogna onorare tre grandi cose Dio, Famiglia, Patria e s'onorano lavorando, lavorando, lavorando.¹⁵

Ecco perché anche l'avventura letteraria dello scrittore più incline a lasciarsi andare agli «sfoghi» disforici¹⁶ va proiettata sullo sfondo dinamico della «re-

Giacomo Poldi Pezzoli per la nuova Fondazione Artistica di via Manzoni (Bazzero 1881b, 146-156).

10. Spinazzola 1959, 6.

11. Bazzero, *Anima*, 3. Poco dopo «Vegeto, inutile pianta. Nessun scopo alla vita: sono deserto. A venticinque anni...» (*ibid.*, 10).

12. *Ibid.*, 63.

13. *Ibid.*, 37.

14. Bazzero, *Un libro*, 3 (corsivo nel testo).

15. Bazzero, *I nobili*, 53. Un'intonazione che trova conferma negli articoli scritti per il «Corriere della Sera», nell'estate del 1880. Alle prime descrizioni «mondane» delle terme di Recoaro, segue la corrispondenza *Da Schio*, in cui colpisce l'elogio dell'attività industriale che ha dato vita al Lanificio Rossi: «I magazzini sembrano una dogana di città mercantile; le macchine a vapore con ritmo possente scuotono le gallerie; i telai danno una completa immagine della celerità, dell'ordine, della perfezione; gli operai hanno l'aria severa di chi sente la coscienza del primo dovere dell'uomo, il lavoro. [...] Oggi a Schio le case nuove sono presso a 100; gli abitanti 500, di ogni condizione; l'illuminazione è bastante; copiosa l'acqua; le vie macadamizzate [...] certo è che Schio nuova, sulle cui mura è scritto «*il lavoro e il risparmio nobilitano l'uomo*» cresce e crescerà e starà modello di civile progresso e di vera morale educativa» (Bazzero, *Da Schio*, 535).

pubblica della carta sporca», per usare la formula con cui Cletto Arrighi indicava il sistema milanese della stampa e dell'editoria. L'inesausta, spesso irresoluta, sperimentazione bazzariana travalica i confini di un'emotività dolente e fragile, per radicarsi in un terreno in cui ancoraggi alla tradizione e tensioni innovative compongono un nodo ingarbugliato che lega i polverosi studi eruditi, le «opere» antiquarie,¹⁷ all'«albo sfogliato», riempito originalmente «di quattro sbiaditi colori d'acquarello».¹⁸

Forse più di altri protagonisti di quella «piccola scuola», Bazzero patì il senso frustrante di schizofrenia che germina dalla partecipazione al clima turbinoso dell'albale modernità ambrosiana, nell'atto stesso in cui il paradigma intellettuale, affatto cittadino e anti-idillico, gli apparve urticante, e spesso impervio e impraticabile.

2. Il dualismo scapigliato si traduce in Bazzero in un'altalena costante di scelte compositive che investono sia le sedi editoriali sia le opzioni di genere e di stile.

La produzione a stampa ne offre una testimonianza esemplare: in esordio, *Riflesso azzurro*, affiancato da *Lagrime e sorrisi*, stesso anno stesso editore (Lombardi, 1873), cui seguono, nel 1875, *Angelica Montanini, dramma in quattro atti* e *Il Tintoretto, Scene veneziane in un prologo e due parti*, entrambi nella collana teatrale di Barbini, infine il romanzo storico *Ugo. Scene del secolo X* (Bortolotti, 1876). Nel campo della saggistica erudita spicca *Le armi antiche del Museo Patrio di Archeologia in Milano*, edite da Dumolard nel 1882. Parrebbe un percorso a ritroso che, in un decennio, trapassa dalle tipologie narrative tipiche dello sperimentalismo scapigliato, i dossiani «frammenti di libri»,¹⁹ al recupero di modelli e generi della tradizione romantico-risorgimentale, per approdare alla prosa antiquaria, estranea ad ogni intento di letterarietà. Vero; a patto però di cancellare l'elemento costitutivo che sorregge sempre l'attività di scrittura degli scapigliati: il duplice circuito in cui si articola la «repubblica della carta sporca» e che spinge tutti i protagonisti della generazione crucciosa a scegliere come prima ed elettiva sede di pubblicazione le pagine della stampa periodica e giornalistica. Osservato

16. «La «paura di vivere» lo portò a un'esistenza schiva e solitaria, senza i conforti sognati dell'amore e nemmeno quelli dell'affermazione artistica; la sua scrittura è tipicamente di sfogo» (Gioanola 1985, 135). Ancor più censorio il commento di Benedetto Croce sul diario consegnato a *Storia di un'anima*: «È una sequela di singhiozzi, di fremiti, di esclamazioni, di puerilità, come se ne mormorano a sé medesimi dagli angosciati e tormentati a vuoto». Il ritratto è suggellato da un giudizio sinteticamente liquidatorio: «poesia, poesia vera e propria, queste cose non diventano mai» (Croce 1910-40, 312-331). Ermanno Paccagnini riconduce il «ritmo di stesura forsennata» a una più moderna «necessità psico-biologica, assolutezza di un bisogno, irrefrenabile coazione» (Paccagnini 2009, XVII).

17. «Studio, studio, mi occupo a leggere opere e non elzevir, riconduco il mio pensiero al grande, al bello, al dignitoso.» (Bazzero, *Anima*, 44).

18. Bazzero, *Acquerelli*, 417.

19. «Una volta si scrivevano libri, oggi frammenti di libri» (Dossi, *Note azzurre*, n. 3591).

dall'interno delle milanesissime «officine della letteratura»,²⁰ il profilo di Bazzero si fa meno lineare, e ben più interessante, ricco di tentativi abbozzi e prove, bilicate fra suggestioni complementari e antagoniste.

A partire dall'esordio che, nel campo della «Palestra Letteraria Artistica e Scientifica», accompagna l'omaggio all'allora autorevole Francesco Domenico Guerrazzi con l'adesione all'anticonformismo della coppia Dossi-Perelli.

I primi testi, pubblicati, fra il 1868 e il 1870, sul «periodico edito a spese e per opera d'una società di giovani azionisti e collaboratori», mostrano una varietà compositiva, tanto più sintomatica quanto meno uniforme e compatta: alla «novella storica», *Buondelmonte de' Buondelmonti. Scene storiche fiorentine del 1215*, seguono *Rimembranze autunnali*, prodromo alla rievocazione memoriale di *Riflessio azzurro* e *Confidenze*, e una terna di narrazioni a misura breve, diversamente intonate: *Un libro buono*, *I nobili antenati*, *Oh la guerra!*. Nel frattempo, già indossati gli «occhialoni d'antiquario»,²¹ Bazzero scrive, per la stessa rivista, *Sopra gli archibugi lunghi a ruota nella prima metà del secolo decimosettimo*.

La prima novella, *Buondelmonte*, recupera il modello della narrazione mista: la lunga, sofferta elaborazione attesta soprattutto l'oscillazione di riferimenti, in un amalgama confuso di motivi e stilemi attinti dagli autori delle due «scuole»,²² cattolico-liberale e democratica, che ancora si contendevano il favore del pubblico postunitario. Nel passaggio dalle appendici della rivista²³ ai torchi della tipografia Bortolotti,²⁴ si acuisce la carica di goticismo guerrazziano²⁵ a fronte del grossiano piacer del pianto, ma l'opera poco o nulla acquista in coesione diegetica. Nondimeno, per «la buona riuscita del Buondelmonte incoraggiato al romanzo storico»,²⁶ Bazzero prosegue sulla strada del componimento misto e nel 1876 dà alle stampe *Ugo. Scene del Secolo X*: è solo la *Prima parte* e tale resterà, a far compagnia alle tante opere incompiute degli amici scapigliati.

20. Sacchetti 1881, 429.

21. Bazzero, *Acquerelli*, 481.

22. È la celebre distinzione desanctisiana su cui si sviluppa la *Storia della letteratura italiana nel secolo XIX*. Gli appunti di Bazzero alternano, senza soluzione di continuità e filtro selettivo, i richiami a Guerrazzi, il romanziere più rappresentativo della «scuola democratica», agli autori della «scuola cattolico-liberale», oltre Manzoni, Pellico Grossi Cantù.

23. «Novella incominciata fin dal Febbraio 1867. Continuata e condotta a termine nel Maggio-Giugno 1867 [...]. Questa novella fu divisa in due parti e in 7 capitoli, rifatta nel Marzo 1868 e pubblicata sul Giornale letterario La Palestra Letteraria. 24 Dicembre 1868» (Bazzero, *Appendice II*, 603). Un'altra nota, che descrive i «tentativi di novella storica», ne commenta le incertezze compositive: «Mille difficoltà mi fecero tralasciar: tra le primissime, questa: - Non prestavasi ad essere trattata (come era mio assioma) col fare del Grossi» (*ibid.*, 604).

24. «*Buondelmonte de' Buondelmonti*, romanzo in 16 capitoli. Tenendo poco conto della novella pubblicata nella Palestra, scrissi questo mio romanzo nell'Agosto (Milano) e Settembre-Ottobre 1872 (Limbiato)» (*ibid.*, 613).

25. «Vi è troppo l'amore per Guerrazzi, per lo strano, per il misticismo, è troppo soggettivo e l'erudizione vi è incastonata non impastata» (*ibid.*, 614).

26. *Ibid.*, 607.

Se, come ricorda De Marchi, la scrittura protratta «stancò lo stesso autore»,²⁷ il vero motivo dell'abbandono risiede nella scelta ormai anacronistica del genere storico: il progetto, gravato sin dall'origine da influenze dissonanti, non solo non regge il peso preponderante della melodrammaticità, cara all'autore della *Beatrice Cenci*,²⁸ ma entra in conflitto con le suggestioni più fertili dell'antitradizionalismo espressivo, che accomuna Bazzero a Dossi e Praga, e che già avevano preso forma nell'orditura rapsodica di *Riflesso azzurro* e nelle sequenze frante delle *Confidenze* e degli *Acquerelli*.

È la terna dei raccontini pubblicati sulla «Palestra» a gettare luce sul guazzabuglio di tipologie narrative in cui lo scrittore esordiente si dibatteva. In sintonia con il clima postunitario, dominato dai pregiudizi contro il processo di “romanzizzazione” che aveva investito anche il nostro il sistema letterario,²⁹ Bazzero si cimenta, al pari degli amici scapigliati, nella “rifondazione” del genere novellistico:³⁰ la scelta della misura breve, senza incorniciamento e con il patto narrativo in chiaro nella zona paratestuale, è il primo e più significativo passo nella ricerca di modelli inediti.

Oh la guerra!: il sottotitolo, *Ricordo della campagna Napoleonica del 18...*, proietta la vicenda su uno scenario del passato prossimo, recuperato per via di testimonianza diretta. *L'incipit, in medias res*, avvia un percorso diegetico a livelli multipli e, come nei racconti d'effetto,³¹ l'io narrante di primo grado cede spazio alla voce del protagonista Berto che, dal fronte, rievoca la stagione felice passata in famiglia. Il testo si arricchisce della trascrizione delle lettere inviate:

La tromba suonava.

“Tu giungerai prima di me fra i miei diletta! Te fortunata!” disse Berto, chiudendo la lettera: “Te fortunata!” e coprendola di baci: “O cari, tutti per voi, li manda a voi il Vostro Berto i baci del suo amore: ai miei figli, alla mia Rita, alla buona mamma. Qua sul mio cuore queste povere righe perché debbon esser lette...”

La tromba suonò per l'ultima volta.³²

27. De Marchi 1885, v.

28. Bazzero firma il necrologio per l'autore della *Battaglia di Benevento* apparso sulla «Moda italiana» il 1 ottobre 1873. Gli dedica *Tintoretto Scene veneziane in un prologo e due parti*, pubblicato nel 1875 nella collana teatrale di Barbini. Non deve stupire l'ammirazione per lo scrittore livornese che, in quegli anni, continuava ad esercitare una forte fascinazione sugli esordienti. A lui Verga invia una delle cinque copie omaggio dei *Carbonari della montagna*, pregandolo di «accogliere con indulgenza ... il povero libro».

29. Interessante, seppur da prendere con cautela, la nota di *Anima*, 48: «Conosco pochissimi romanzi; e li ho letti assai tardi: a venticinque o ventisei anni non hanno lasciato traccia su di me, li leggevo come li avrebbe letti un Presidente di Tribunale».

30. De Meijer 1984.

31. Rosa 1997.

32. Bazzero, “*Oh la guerra!*”, 57.

Se la nota dominante del racconto è l'effusione patetica – le risonanze intrecciano Grossi e Aleardi,³³ cui si aggiunge l'eco dei deamicisiani *Bozzetti di vita militare* – il finale di morte e follia, concentrato tarchettianamente sulla figura “vaneggiante” di Rita ormai vedova, riscatta il fiume di lacrime sparse, proiettando la vicenda in un clima di visionarietà tormentosa. L'esclamazione “Oh la guerra!”, replicando in *explicit* il titolo, chiude, con antifrasi amara, il quadro della prima stagione di lotte per l'indipendenza.

Con la consueta pratica paratestuale, *Bizzarrie che si danno* introduce il racconto *I nobili antenati*: qui, il procedimento scapigliato del parallelismo attiva il confronto generazionale di famiglie, ma, nell'abrasione di ogni puntello storico, a prevalere è l'antitesi moralistica fra vecchia aristocrazia e laborioso ceto borghese. Poco incline a sintonizzarsi con il ribellismo degli amici «romantici in ira», Bazzero mal destreggia le cadenze aspre della satira e l'empito contestatore si riduce ad alcune occorrenze lessicali, soprattutto in campo onomastico: i marchesi di Nullafar, il palazzo Grulloni. Solo la modulazione del patto narrativo, orientato agli *happy few*, rifrange i toni crucciosi dell'Alberto Pisani³⁴ autore delle *Due morali*:

Per chi ho scritto? Per molti? No. Per nessuno? Nemmanco... Per chi? Per pochi, fortunatamente.³⁵

Un libro buono, infine, sottotitolato *Necrologia*, è il racconto più interessante, per la tecnica di montaggio che porta in dominanza la funzione metaletteraria. L'operina sceneggia il dialogo fra «la carta imbrattata» d'inchiostro, uscita dal torchio e il «proto galantuomo» che l'ha curata. La nota paratestuale allude alla «triste sorte» del protagonista, il «libro buono», idealmente edito per finire sugli scaffali di «una aristocratica biblioteca» o sullo scrittoio «del giovane studente» o fra le mani di una «madre italiana», e invece

ridotto a cinque fogli malconciati, sul tavolaccio d'un esoso tabacchino, in compagnia d'un quarto tomo (pregiato per la buona consistenza della carta... L'autore parruccone se potesse ficcar gli occhi quaggiù!), confuso tra cento letterone d'una dotta corrispondenza, soffogato da un subbisso di giornali (ohimè! tra questi quanti grammi!)...³⁶

Siamo nel campo variegato dei moduli antifrastici dell'antiromanzo che, giusta la tradizione delle prime «avventure conciliatoristiche»,³⁷ aggiorna l'umorismo

33. Il nome di Aleardi ricorre più volte in *Anima*: la prima è una dichiarazione esplicita: «se un autore ha avuto influenza su me, è Aleardi, e vedete Aleardi non può far male» (Bazzero, *Anima*, 49).

34. Dossi, *Vita*, 101.

35. Bazzero, *I nobili*, 53.

36. Bazzero, *Un libro*, 4.

37. Rosa 2004.

sentimentale di Didimo Chierico alla luce dei ghiribizzi eccentrici del più moderno Dossi. Sulle note dissolventi dell'ironia, la polemica prima colpisce la stampa quotidiana, *leitmotiv* guerrazziano allora diffuso e destinato a grande fortuna, poi si inarca nel finale, centrando il vero bersaglio. Il «libro buono» ormai tace, sopraffatto dalla voce dell'autore di un «grande romanzone» giunto alla «nona edizione illustrata», a cui «trentamila associati alla prima edizione in francese»³⁸ hanno decretato un successo clamoroso. Se non stupisce che Perelli l'abbia ripubblicato a puntate sulla «Riforma» nel 1881, in contemporanea con l'uscita della nuova edizione dell'*Altrieri*, introdotta dalla dedica *Agli scrittori novellini*, poco convince la lettura in chiave pre-novecentesca, offerta in studi recenti:

la compiaciuta contemplazione dell'antico, improntato al bello ed al ricercato, preannuncia echi novecenteschi nella misura di una forma barocca (e di un barocco appunto già di gusto novecentesco).³⁹

Il cortocircuito fra l'«effetto Sterne»⁴⁰ e la condanna della «speculazione libraria»,⁴¹ non solo insedia Bazzero nel clima corrucciato della *Bohème* ambrosiana ma ne chiarisce le scelte di maggior estrosità creativa.

È lo stesso autore a ricordarcelo, quando annota:

Cessa l'imitatore novelliere lombardo, cessa il giovinetto che desidera d'esser vecchio per essere erudito, svanisce l'archeologo sinceramente entusiasta, svanisce lo scolaro che sfoga bile in satira. Comincia l'Io.⁴²

È la rivendicazione consapevole d'appartenenza al movimento che dalla centralità del soggetto rammemorante e divagante trae gli slanci immaginosi più autentici e genuini: in questo terreno affondano le radici di *Riflesso azzurro* e degli *Acquerelli. Schizzi dal mare*.

3. «Una volta i novellieri contavano novelle, oggi contano sé stessi».

«Negli autori moderni, lo scrittore tiene per sé il primo posto».⁴³

Sono, come sempre, le *Note azzurre* di Carlo Dossi, ad indicare il percorso più originale dello sperimentalismo scapigliato. All'indomani del processo unitario,

38. Bazzero, *Un libro*, 32.

39. Puglisi 1979, 668. Il primo a suggerire «presentimenti crepuscolari» è Mariani 1967, che, per la tematica cimiteriale, lo ricollega alla poesia di Moretti, Gozzano e Corazzini.

40. Mazzacurati 1990.

41. Sull'invettiva contro la «speculazione libraria», che costringe «de arti e lettere» a «subire in Italia lo stesso destino delle povere fanciulle del popolo: devono prostituirsi per vivere», si chiude il romanzo di I.U. Tarchetti, *Paolina (I misteri del Coperto di Figini)*. Bazzero, per parte sua, invita a «combattere la nuova letteratura da postribolo» (*Anima*, 44).

42. Bazzero, *Appendice II*, 608.

43. C. Dossi, *Note azzurre*, n.3572 e n.1976.

caduti gli empiti risorgimentali, contestata l'orditura ampia del romanzo storico, gli scrittori della generazione crucciosa si concentrano sui moti segreti e rabbiati della soggettività idiosincratca. Già Tarchetti, nel saggio, farraginoso ma illuminante, *Idee minime sul romanzo*, in malcelata opposizione al grande modello manzoniano, avanzava una distinzione gravida di conseguenze:

il romanzo è la storia del cuore umano e della famiglia, la storia propriamente detta è il romanzo della società e della vita pubblica.⁴⁴

Bazzero, più di altri, patisce la scissura immedicabile fra la sfera dell'intimità domestica e la dimensione della collettività sociale, a cui corrisponde, con effetti altrettanto ulcerosi, la dicotomia fra l'universo di natura, circoscritto all'amata Limbiate, e il «nemico mondaccio» di Milano.⁴⁵

La difficoltà di comporre, o almeno mitigare, la frattura è testimoniata più che dalle «convulsioni dell'anima», dagli «stringigola, i groppi», affidati ai fogli segreti del diario,⁴⁶ dalla scelta elettiva del racconto in omodiegesi, in cui la sensibilità dolente dell'io, impaurito dal fardello «della prosa, dei bisogni, degli affari»,⁴⁷ si cala e si distende nelle rapsodie frante e nelle divagazioni impressionistiche.

Che Bazzero intuisse, se non proprio prevedesse, la necessità di porre un argine all'effusione sentimentale ce lo confermano le prime *Confidenze*, pubblicate sul «Monitore della moda», fra il 1874 e 1876, considerate giustamente «punto di snodo verso la ricerca di nuove opzioni stilistiche».⁴⁸ La struttura epistolare, recuperata anch'essa dalla stagione primottocentesca e riaggiornata alla luce degli scapigliati «viaggi sentimentali», consente di modellare una controfigura che confessa, con voce femminile, desideri e patemi riposti. Per ammissione autoriale, il testo è composto da «quaranta letterine di una fanciulla a una fanciulla»: ⁴⁹ il gioco speculare illumina di luce obliqua ma chiara la fisionomia delle due corrispondenti, Lina e Laura, in cui sono ombreggiate la sorella adorata e la donna amata. Nelle lettere iniziali, l'indicazione Boscate circonda con riferimento diretto la campagna brianzola; al centro si apre una sorta di racconto ulteriore *New Mown Hay-Ricordo*; infine, un guizzo di narcisismo autorifrangente suggella la «puntata» intitolata al *Regalo dei Re Magi*:

«Ma lei, signorina mi sciupa i miei libri vecchi! Oh povera la mia biblioteca!»

44. Il saggio apparve sulla «Rivista minima», nell'ottobre del 1865.

45. «Come mi spaventa il mondo! E chi è questo mondo?...Oh come sto meglio nella solitudine di Limbiate!» (Bazzero, *Anima*, 44; corsivo nel testo); l'espressione «nemico mondaccio» in Dossi, *L'Altri*, 55.

46. Di un «senso di offeso pudore» parla, non a torto, Benedetto Croce (1910-40, 313). Anche Paccagnini (2009, xxxii) concorda: «La curatela amicale, accompagnata dall'eccessivo affetto del fratello, non hanno fatto un buon servizio».

47. Bazzero, *Anima*, 48.

48. Frasso 2009, 708.

49. La lettera di Bazzero al cugino Eugenio Nievo è trascritta nella *Nota ai testi* (*ibid.*, 709).

“Io? No...” [...]

“È forse suo? Non lo sapevo...”

“Altro che mio! Apra e vedrà che c'è scritto il mio nome: ecco ecco qua
A. Bazzero.”⁵⁰

Un'analoga preoccupazione di contenimento dei crucci emotivi parrebbe sorreggere anche l'orditura di *Lacrime e sorrisi*, la *plaque* pubblicata da Lombardi nel 1873: davvero poche «gocce d'inchiostro», per dirla ancora con Dossi, che allineano una serie breve e discontinua di pensieri dedicati «A Mia Sorella nel giorno dei morti». Nell'endiadi del titolo si legge lo sforzo di compensare le spinte del tormento d'amore con la malinconia lieve che increspa le labbra femminili, simili ai «fiori fugaci». E tuttavia, non basta la rapsodicità “a sbalzi” del testo a bilanciare le due diverse inclinazioni e le cadenze luttuose, richiamate nel paratesto, tendono a prevalere, offuscando ogni nota di levità sorridente.

Più sottilmente e originalmente modulata è la strategia che, in *Riflesso azzurro*, orchestra, per via narrativa, la «voluttuosissima estasi di mesto abbandono».⁵¹

La cellula germinale del racconto va rinvenuta nell'*Altrieri*, il dossiano «romanzo del bimbo»: al di là del debito riconosciuto,⁵² ad accomunare le due opere è l'intonazione rammemorante di una stagione infantile, in cui l'incontro con la femminilità bambina accende sogni, paure e pianti.

Lina, così s'intitolano entrambe le macrosequenze d'intreccio, è sorella in tenerezza e mestizia di Lisa, evocata subito in *incipit*: «creaturina, degna del bacio della tua Già, o Guido di Praverde, e come Già...!» (16).

Come nel libro più noto, il prologo, collocato nel presente, misura la distanza che separa il tempo di scrittura dall'età puerile: «Dopo sett'anni io volli rivedere Boscate...» (9): e sullo scenario della campagna autunnale, il racconto della «danza dei rimpianti e delle speranze» (82), intreccia l'allegrezza dei giochi alle tristi esperienze d'abbandono: prima la separazione per l'andata in collegio, poi il lutto per la morte della fanciullina. L'onda franta delle ricordanze si distende come «un nastro dalle tinte fuggevoli e nebulose» (49), che asseconda il tremore spaurito del protagonista davanti al mistero della vita. L'io narrante, assunto pienamente lo sguardo fanciullesco, non si preoccupa di districare i nodi emotivi o dissipare le zone d'ombra: il ritmo saltellante della prosa accompagna, dappresso senza filtro, le percezioni sfuggenti della sensibilità acerba. Le note di incredulità attonita si intridono di una sotterranea morbosità inquieta, tanto più conturbante quanto più pervasiva; solo i toni di bonarietà caricaturale, con cui

50. Bazzero, *Confidenze*, 231-232.

51. Bazzero, *Riflesso azzurro*, 79. Tutte le citazioni da questa edizione, direttamente nel testo.

52. È lo stesso Dossi a definire così il primo testo del dittico: «Il mio *Altrieri* è il romanzo del bimbo – l'*Alberto Pisani* il romanzo dell'adolescente –» (Dossi, *Note azzurre*, n. 1693).

53. Come di consueto, un commento autoesegetico che chiarisce: «Influenza Dossiana nello stile, non nelle idee. Di questi miei intimi lavori l'ispirazione è tutta mia» (Bazzero, *Appendice II*, 611). A corroborare la sintonia con l'amico Alberto Carlo anche la scelta editoriale di pubblicarlo in «edizione privata per cura dell'autore» (Bazzero, *Riflesso azzurro*, 96).

sono schizzate le figurine di contorno, la tata Teresa o il maestro Benpoco, spezzano l'andamento singultante dell'epicedio elegiaco.

L'intarsio lessicale, ricco di voci deformate (accrescitivi, diminutivi, dispregiativi), di neologismi, popolarismi e cultismi, mima il garbuglio di speranze e ansie intenerite mentre l'ordito sintattico, increspato da incisi, apposizioni esplicative, interiezioni, battute di dialogo, privilegia le inarcature e le discrepanze, pur senza mai avvolgersi nella buiezza densa dei "calappi" dossiani. È soprattutto l'uso idiosincratico dei due punti in sequenza a sfrangiare il disegno narrativo, ora isolando i dettagli di una descrizione – i ritratti dei piccoli amici, gli sfondi boschivi, la selva di croci di un cimitero – ora illuminando i momenti di attesa attonita e trepida:

Tu, che avevi i castagni capegli, a ciuffetto appuntati sulla fronte e sulla nuca!
E tu, che perdevi e facevi perdere gli importi nelle addizioni! E tu, che ci comparisti quel di vestito tutto di nero e colla tasca piena di regali! (56)

Guarda: il cielo di primavera azzurro e smagliante: il venticello carezzevole:
l'acqua tremula e crespa: sui prati una danza di variopinte farfalle: noi carichi
di cerchi e di palloni e di fiori. E va, e va. (37)

I pensieri morivano l'uno nell'altro, si sfumavano, armonizzavano, si rinnovellavano: il dolore svaniva nella gioia, la gioia nel dolore: melanconica quella,
carissimo questo: il misto indistinto che ne risultava un'incertezza speranzosa.
(72)

La danza dei ricordi, orchestrata sulle figure di ripetizione – domande in serie, il raddoppio di parole, immagini, sequenze foniche e anaforiche – governa lo sviluppo sintagmatico delle ricorrenze distesamente narrative: le campiture larghe, segnate da frequenti clausole-ritornello – «Ecco» «E tu, e tu, e tu» «L'ora malinconica» – attenuano l'effetto franto dei sussulti memoriali e rilanciano la melodia delle intermittenze evocative:

Poi nebbia...Il nastro passava. Ecco là, rasentava un cassettoni inespugnato
[...] Il nastro passava. Ecco rasentava una grande poltrona, arsenale di balocchi. [...] Il nastro passava. Usciva dal borsello di babbo, sempre asciutto [...].
Poi il nastro tremerellava dinanzi a un vetro screziato a rabeschi sinuosi, a fogliami di cardone, a mazzetti spinosi [...]. Poi il nastro serpeggiava tra le sedie
in una chiesa barocchissima [...]. Il nastro fuggiva in una cameretta silente [...]
Come lungo ancora! Il nastro passava. (50-59)

Il nastro passava. E via, e via, e via...Ricompariva sotto un pergolato d'uva
moscatella; i tronchi tortuoso, sfilacciati, a licheni bianchicci, il fogliame delle
gioconde trasparenze, i grappoli piluccati...O Lina, sei qui? Siamo a Boscate!
Salta giù e corriamo ai campi! (65)

Talvolta il commento diretto del narratore interrompe l'eco ritmica del compianto, recuperando un guizzo comico di straniamento:

Cioè, scusatemi, fino ai soldi e soldoni l'affare non va zoppo: poi *errata-corrige*, di grazia *corrige* per amore di quel prestigio militare. Oh, non sapete? Bene, ascoltate fanciulle mie. Peppo *Valperquattro*, vulgo *senza paura*, un ciuffetto in Boscate che nemmeno al signor curato faceva di cappello, Peppo, vi dico, al mio cospetto, pareva un'alberella, perchè sapeva – e chi no? – che sempre in mia cintura e sempre nell'arsenale di Teresa e baionette e pistole e scatole di polvere e di granate non aspettavano che carne da ribelle. Dio Marte, alla larga, ve! (12-13)

E tuttavia, in *Riflesso azzurro*, l'effetto Sterne, mutuato dal modello dossiano, svapora ben presto sotto l'urgere della mesta volontà d'abbandono. Né c'è da stupirsi: il patto narrativo esibisce, sin dall'*incipit*, la nota dominante della melanconia regressiva: il prologo è sì collocato nel presente, giusta l'indicazione dell'*Altrieri*, ma la scena in cui proiettare i dolci ricordi si apre e si insedia su un orizzonte di natura. Io narrante e io leggente non si ritrovano nell'atmosfera calda e protetta di un appartamento cittadino, ma sono oppressi dalla nebbia novembrina che grava sui prati di Boscate. Nella circolarità del prologo riecheggia un'unica clausola, enfaticamente reiterata:

In oggi io solo solo a piangere e a ricordare! [...]

Dopo sett'anni io volli rivedere Boscate per piangere e per ricordare! (7, 9)

Non è solo una questione di sfondo ambientale o di cronotopo romanzesco: nel dualismo strutturale della narrativa scapigliata, la tensione fra i poli contrapposti di città e campagna coinvolge il paradigma intero delle scelte rappresentative.

La «promessa di un ritorno alla natura», che accomuna Bazzero a Praga, orienta le modalità di scrittura verso morfologie «d'antico-stampo idealistico-romantico»,⁵⁴ in dissonanza con l'esperienza inedita della modernità. Da questa aspirazione all'idillio nasce la distanza che separa *Lina* da *Lisa*: nel desiderio, seppur frustrato, di composizione dei traumi entro un incontaminato ordine naturale, si misura il divario irriducibile fra le cadenze dell'epicedio sconsolato di *Riflesso azzurro* e il caleidoscopico espressionismo nevrotico dell'*Altrieri*.

Nei ghiribizzi funambolici di Carlo Dossi, la cifra umoristica, «riso temperato col pianto», è sempre tesa a bilanciare le note «di scetticismo e di sentimentalismo» (*n.a.*, 2382), nella presunzione amara che, nella nuova civiltà borghese, le acrobazie stilistiche sono risorsa e argine contro il «potere crescente della prosa dell'esistenza».⁵⁵ La narrativa dell'io, nelle sue sprezzature ironiche, tanto

54. Portinari 1976, 183.

55. Lukács 1976, 159.

più è forma moderna del «carattere individuale», quanto più affonda le sue radici nelle suggestioni conturbanti dell'*urbanitas*.⁵⁶

Per Bazzero, troppo intollerabile era l'impatto con il «nemico mondaccio», quale appariva sotto la cupola della Galleria del Mengoni o nelle vie formicolanti di folla operosa, per non cercare conforto, anche letterario, nel silenzio e nella pace di Limbiate: «Come mi spaventa il mondo reale, il mondo della prosa, dei bisogni, degli affari». ⁵⁷ Ecco perché l'orditura franta di una *fiction* che non conosce il filtro dell'umorismo intellettuale poco o nullo spazio concede ai bagliori di vita intensa e alle tentazioni della femminilità seducente. Al «deserto» scrittore non resta, allora, che abbandonarsi con acre voluttà masochistica alla misura segreta dello sfogo diaristico.

Oppure, ed è questa l'area di maggior potenzialità espressiva, tradurre sulla pagina scritta le tracce di una sensibilità artistica, ferita e ammaliata: solo il baluginio di sfumature coloristiche può rendere la «poesia della natura», inanellando figurine e visioni, colte in una sfuggente «stretta di cuore». ⁵⁸ A metà degli anni Settanta sul «Monitore della moda» escono gli *Schizzi a penna*, cui seguono, sulla «Vita nuova», *Acquerelli. Schizzi del mare*; sul «Corriere della Sera», nell'estate del 1880, le corrispondenze da Recoraro e Schio sono accomunate dal sottotitolo *Note col lapis*.

Con questi quattro scarabocchi io non pretendo di cucirvi una corrispondenza: vi mando delle note a lapis e se potessi vi darei più volentieri degli acquerelli che ho pennellato sul mio albo.⁵⁹

Grazie a questa scelta, nient'affatto occasionale o marginale, l'autore di *Riflesso azzurro* entra, a pieno titolo e con originalità di cadenze prosastiche, nei circuiti editoriali della milanesissima «repubblica della carta sporca».

4. Nel giro di un decennio, al pubblico dei lettori ambrosiani vengono offerte opere che rimandano, direttamente o indirettamente, al campo variegato delle arti applicate. L'architetto Camillo Boito non solo pubblica *Gite di un artista*, ma per le sue *Storielle vane* predilige titoli con venature pittoriche: *Schizzo dal vero*; *Il colore a Venezia*, *Pittore bizzarro*; per Faldella il reportage *A Vienna* è assimilabile a *Gite con il lapis* e i suoi «tricoli di racconti» escono come *Figurine*.⁶⁰ Se è

56. Rosa 2014.

57. Bazzero, *Anima*, 56.

58. Bazzero, *Acquerelli*, 415.

59. Bazzero, *Da Recoaro*, 521.

60. Con il consueto acume, Felice Cameroni nella sua recensione sul «Sole» (ottobre 1875) commentava «Faldella ha mutato la penna in pennello, il libro in una tavolozza». Lo stesso critico, distingueva nel volume postumo, curato da De Marchi, *Storia di un'anima*, le prose diaristiche di *Anima* dalle «parti notevoli» in cui confluivano gli «artistici» *Schizzi dal mare* («Sole», gennaio 1885).

superfluo ricordare *Tavolozza*, la prima raccolta poetica praghiana, o la colleganza amicale fra Carlo Dossi e Tranquillo Cremona, rifratta nel paratesto della *Desinenza in A* e nella selva delle *Note azzurre*; più interessante è sottolineare un'identica titolatura per *Schizzi a penna*: i primi Praga li scrive per la «Rivista minima» (1865), Bazzero replica, più tardi, distribuendoli fra «Il monitore della moda» e la «Rivista illustrata» (1874-76).

Prende così rilevanza, entro il sistema letterario postunitario, un'area ampia e multiforme di testi, di genere ibrido, la cui prima sede di apparizione è la stampa periodica e giornalistica: brani brevi, d'indole descrittiva, in cui paesaggi e figure sono tratteggiati in ossequio alla moda della “macchia” o delle tinte screziate *en plain air*. In questi «elzeviri», come li definisce il nostro autore, esile e veloce è l'andamento del discorso, appena accennata la *silhouette* dei personaggi; solo una debole orditura odeporica sorregge le impressioni visive che la penna di un osservatore trascrive in diretta. Esemplare, nella circolarità di *incipit* ed *explicit*, lo “schizzo” che Bazzero dedica a *Chiaravalle*:

Una passeggiata all'abbazia di Chiaravalle non è gran cosa, che possa rompere le gambe di cittadino. Si esce da porta Romana [...]

Queste mie righe sono impressioni, tratti di penna, schizzi.⁶¹

Nelle altre prose a sfondo marino, l'intento dichiarato è «buttar giù qualche poverissimo *acquerello*»: una «carta sciupata» e un «albo sfogliato» bastano ad accogliere le «ultime gocce che m'ho sulla tavolozza e pennello». ⁶² Ed ecco il paesaggio che si apre davanti agli occhi di chi si affaccia alla spiaggia di Sestri Levante:

di faccia il mare, a tre strisce, una verde oscura, come una pineta, l'altra paonazziccia, l'altra celeste: l'aria limpidissima: di qua e di là i monti tutti innondati di sole (423).

Nell'osmosi di scrittura letteraria e codici iconici, molti studiosi hanno letto l'applicazione della tesi sulle «mutue rispondenze» che Giuseppe Rovani affidava, in quegli anni, alle *Tre Arti*. Non c'è dubbio che l'autore dei *Cento Anni* abbia esercitato un influsso potente sul gruppo scapigliato, non solo sul giovanissimo Dossi. Altrettanto forte la moda dilagante del “bozzetto”, nella stagione d'ascesa del racconto moderno: il “taglio” agile e scorciato, inaugurato sui periodici coevi e destinato a rapida diffusione – fino alla «bozzettomania» contro cui si scaglierà Federico De Roberto – era la tipologia novellistica più efficace per ricreare il «color locale», ritrarre «figurine», schizzare scenette campestri. Sullo sfondo, ricco di suggestioni eleganti, il malioso esempio che proveniva

61. Bazzero, *Schizzi a penna*, 387 e 391. Le successive indicazioni di pagina direttamente nel testo.

62. Bazzero, *Acquerelli*, 417. Le successive indicazioni di pagina direttamente nel testo.

d'oltralpe, dove i *Salon* parigini che esponevano le tele degli impressionisti potevano vantare le recensioni di Baudelaire.

E tuttavia per capire il successo di una scrittura a misura breve che mescola «note col lapis» e «scarabocchi», sfumature cromatiche e divagazioni di viaggio, più utile è assumere una prospettiva interna ai processi innovativi che ristrutturano il sistema letterario nell'Italia unita. La proliferazione degli schizzi a penna e degli acquerelli, se certo risente degli influssi dell'arte coeva e del diffuso gusto parnassiano, nasce soprattutto dall'impegno a reagire, con forza di stile, all'«esplosione dell'immagine a tutti i livelli»:⁶³ e il primo impatto avviene dentro le «officine della letteratura», dai cui torchi escono romanzi, guide turistiche e riviste illustrate. Un saggio importante sulla produzione e il consumo librario nella Milano scapigliata sottolinea come «L'illustrazione italiana» di Treves sia stata la sede privilegiata di una collaborazione intensissima, in cui spesso «il letterato si trova a costruire, come semplice portatore di competenza tecnica, il contesto dell'illustrazione»:⁶⁴ negli autori di più inquieta consapevolezza, il rapporto con i codici iconici avviene nelle forme della sfida concorrenziale, mai della subalternità imitativa.

A commento finale del brano dedicato a Chiaravalle, Bazzero rivendica la propria originalità espressiva, raggrumata in poche «righe» che allineano:

impressioni, tratti di penna, schizzi: se tu volessi linee rigide e contorni precisi, sai che ci sono guide, buone e grame, e fotografie⁶⁵

Il confronto con i dispositivi della riproducibilità tecnica, nella prosa intitolata *Genova*, è affidato a un vivace botta e risposta:

vezzo ribaldo schizzare degli acquerelli fuggi-fatica: così e così, quattro pennellate, senza fondo, senza un contorno deciso, magari spropositati di disegno, su un brandello di carta qualunque. [...]

“Adesso c'è la fotografia [...] Ricorra alle fotografie del Degoix”⁶⁶

La collaborazione assidua alla stampa periodica, di moda e costume, sollecita gli autori *bohémien*s a cimentarsi con le misure inedite della scrittura giornalistica, mentre il caleidoscopio di illustrazioni che dilaga su quelle pagine ne corrobora, in emulazione, l'estro immaginoso: sotto la spinta delle dinamiche di modernità e contro «l'aria grossa della realtà piena di cose»,⁶⁷ i letterati sperimentano le trasparenze di colori, i ghirigori arabescati, gli acquerelli evanescenti.

63. Ragone 1983, 730.

64. *Ibidem*.

65. Bazzero, *Schizzi*, 391.

66. Bazzero, *Acquerelli*, 474.

67. De Marchi 1885, v.

Con il consueto procedimento scapigliato di reticenza narcisistica, nello schizzo intitolato *Pontida*, Bazzero brucia ogni riferimento storico, pur richiamato in *incipit*, per acconsentire all'urgenza espressiva della scrittura d'arte:

Ma che cosa ti ho descritto? È impotente la penna. Io non ti so dire le tinte perlacee, vaporose, azzurrine delle lontananze, le gradazioni di verde, gli accidenti delle montagne, l'intensissimo cielo, il polverio dorato dei tramonti, e le nuvole accese, e la cara, la stupenda, la immensa poesia che si diffonde in tutto e da tutto!⁶⁸

Negli *Acquerelli*, in cui confluiscono, in un intreccio spesso scombinato, gusto antiquario e sperimentazione linguistica, il "deserto" scrittore porta in primo piano la percezione dell'io che contempla gli scenari di natura come «liberi sogni d'artista» (475). E sono le fasciose serie aggettivali a rendere gli effetti dell'emotività perturbata.

verde bavoso, lumicini giallosi; tutto azzurreggiava, questo crepuscolo infosca ed è silente; tutto è d'un azzurriccio-perla; tutto d'un cangiante celestognolo che ai primi raggi si spolverizza d'oro; mare turchino buio, azzuolo, più che azzuolo: tinte ubbriache...

Nelle sequenze lievitate da un impossibile desiderio di pienezza vitale, le clausole iterative, già presenti in *Riflesso azzurro*, intensificano le venature del cromatismo acceso:

Nella barca si drizza uno stendardo di reti: le maglie rossastre dondolano fiaccamente sullo sfondo de' monti, del cielo, del mare, tutto d'un cangiante celestognolo che ai primi raggi si spolverizza d'oro da ventiquattro carati...(441)

Il mare finisce con una lista nera di lavagna: l'aere giallo-infaonato al basso si colora d'un riflesso di luci crocee, all'alto si stinge nella dispersione dei cieli... (447)

Lo sguardo, che trapassa il vetro del treno o dell'omnibus, si sofferma sugli orizzonti ampi della riviera, e, grazie alle *pointes* di una scrittura antimimetica, la «carissima tavolozza» sprigiona sfavillanti bagliori di luce:

Il mare! Giù oltre la valle, come una fascia scintillante fra i vani delle case Se-strine, tra gli scheletri dei bastimenti su pel lido, tra il fumo delle incessanti officine. O mare d'acqua benedetta! Insidiosa d'ozi e d'amore, bellissima riviera genovese! (451)

68. Bazzero, *Schizzi*, 381.

Talvolta, i colori «della leziosità edulcorata e del compiacimento estetico»⁶⁹ prendono il sopravvento: il bozzettismo di maniera tende a prevalere soprattutto quando le «pitture di scena» (788) si popolano di figurine e personaggi, poco importa se pescatori o coppie di innamorati, che s'atteggiano in pose convenzionali e parlano in stridenti forme dialettali. Ben più efficace e suggestivo è il confronto duro fra la vastità «flottante» della distesa marina e lo scenario artificioso in cui si svolgono i riti della mondanità rivierasca:

La costa di Vado mi appare arsiccia. Sotto quest'ora prossima al meriggio, tra i visacci bruni che popolano l'*omnibus* (tutti visacci!), sporgendo il capo da una finestretta, nel polverone, vedo qualche palma che s'allunga e si strataglia sulle nubi focate, sporgendo tra mezzo a cassette calcinate dal sole, e poi nelle lande ferrugine qua e là delle grandi fornaci che mi sembrano moschee, dadi stracotti col cupolone di creta. In fondo, alla spiaggia, i colori più caldi sono come ruvidamente tagliati fuori dal quadro da una spranga di turchino buio, azzuolo (442).

Se ne avvalora, conclusivamente, la tensione irriducibile che alimenta il dualismo bazzariano: al termine, il pendolo, sempre oscillante fra il nemico mondaccio e l'universo di natura, s'arresta nella solitudine silente e nebbiosa della pianura padana. Nelle prose, pubblicate sul «Pungolo» e sull'«Eco dello sport», a cavallo fra il 1881 e il 1882, torna a riecheggiare, sullo sfondo dell'amata Limbiate, la nota dolente dell'elegia funebre.

Giù, giù sui campi mestissimi della nostra pianura lombarda, s'intorbida la pallida alba del Natale.⁷⁰

Nelle *Melanconie di un antiquario*, a dominare è un senso cupo di desolazione che, trapassando dalle vecchie dimore nobiliari, corrose da superstiziose ipocrisie (*Natale in famiglia*), trova unico conforto nella rammemorazione accorata di festività ormai lontane:

Desideravamo l'autunno, la stagione più cara, più intima, più dolce per la nostra lunga contemplazione amorosa [...]. Desideravamo i crepuscoli rosei, colla mitica stella di Lucifero, colla sottile falce della luna, coi cirri spolverati d'oro [...]

Giù, giù, sui campi mestissimi della nostra pianura lombarda si fa crassa di un nebbione rossigno la mattina di Natale. Dormono i campi: si sgranchisce il paesello. Ecco qua un grigio pesante e un silenzio di morte: là un lume piccino e uno strido di ceppo scheggiato...⁷¹

69. Spinazzola 1959, 22.

70. Bazzero, *Melanconie*, 554.

71. Bazzero, *Natale*, 559 e 561.

Riferimenti bibliografici

Bazzero, *Acquerelli* = A. Bazzero, *Acquerelli*, in Frasso-Paccagnini (2009), 411-482.

Bazzero, *Anima* = A. Bazzero, *Anima*, in Id., *Storia di un'anima*, Milano, Treves, 1885, 3-139.

Bazzero, "Ob la guerra!" = A. Bazzero, "Ob la guerra!", in Frasso-Paccagnini (2009), 54-75.

Bazzero, *Appendice II* = A. Bazzero, *Appendice II*, in Frasso-Paccagnini (2009), 601-621.

Bazzero, *Confidenze* = A. Bazzero, *Confidenze*, in Frasso-Paccagnini (2009), 185-305.

Bazzero, *Da Recoaro* = Bazzero, *Da Recoaro (note col lapis)*, in Frasso-Paccagnini (2009), 521-530.

Bazzero, *Da Schio* = A. Bazzero, *Da Schio (Note col lapis)*, in Frasso-Paccagnini (2009), 530-536.

Bazzero, *I nobili* = A. Bazzero, *I nobili antenati*, in Frasso-Paccagnini (2009), 34-53.

Bazzero, *Un libro* = A. Bazzero, *Un libro buono*, in Frasso-Paccagnini (2009), 3-33.

Bazzero, *Melanconie* = A. Bazzero, *Melanconie di un antiquario*, in Frasso-Paccagnini (2009), 543-575.

Bazzero, *Schizzi* = A. Bazzero, *Schizzi a penna*, in Frasso-Paccagnini (2009), 357-395.

Bazzero 1873 = A. Bazzero, *Riflesso azzurro*, Milano, Lombardi, 1873.

Bazzero 1881a = A. Bazzero, *I monumenti di Milano*, in A. Bazzero et alii, *Milano e i suoi dintorni*, Milano, Civelli, 1881, 29-50.

Bazzero 1881b = A. Bazzero, *I musei di Milano*, in A. Bazzero et alii, *Milano e i suoi dintorni*, Milano, Civelli, 1881, 146-156.

Bazzero-Ghiron 1881 = A. Bazzero-I. Ghiron, *Musei*, in *Mediolanum* Milano, Vallardi 1881, t. I, 298-325.

Croce 1910-40 = B. Croce, *Ambrogio Bazzero*, *Letteratura della Nuova Italia*, vol. V, Bari, Laterza, 1910-40, 312-331.

De Marchi 1885 = E. De Marchi, *Nota introduttiva* a A. Bazzero, *Storia di un'anima*, Milano, Treves 1885, I-XXXI.

De Meijer 1984 = P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in A. Asor Rosa (a c. di), *Le forme del testo. La prosa*, vol. 3, t. II, *Letteratura Italiana Einaudi*, Torino Einaudi, 1984.

Dossi, *L'Altrieri* = C. Dossi, *L'Altrieri* (1868), Torino, Einaudi, 1972.

Dossi, *Vita* = C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani* (1870), Torino, Einaudi, 1976.

Dossi, *Note azzurre* = C. Dossi, *Note azzurre* (1912), a c. di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010.

Dossi, *Prefazione* = C. Dossi, *Prefazione generale ai Ritratti Umani*, in D. Isella (a c. di), *Opere*, Milano, Adelphi, 1995.

Frasso 2009 = G. Frasso, *Nota ai testi*, in Frasso-Paccagnini (2009), 623-658.

Frasso-Paccagnini 2009 = G. Frasso-E. Paccagnini (a c. di), *Prose scelte*, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2009.

Gioanola 1975 = E. Gioanola, *La Scapigliatura*, Torino, Marietti, 1975.

Lukàcs 1976 = G. Lukàcs, *Il romanzo come epopea borghese*, in Id., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976.

Mariani 1976 = G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1967.

Mazzacurati 1990 = G. Mazzacurati, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

Portinari 1976 = F. Portinari, *Narrativa tra idillio e rivolta*, in Id., *Un'idea di realismo*, Napoli, Guida, 1976.

Praga-Sacchetti, *Memorie* = E. Praga-R. Sacchetti, *Memorie del presbiterio. Scene di provincia* (1881), Torino, Einaudi, 1977.

Puglisi Allegra 1979 = A. Puglisi Allegra, *Presagi novecenteschi nelle novelle di A. Bazzero*, «Critica Letteraria» 25 (1979), 652-674.

Ragone 1983 = G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in A. Asor Rosa (a c. di), *Produzione e consumo*, vol. II., *Letteratura Italiana Einaudi*, Torino, Einaudi, 1983, 687-772.

Rosa 1997 = G. Rosa, *La narrativa degli scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

Rosa 2004 = G. Rosa, *I romanzi cittadineschi del «Conciliatore»*, in Ead., *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Torino, Aragno, 2004, 27-38.

Rosa 2014 = G. Rosa, *L'urbanitas di Carlo Dossi* in F. Spera-A. Stella (a c. di), *Carlo Dossi, lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2014, 135-163.

Sacchetti 1881 = R. Sacchetti, *La vita letteraria*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881, 429-455.

Spinazzola 1959 = V. Spinazzola, *Gli Scapigliati fra Manzoni e Verga*. Introduzione a *Racconti della scapigliatura milanese*, Novara, Club del libro, 1959, 1-28.

“Capitan cortese” e la scapigliatura milanese. Note sulla collaborazione di De Amicis alla *Rivista minima*

Michela Dota

Tra gli “scritti milanesi” del cosmopolita Edmondo De Amicis sono ormai noti i contributi che lo «scrittore d'Italia» destina ai socialisti Almanacchi della Pace, irrompendo tra il 1892 e il 1908 nella vita culturale e politica della capitale morale.¹

Meno rinomata è l'antecedente partecipazione di De Amicis alla pubblicistica letteraria milanese del secondo Ottocento, sulle colonne della *Rivista minima* (1865-1883). La collaborazione si estende dal 1873 al 1876 (benché il nome De Amicis figuri tra i collaboratori sino alla chiusura della *Rivista*), a seguito di una pluriennale gavetta giornalistica maturata in quel di Firenze capitale, dove Edmondo semina i germogli per la florida ascesa della propria carriera di poligrafo.²

L'incontro con gli scapigliati di Via Manzoni – ironia della sorte!³ – avviene dopo aver ricevuto uno stigma da un loro esponente.⁴ D'altra parte la scapigliatura milanese si avviava al declino⁵ e nella stessa *Rivista* si intorpidiva l'originaria irriverenza ribellistica impressa dal fondatore Ghislanzoni, in favore dell'indirizzo moderato inaugurato da Salvatore Farina nel 1872.⁶ Farina sdegna gli esponenti della «giovane letteratura milanese» (dagli Arrighi ai Tarchetti che la *Rivista* aveva promosso), riserbando il proprio favore al Faldella della «giovane letteratura torinese», per le sue virtù di osservatore arguto della realtà.

1. Cf. Brambilla 2008.

2. Sulla carriera giornalistica precedente all'esperienza ambrosiana cf. Gigli 1962, Fedi 1986, 105-121; Brambilla 2012; Grassano 2012 e 2016; Dota 2015.

3. Come si legge nella quarta di copertina di un fascicolo del giugno 1881, la sede della *Rivista Minima* era in «Via Manzoni 5, Milano».

4. Si allude alla polemica De Amicis-Tarchetti, firma della prima *Rivista*, su cui almeno Mattesini 1976.

5. Considerando che essa è circoscrivibile nel periodo 1860-1875 (cf. Rosa 1997; Farinelli 2003, 62).

6. Sulle metamorfosi del periodico cf. Bonifazi 1970; Bigazzi 1978, 221-232. In seguito Ghislanzoni cercherà di coinvolgere De Amicis anche nel suo «Giornale Capriccio» (cf. Divano 2015, 41).

Benché straniero all'una e all'altra cerchia, malgrado si ascriva ironicamente alla «*giovine letteratura*»,⁷ De Amicis si acclimata all'indole della nuova *Rivista*. Non tanto per la sua testimonialità ai temi caldi della politica italiana, quale la spinosa questione romana cara a Ghislanzoni, bensì per la condivisione con Farina di un «idealismo conciliativo di reale e di fantasia, abbinato a uno psicologismo antiverista» orientati «all'educazione del cuore»⁸ e, più in generale, per la tangenza stilistica al bozzettismo, descrittivo e impressionistico.⁹ A questa moda, introvertita nell'ambiente domestico, si conformano i contributi, apparsi sulla *Rivista* per la prima volta, poi riediti altrove: *Scoraggiamenti*, pubblicato nei numeri di gennaio e del 1 febbraio 1874 (poi confluito nelle *Pagine Sparse* del 1875) e *La mia padrona di casa*, comparso sulla *Rivista* il 20 febbraio 1876 e riedito nello stesso anno nella seconda edizione delle *Pagine Sparse*.¹⁰ I due scritti autopoietici, improntati a un protagonismo egotistico affine all'individualismo scapigliato, sono gli ultimi contributi di De Amicis alla rivista milanese. L'esordio, invece, è poetico, nondimeno coerente con la politica della rivista di antologizzare testi purché inediti; così la sezione *Versi* del 5 gennaio 1873 ospita due componimenti incolonnati al titolo «15 ottobre. Santa Teresa»,¹¹ in seguito riediti nella raccolta *Poesie* (1882), dove costituiscono due liriche distinte ma omonime per titolo (*A mia madre*). Anche i restanti contributi consonano con le armoniche portanti della *Rivista*: alla volontà di «rendere questioni letterarie accessibili ad ogni modo ad ogni cetto di persone»¹² risponde la recensione ai *I sonetti del Fucini*, comparsa sul bimensile meneghino il 7 febbraio 1875, poi riedita come prefazione a *Le poesie di Neri Tanfucio*.¹³

Ma l'alta accessibilità della scrittura deamicisiana¹⁴ è solo uno degli indizi dell'affinità elettiva con la *Rivista*: il «mercante della letteratura» valicava i confini nazionali, incarnando l'eupeismo e l'eupeizzazione della cultura anelata dagli scapigliati, perlopiù proiettata sulla cultura francese. A De Amicis, però, è

7. «Ecco la carriera degli scrittori simpatici, stimati, noti, distinti; la mia carriera e quella di cento altri campioni della *giovine letteratura*» (R74: 8). D'ora in poi le occorrenze saranno identificate da una coppia di sigle, ciascuna seguita dal numero di pagina: una per l'occorrenza in *Rivista* (R, seguita dall'anno), l'altra per i luoghi di riedizione dei contributi (SF=Fucini 1900²⁵; PS=De Amicis 1876). Una sola sigla indica che l'occorrenza è presente in un'unica sede.

8. Bonifazi 1970, 65.

9. Su questi temi cf. il contributo di Rosa in questo volume, oltre a Rosa 1997, 202 e ss.

10. Per la precisione, entrambi i bozzetti conoscono una ripubblicazione intermedia: *La mia padrona di casa* sul *Monitore della moda* (13 marzo 1876) e *Scoraggiamenti* su *La varietà* del 2 luglio 1874: cf. Farinelli 1984.

11. Per disomogeneità linguistico-testuale rispetto agli altri contributi, le due poesie saranno escluse dall'analisi.

12. Bonifazi 1970, 13.

13. La recensione deamicisiana muove dalla *princeps* del 1871 (Firenze, Tip. Pellas). Si legge la prefazione nella 25ª ed. (1900) per i tipi di Trevisini (ristampa della terza edizione «arricchita di 50 nuovi sonetti») che attinge il contributo da una ripubblicazione intermedia («publicata in un giornale letterario di Torino» non identificato), cui risaliranno le differenze con la versione milanese.

14. Cf. almeno Tosto 2003, 144.

riservato un compito esclusivo: da ispanista rendiconta gli sviluppi politici della Spagna contemporanea post-savoiarda con un ritratto di *Emilio Castelar*, scrittore e «dittatore» spagnolo di sua intima conoscenza.¹⁵ L'articolo, riedito nelle *Pagine Sparse* (1875),¹⁶ esce sulla *Rivista* il 7 e il 21 dicembre 1873, a poca distanza dall'elezione di Castelar alla presidenza della Prima Repubblica spagnola (nel settembre di quell'anno): il periodico milanese può così vantare l'esclusiva di un pezzo di dirimpente cronaca politica europea.

Per giunta Castelar incarna molte delle qualità della nuova «classe» abbozzata da Arrighi: pieno d'ingegno in quanto «grande oratore»; turbolento sin dai giovanili tentativi insurrezionali contro la monarchia e, naturalmente, travagliato da lacerazioni spirituali;¹⁷ insomma, un vero «serbatoio del disordine, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti».¹⁸

Il personaggio Castelar, dunque, risveglia la prima anima della *Rivista minima* e dei suoi promotori, la cui «ingenua baldanza», traditrice dei primi propositi, era stata apostrofata da Ghislanzoni su quelle stesse pagine.¹⁹ E proprio alla *verve* scandalistica e moralistica della prima ora, con cui la *Rivista* affrontava gli scomodi retroscena della politica continentale, ammicca la riesumazione del «famoso discorso contro la dinastia di Savoia», che smaschera il trasformismo italico, biasimato dal concerto europeo ma in patria blandito dalla mitologia risorgimentale:

– Il Re d'Italia chiede all'Austria che lo rispetti in odio alla democrazia e alla repubblica, e poi dichiara la guerra all'Austria che lo aveva rispettato; fa un'alleanza offensiva e difensiva coi Borboni di Napoli, e poi rovescia il trono dei Borboni...– Io ricordai queste parole al Castelar, e gli domandai se eran parole di quel Castelar che nel 1855, difendendo il giornale *La Democrazia* accusato d'aver ingiuriato il Papa, aveva con tanto coraggio e tanto ardore proclamato il diritto d'Italia all'unità e all'indipendenza; e se veramente quel Castelar potesse credere che il cacciar l'Austria dalla Lombardia nel 59 fosse un atto di *macchiavellismo orribile* per la ragione che s'era fatta la pace con essa dieci anni prima; e se toccasse a un repubblicano come quel Castelar nel 1855 di stillarsi il cervello a cerca una cattiva ragione per difendere il trono più odioso d'Europa. Il Castelar non confessò che aveva fatto una corbelleria; ma lasciò capire che n'era convinto; e giurerei che cancellerebbe, se potesse, dalla raccolta dei suoi discorsi, quella pagina sragionata ed ingiusta.

«Per serbare per il Castelar i sentimenti che *gli* ha ispirati», De Amicis prende le distanze dagli atteggiamenti sovversivi e antisabaudi con cui la Scapigliatura

15. Cf. Nieves Muñoz Muñoz 1980 e Divano 2015, 35.

16. Prima sulla *Nuova illustrazione italiana* (8 febbraio 1874): cf. Farinelli 1984.

17. Per un profilo di Castelar nella controrivoluzione carlista cf. Canal 2011. Qui è opportuno ricordare l'antagonismo del Castelar al precedente governo di Amedeo di Savoia (1871-73), narrato da De Amicis nelle *Lettere dalla Spagna sulla Nazione*.

18. Arrighi 1862, 6.

19. Vd. *La giovane letteratura milanese* (fasc. 3, febbraio 1871).

simpatizzava, ordendo nel contempo, con gli idoli e gli spauracchi degli scapigliati, un sottile controcanto di dettagli in negativo che sottraggano l'amico all'ipotesi di una «mistica consorterìa» *bobémien*: Castelar è sì un *orator* di spiccato ingegno, ma non possiede, al pari della stimata consorterìa rivoluzionaria francese, «quell'*effect terrible* che descrive Vittor Ugo parlando del Mirabeau, e quella, se si può dire, forza della collera, per la quale grandeggia qualche volta il Gambetta»; non si è «mai visto sul suo viso, nè udito la più leggiera espressione di sdegno», ordinaria tra gli scapigliati; è sì tormentato, ma è «fra quei moltissimi che si agitano fra la fede e un dubbio serio, come scriveva il Manzoni al Giusti». L'ultima pennellata, che precede la firma del ritratto, è epigrammatica: «Mi dimenticavo di dirti che ha quarant'un anno» irride inequivocabilmente l'assunto scapigliato che «gli "eroi in rivolta" [...] sono tali perché abitano la dimensione emotiva e vitale della gioventù»,²⁰ irrevocabilmente fissata dal manifesto arrighiano «fra i venti e i trentacinque anni, non più».²¹

Castelar è il grimaldello più evidente della derisione dei baluardi della scapigliatura più agguerrita; irrisione che abita, con varie modulazioni, tutti i contributi deamicisiani,²² ammessi in una *Rivista* che faceva dell'«aureo sincretismo» il contraltare positivo delle irrisolte contraddizioni endemiche al movimento.

Tuttavia, dagli stralci riportati sul Castelar è possibile dipanare un altro filo rosso che inanella questi scritti: l'evocazione dei Giusti e dei Manzoni smaschera l'ambasciata deamicisiana, in terra scettica, dei propri idoli e del rovello di una vita: la questione della lingua.

L'interesse per la questione non è inedito alla *Rivista*: oltre a saggi dedicati all'argomento, lo comprovano le acute osservazioni di Farina e di Ghislanzoni (talvolta tangenti con quelle dell'*Idioma gentile* e delle *Pagine Sparse*) sulla lingua letteraria.²³ Per parte sua, De Amicis non perde occasione per insinuare il primato del toscano-fiorentino, delle teorie manzoniane e dei suoi sostenitori, con allusioni *en passant*: per esempio, nella conversazione quotidiana Castelar «non si lascia mai sfuggire un'espressione che non convenga al linguaggio familiare» e

20. Rosa 1997.

21. Arrighi 1862, [5].

22. È emblematico *Scoraggiamenti*, in cui De Amicis delinea la sagoma dello scrittore emergente attraverso i tratti bandiera della Scapigliatura: a «ventisette anni», in pieno vigore giovanilistico, l'*alter ego* deamicisiano si rammarica che tra gli sporadici «scatti d'ingegno» e «la forza dell'ingegno vero», «ci corre» (R74: 6). Che il possesso dell'ingegno sia un'urgenza per chi, come gli scapigliati, voglia sottrarsi alla «pegola della mediocrità» letteraria, lo dimostra la ricorsività del lessema nell'articolo, insieme al corradicale *genio* (11 occorrenze). Ma sebbene De Amicis non fosse scapigliato, il *genio* – fosse anche solo editoriale – non gli mancava, come prova il consenso di pubblico raggiunto a 27 anni. Dietro l'umile considerazione «che cinquecento persone leggeranno quello che scrivo» balena, invero, una beffa sorniona ai propri detrattori e ai meno acclamati scapigliati.

23. In particolare, di Ghislanzoni cf. *Sul leopardismo e pensieri sulla lingua letteraria* nel fasc. 9 del giugno 1871: cf. Bonifazi 1970, 41. Su *Stile e lingua* di Farina (fasc. 9 del maggio 1873), cf. Pischredda 1997, 91 e ss. Sulla prassi e le teorie linguistiche della Milano coeva, cf. Morgana 2011, 321-334.

De Amicis solleva «interrogarlo intorno al lavorio col quale preparava i suoi discorsi, intorno a quei segreti d'artista, a quei misteri, per dirla con Giambattista Giorgini, *che l'anima celebra con se stessa*».

All'esposizioni teoriche e all'ostensione degli idoli, si affianca la prassi linguistica: le espressioni idiomatiche dell'uso vivo toscano trapuntano i contributi deamicisiani, occupando posizioni testualmente e pragmaticamente significative; ad esempio: «Che cosa farà? È un *nesci*, come si dice in Toscana».²⁴

Vere e proprie propagande della teoria e della prassi linguistica deamicisiana sono dunque *Una padrona di casa* (che sin dalla prima pagina incolonna numerosi modi idiomatici del toscano dell'uso coevo) e *I sonetti del Fucini*, notevole per la calcolata conciliazione di movenze scapigliate e prassi toscana. Per bilanciare le pennellate scapigliate del ritratto fuciniano («Questo poeta era un ingegnere» – non un professionista della letteratura – e benché «non avesse mai scritto versi» prima dei ventisette anni, «aveva molto ingegno»), De Amicis si concede un ritocco biografico (degno di un mancato pittore e di uno scafato giornalista) a fini stilistici e persuasivi. Nella recensione sulla *Rivista*, si legge che «Il Fucini aveva ventisette anni, era nato a Firenze, aveva studiato a Pisa» (R75: 34). Ma Fucini non era fiorentino, e De Amicis doveva saperlo, essendo entrambi sodali del salotto Peruzzi.²⁵ Infatti, nella riedizione della recensione i dati anagrafici sono ricondotti al vero: «Il Fucini aveva ventisette anni, era nato a Monterotondo Marittimo, [...] aveva studiato a Pisa» (SF: 10-11).

A dispetto del falso, la costruzione concisa e iconica per il parallelismo binario è stilisticamente più memorabile dell'enumerazione prosaica dei dettagli anagrafici; ma soprattutto, l'attribuzione dei natali fiorentini a Fucini permette di consegnargli la cittadinanza nel Pantheon letterario nazionale,²⁶ validando il credo linguistico deamicisiano, non genericamente toscanista, e legittimando la diffusione nazionale dell'opera fuciniana. De Amicis stesso la caldeggia nell'esordio della recensione: malgrado la pronuncia renda faticosa la lettura, «il volgo pisano, sotto la scorza, è come tutti gli altri volghi d'Italia; io credo che i sonetti del Fucini potrebbero essere gustati anche in Piemonte» (R75: 33), «e in tutte le altre regioni del Regno» (SF: 8).

Le aberrazioni dal vero storico rappresentano il caso estremo delle numerose riscritture che ritoccano la *facies* originaria di questi contributi prima della loro ripubblicazione. Ad esempio, la veracità lapidaria dell'*incipit* «Nell'alta Italia passarono inosservati (o se ne parlò pochissimo) i sonetti in dialetto pisano di Renato Fucini» (R75: 33) non è certo una premessa lusinghiera e adeguata a una prefazione, che perciò sfuma i toni: «Nell'alta Italia non si diffuse rapidamente

24. La focalizzazione è rimarcata dal refuso: «Nella seconda parte dell'articolo 'Emilio Castelar', dov'è stampato "Ci riuscirà? È un nesci, come dicono in Toscana", si legga "è un *Riesci?*"» (R73: 8). *Riesci* (o *riuscita*) significa «cosa che imprendiamo a fare senza deliberato proposito o studio precedente, e che non sappiamo se riuscirà bene o male» (TB).

25. Cf. Lazzeri 2006, 8 e ss.

26. Evidente anche dall'auspicio «forse un giorno l'Italia porrà il nome del Fucini accanto al nome del Giusti» (R75: 38-SF: 27).

la popolarità dei sonetti in vernacolo pisano di Renato Fucini» (SF: 7). Parimenti inadeguato all'*aplomb* delle *Pagine Sparse* il graffiante discorso di cronaca politica di Castelar riportato sopra. Nella ripubblicazione del bozzetto, esso è estromesso e interpolato da una più pacifica digressione sul *curriculum vitae* del personaggio.²⁷ De Amicis, insomma, ricalibra le onde portanti dei suoi scritti per intercettare le aspettative dei diversi pubblici (della rivista moderatamente scapigliata e del suo pubblico borghese altamente fidelizzato).

L'eredità biografica e professionale della capitale linguistica, d'altra parte, trasmigra nella capitale morale sotto altre spoglie: il demone della revisione linguistica sposato nel salotto Peruzzi induce De Amicis a ritoccare linguisticamente anche questi scritti, spinto dall'ulteriore aggravante di raffinarli dalle impurità del mezzo giornalistico prima dell'approdo alla veste libraria, nonché dal compromesso coi modi linguistici scapigliati anti-manzoniani. Infatti, nella riedizione degli articoli numerose correzioni ripristinano la proposta linguistica dei *Promessi sposi*, intorpidita sulle pagine meneghine.

Gli interventi riabilitativi affiorano su tutti i livelli linguistici. In fonetica, diversi fiorentinismi vivi di lezione manzoniana²⁸ riemergono alla revisione: *nuovo/a* > *novo/a* (R75: 35-SF: 12), benché un *nova* fosse sfuggito già sulla *Rivista* (R75: 34-PS: 29); per il vocalismo atono si distinguono *formule* > *formole* (R74: 34-PS: 27) nonché *giovane* > *giovine* (R74: 4-PS: 16), intoccabile in *Rivista* in quanto voce bandiera della *Scapigliatura*; nel consonantismo *pronunciato* > *pronunziato* (R73: 371-PS: 99) e *sacrati* > *sagrati* (R75: 36-SF: 13) 'bestemmie', così prediletto dalla lessicografia. Nella morfologia le preposizioni articolare sintetiche si discretizzano: *colla* > *con la* (R75: 37-SF: 16), *col* > *con il* (R75: 37-SF: 16) e il tipo etimologico tradizionale *io voleva* > *io volevo* (R73: 369-PS: 91, R76: 56-PS: 7). Non si esime la morfosintassi, dove è dismesso il tipo arcaico *il Schiller* > *lo Schiller* (R74: 3-PS: 15). Entrambe le varianti sono significative per l'*habitus* toscano di impiegare l'articolo determinativo di fronte a cognomi, ulteriormente rimpinguato nella revisione: *di Fucini* > *del Fucini* (R75: 35-SF: 11), *in Fucini* > *nel Fucini* (R75: 36-SF: 15). Che l'ostracismo abbia colpito l'*usus* manzoniano, del modello linguistico ordito dalla prassi correttoria del romanzo, lo confermano altri particolari. L'omissione dei pronomi tonici soggetto spesseggia solo nelle riedizioni: *Il primo giudizio che portai del carattere del Castelar, fu ch'egli non avesse punto fiele* > *Il primo giudizio che portai del Castelar fu che non avesse punto fiele* (R73: 354-PS: 87), *non mi lasciava dubbio ch'egli fosse ardentemente cattolico* > *non mi lasciava dubbio che fosse ardentemente cattolico* (R73: 354-PS: 88). Ugualmente perseguito è

27. Tra gli altri interventi, è significativa la riscrittura dell'*explicit*, ricamato sulle aspettative borghesi del più abituale pubblico deamicisiano: *Mi dimenticavo di dirti che ba quarant'un anno > È un grande artista e un gran... buon ragazzo* (R73: 371-PS: 102).

28. Per le considerazioni sulla prassi correttoria manzoniana cf. i fondamentali Serianni 1986 e Vitale 1986. Per un panorama sugli usi linguistici coevi, cf. almeno Prada 2012-13 e Serianni 2013. Ulteriore ausilio per l'analisi è lo studio riassuntivo sulla grammaticografia coeva di Catricalà 1995, cui si aggiungono (oltre ai repertori già citati) Crusca V, P, Pa e il *corpus* digitale BIZ (le sigle saranno sciolte in bibliografia). All'occorrenza si forniranno ulteriori indicazioni.

l'affrancamento dai modi conservativi e libreschi, armonici al costume linguistico della stampa giornalistica coeva ma distonici alla riforma manzoniana. Lo si avverte dagli usi grafici, quali la dismissione della *i* ortografica nei nessi con palatale, come in *lascierebbe* > *lascerebbe* (R76: 57-PS: 9); la correzione del tipo desueto²⁹ *ubbriacarsi* > *ubriacarsi* (R75: 35-SF: 12). Inoltre il pronome *ciò*, peculiare degli usi scritti formali, diventa *quello* (R75: 36-SF: 14). Ancora nel solco della modernizzazione sono interpretabili il ripristino dell'ordine naturale della frase, con la rinuncia alla tmesi del sintagma VO,³⁰ nonché la riduzione della profondità della subordinazione, in periodi molto estesi. Si vedano, nell'ordine, due esempi di questi fenomeni: *E con che diritto s'impiega in questa maniera la vita?* > *E con che diritto s'impiega la vita in questa maniera?* (R74: 6-PS: 22); e *il timore che, mostrando di stimarmi poco io stesso, la gente non ne pigli argomento per stimarmi anche meno* > *e il timore di fornire agli altri il pretesto, mostrando di stimarmi poco io stesso, di stimarmi anche meno* (R74: 5-PS: 18).

Quando nemmeno Manzoni offre un porto sicuro dai marosi degli allotropici, con la consueta cautela De Amicis recluta le varianti né attardate né avanguardistiche, bensì garantite nella norma coeva. Oltre alle incertezze sull'esito plurale dei lessemi singolari in *-io*, convergenti su *-j*, spicca *Xerez* > *Xeres* (R73: 371-PS: 100), liquore spagnolo oggi noto come *sherry*: nella revisione agisce la norma grammaticale, che censisce la seconda variante, benché nella letteratura contemporanea sia variante adiafora.³¹ Analogamente in *qualbecosa* > *qualche cosa* (R74: 4-PS: 16) l'esito asseconda la prassi della lessicografia coeva; al contrario il più attardato *grano turco* > *granturco* (R73: 369-PS: 369): l'univerbazione è accolta perché sancita dall'egemonia in letteratura³² e in lessicografia.

Questo scenario linguistico non implica l'ammutinamento del gusto idioletale e della coscienza etico-linguistica personale. A queste è ascrivibile la cospicua ondata correttoria che investe elisioni e apocopi, sintoniche all'operato manzoniano ma contaminate dall'*allegro* giornalistico e perciò epurate in volume. Tra le molteplici elisioni: *d'Andalusia* > *di Andalusia* (R73: 371-PS: 100), corretto benché appartenga alla trascrizione di un'orazione, *d'un(a)* > *di un(a)* (R74: 4-PS: 17 e altri 4 casi); tra le numerose apocopi: *non voleva intender ragioni* > *non voleva intendere ragioni* (R73: 356-PS: 92), *gli pigliavan dei dubbi* > *gli pigliavano dei dubbi* (R73: 356-PS: 92). L'adesione alla proposta fiorentina manzoniana dunque non è pacifica; è invece ridiscussa alla luce di variabili quali il *medium* e il pubblico. Ulteriori riserve sull'applicazione metodica del manzonismo contraddistinguono la dismissione del dimostrativo toscano *codesta* > *quella* (R74: 5-PS: 17)

29. Cf. P. Il tipo scempio, inoltre, lussureggiava nel Trecento toscano, mentre la variante geminata spesseggia nel Cinquecento (cf. BIZ).

30. Avvisaglia di una robusta tendenza correttoria nel passaggio dalla seconda alla terza edizione della *Vita militare*.

31. Cf. P, Pa, e Goidànich 1919, 85. In Italia la forma *Xerez* compare nel XVI secolo e ha attestazioni episodiche; *Xeres*, invece, è posteriore (XVII secolo) e punteggia l'*usus scribendi* secondo ottocentesco (Manzoni, Salgari, Bacchelli, De Marchi, Boito: cf. BIZ, GDLI).

32. Cf. BIZ.

come del costrutto partitivo *con delle parole superbe* > *con parole superbe* (R74: 5-PS: 20), resistente in Manzoni benché franceseggiante. Tali correzioni sono ancor più significative se proiettate sull'orizzonte della prassi correttoria applicata alla *Vita militare* tra la seconda e la terza edizione,³³ arco cronologico in cui si inseriscono i presenti contributi. Essi ripropongono quei medesimi ripensamenti sulla prassi manzoniana, a conferma della gestazione di un gusto linguistico personale, emancipato dagli idoli e dai mentori linguistici, almeno a partire dai primi anni Settanta. Ma in questi contributi si intravedono altri criteri di revisione dettati dall'ideale di etica linguistica perseguito da De Amicis sotto il magistero del salotto Peruzzi, applicato nella revisione della *Vita militare* e poi tesaurizzato nell'*Idioma gentile*: il criterio della pertinenza lessicale e della corretta discriminazione tra i sinonimi³⁴ opera anche su questi scritti, talvolta agendo sugli stessi lessemi ritoccati nella *Vita militare*. Comuni alla *Vita militare* sono gli interventi sulle coppie *lato/parte* e *sorta/specie*: la discriminazione tra i due membri risponde all'aderenza ai referenti. Nel dettaglio: *da ogni parte* > *da ogni lato* (R75: 35-SF: 121), in «le lodi che gli piovevano da ogni lato», evidenzerebbe meglio l'assedio figurato di lodi destinate al Fucini, poiché *parte* è voce generica, mentre *lato*, in senso figurato, suppone che «il corpo o lo spazio segua per alcun tratto la drittura del corpo»;³⁵ le correzioni *ogni sorta di dimostrazioni* > *mille dimostrazioni* (R74: 3-PS: 16) e *una sorta di dignità tragica* > *una specie di dignità tragica* (R73: 353-PS: 85) sono accomunate dalla constatazione che *sorta* sarebbe «una specie, per dir così, nella specie»,³⁶ minuzia non funzionale ai due cotesti colloquiali (nel primo caso ribadito dal quantificatore enfatico «mille»)³⁷. Identica alla *Vita militare* la correzione *crollò la testa* > *scrollò la testa* (R74: 6-PS: 22): benché la prima giacitura sia registrata dalla lessicografia,³⁸ l'esito della correzione inverte la preferenza per quelle risorse morfologiche espressive che coniugano «bellezza e forza» e sono motivo di vanto per l'idioma gentile.³⁹

Tra i numerosi esempi adducibili, si distinguono, per la fine sensibilità sociolinguistica, le correzioni *dialetto* > *vernacolo* (R74: 33-PS: 7) e *dialetto romano* > *dialetto romanesco* (R75: 36-SF: 15). La prima correzione predilige il lessema che, dal tardo Settecento, designa specificamente le parlate centrali e toscane, come il pisano di Fucini;⁴⁰ similmente, dal XIX secolo *romanesco* si specializza per il dialetto parlato a Roma, laddove il generico *romano*, attestato in Castelvetro nel

33. Su cui sia permesso il rimando a Dota 2017.

34. Cf. Polimeni 2012a e 2014; Prada 2012; Tosto 2003.

35. T.

36. *Ibid.*

37. Bazzanella 2011.

38. Cf. P «crollare il capo, la testa». *Scrollare il capo* è diffuso dal secondo Ottocento, mentre l'altra variante è diluita nell'intera storia letteraria (cf. BIZ).

39. De Amicis 1905, 226-236.

40. Cf. BIZ; P *s.v.* dialetto «Le varietà della lingua delle città toscane, più com. *Vernacoli*» e *s.v.* vernacolo «- *livornese. Le poesie - del Fucini*».

significato di ‘dialetto’, dal primo Ottocento si polarizza come aggettivo per il latino volgare parlato a Roma.⁴¹

All’uso etico della lingua sono imputabili anche alcuni interventi sulla punteggiatura. Le scorciature costrette dal mezzo e dallo stile giornalistico stridono con l’indole didattico-pedagogica di De Amicis che, con la consueta attenzione per i lettori meno esperti, vi ripara in volume, colmando il rapporto logico implicito con i connettivi. Valga un esempio per tutti: *non si possan leggere tutti in mezzo a un crocchio di signorine: non tutti i libri son fatti per tutti > non si possan leggere tutti in mezzo a un crocchio di signorine, perché non tutti i libri son fatti per tutti* (R75: 36-SF: 13). Questa premura pedagogica comunque non osteggia l’altro criterio pragmatico maturato nel salotto Peruzzi e condensato *a posteriori* nella formula «accorcia, serra, sostituisci».⁴² L’invito a sfrondare il sovrabbondante, operante tra la prima e la seconda edizione della *Vita militare* e ancora nella terza, coinvolge anche questo intermezzo giornalistico: ad esempio, *avrei stretto le labbra e inarcato le ciglia > avrei dato una scrollatina di capo* (R73: 371-PS: 99), espressione prototipicamente collegata all’incredulità espressa nel cotesto, e *non bisogna tacere che hanno anche dei difetti > non bisogna tacerne i difetti* (R75: 35-SF: 13).

Insomma, il movimento correttorio, di cui si è offerta una minima campionatura, ricomponne la scissione tra teoria e pratica, indotta dall’originario luogo di pubblicazione, alla sintonia degli scritti della maturità.⁴³ Non che questi sfuggano al «manzonismo annacquato, senza coraggiose affermazioni» dichiarato e attuato proprio sulle pagine scapigliate, con dissimulata sprezzatura. Dunque l’etichetta di opportunista camaleontico conferibile a De Amicis, scaltro e al passo colla modernità editoriale nel lusingare le aspettative di pubblici eterogenei, è incrinata dal sospetto che questo intermezzo, coerente con la direzione di sviluppo linguistico e stilistico dell’ultima edizione della *Vita militare*, sancisca una presa d’atto: che al giovane scrittore premesse maturare e «farsi uno stile», affrancandosi dal riduttivo verdetto di «stilettatore» manzoniano.

41. Così in Cattaneo, Tommaseo, Leopardi e De Sanctis; TB aggiunge: «parlare romanesco. Il romano che più tiene del dialetto. E a modo di sost. Si sente il romanesco (la parlata). E a modo d’avv. Parlano romanesco». La voce *romanesco* come ‘dialetto’ figura già in Muzio (XVI sec.), ma le attestazioni si serrano dal primo Ottocento (cf. BIZ, GDLI).

42. De Amicis 1905, 432.

43. Cf. Prada 2012.

Sigle e abbreviazioni

- BIZ = *Biblioteca italiana Zanichelli*. DVD-ROM, Bologna, Zanichelli, 2010.
- Crusca V = *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quinta impressione*, Firenze, nelle stanze dell'Accademia, 1863-1923.
- DELI = M. Cortelazzo-P. Zolli, *Il nuovo etimologico* (1989-88), Bologna, Zanichelli, 1999².
- F = P. Fanfani, *Vocabolario della lingua italiana ad uso delle scuole* (1865), Firenze, Le Monnier, 1865².
- GB = G. B. Giorgini-E. Broglio, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, Cellini, 1870-1897, 4 voll.
- GDLI = S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1961-2002, 21 voll.
- P = P. Petrocchi, *Novo Dizionario Universale della lingua italiana*, Milano, Treves, 1887-91.
- Pa = A. Panzini, *Dizionario moderno*, Milano, Hoepli, 1905.
- R73 = E. De Amicis, *Emilio Castelar*, «Rivista Minima» III (1873), 23-24 (7 e 21 dicembre 1875), 354-356 e 369-371.
- R74 = E. De Amicis, *Scoraggiamenti*, «Rivista Minima» IV (1874), 1-3 (gennaio e 1 febbraio 1874), 3-8 e 33-37.
- R75 = E. De Amicis, *I sonetti del Fucini*, «Rivista Minima» V (1875), 3 (7 febbraio 1875), 33-38.
- R76 = E. De Amicis, *La mia padrona di casa*, «Rivista Minima» VI (1876), 4 (20 febbraio 1876), 54-56.
- RF = G. Rigutini-P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Tip. Cenniniana, 1875 [consultato nell'ed. Barbera, Firenze, 1893].
- T = N. Tommaseo, *Nuovo Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Milano, Reijna libraio-editore, 1858.
- TB = N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, dalla Società Unione tipografica editrice, 1861-1879, 8 voll.

Riferimenti bibliografici

- Arrighi 1862 = C. Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio. Un dramma in famiglia. Romanzo contemporaneo*, Milano, Tipografia Redaelli, 1862.
- Bazzanella 2011 = C. Bazzanella, *Numeri per parlare. Da «quattro chiacchiere» a «grazie mille»*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Bigazzi 1987 = R. Bigazzi, *L'aureo sincretismo della «Rivista minima»*, in Id., *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Firenze, Nistri-Lischi, 1987, 221-232.
- Bonifazi 1970 = N. Bonifazi, *La Rivista Minima tra scapigliatura e realismo*, Urbino, Argalia, 1970.

Brambilla 1992 = A. Brambilla, *De Amicis: Paragrafi eterodossi*, Modena, Mucchi, 1992.

Brambilla 2008 = A. Brambilla, *De Amicis soldato per la pace. Appunti sugli scritti ‘milanesi’ di De Amicis*, in A. Aveto-F. Daneri (a c. di), *Edmondo De Amicis scrittore d'Italia*. Atti del Convegno nazionale di studi, Imperia 18-19 aprile 2008, Città di Imperia, 2012, 191-209.

Brambilla 2012 = A. Brambilla, *De Amicis e la guerra franco-prussiana del 1870. Un recupero bibliografico*, in G. Polimeni (a c. di), *L'idioma gentile. Italiano e italiani nel giornalismo e nella narrativa di Edmondo De Amicis*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2012, 29-48.

Canal 2011 = J. Canal, *Il carlismo: storia di una tradizione controrivoluzionaria nella Spagna contemporanea*, Milano, Guerini e associati, 2011.

Catricalà 1995 = M. Catricalà, *L'italiano tra grammaticalità e testualizzazione. Il dibattito linguistico-pedagogico del primo sessantennio unitario*, Firenze, Accademia della Crusca, 1995.

De Amicis 1876 = E. De Amicis, *Pagine Sparse. Nuova edizione accresciuta di quattordici nuovi scritti*, Milano, Treves, 1876.

De Amicis 1905 = E. De Amicis, *L'idioma gentile*, Treves, Milano, 1905 [consultato nell'ed. a c. di A. Giardina, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006].

Divano 2015 = D. Divano, *Edmondo De Amicis a Imperia. 1. Catalogo dell'archivio*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2015.

Dota 2015 = M. Dota, *Da Ugo Foscolo Ufficiale a Il Capitano Ugo Foscolo: mutamenti linguistico-letterari in un dittico self-helpista di Edmondo De Amicis*, «Italiano LinguaDue» VII (2015), 1, 242-264.

Dota 2017 = M. Dota, *La vita militare di Edmondo De Amicis. Storia linguistico-editoriale di un best seller post-unitario*, Milano, FrancoAngeli, 2017.

Farinelli 1984 = G. Farinelli (a c. di), *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura: regesto per soggetto dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario, 1860-1880*, Milano, Ipl, 1984.

Farinelli 2003 = G. Farinelli, *La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003.

Fedi 1986 = R. Fedi, *Il romanzo impossibile: De Amicis novelliere*, in Id., *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita*, Firenze, Nistri Lischi, 1986, 94-155.

Fucini 1900 = R. Fucini, *Le poesie di Neri Tanfucio con nuove aggiunte (1882)*, Milano, Trevisini, 1900²⁵.

Gigli 1962 = L. Gigli, *Edmondo De Amicis*, Torino, Utet, 1962.

Goidànich 1919 = P. G. Goidànich, *Grammatica italiana ad uso delle scuole (1918)*, Bologna, Zanichelli, 1919².

Grassano 2012 = M. Grassano, *Primi sondaggi per un'analisi linguistica delle Lettere dalla Spagna*, in Polimeni 2012b, 49-59.

Grassano 2016 = M. Grassano, *Su alcuni aspetti della prosa giornalistica deamicisiana: espressioni idiomatiche e discorso diretto*, in G. Polimeni-F. Pierno (a c. di),

L'italiano alla prova. Lingua e cultura linguistica dopo l'Unità, Firenze, Cesati, 159-182.

Mattesini 1977 = F. Mattesini, *Tarchetti e De Amicis: ragioni e significato di una polemica*, in M. Guglielminetti et alii, *Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura*. Atti del convegno, S. Salvatore Monferrato 1-3 ottobre 1976, [s. l.], Cassa di Risparmio di Alessandria, 1977, 57-64.

Morandi-Cappuccini 1895 = L. Morandi-G. Cappuccini, *Grammatica italiana (regole ed esercizi) per uso delle scuole ginnasiali tecniche e normali*, Torino, Paravia, 1894.

Morgana 2011 = S. Morgana, *Il verismo in Lombardia tra «lingua vera» e «vera finzione»*. *Appunti su Cima, Arrighi, Tronconi, Farina, Neera, Rovetta*, in Ead., *Capitoli di storia linguistica italiana*, Milano, Led, 2011, 319-340.

Nieves Muñiz Muñiz 1980 = M. De Las Nieves Muñiz Muñiz, *Cartas de españoles a Edmondo De Amicis: aportación al conocimiento de las relaciones literarias hispano-italianas en la segunda mitad del XIX*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1980.

Pischedda 1997 = B. Pischedda, *Il feuilleton umoristico di Salvatore Farina*, Napoli, Liguori, 1997.

Polimeni 2012a = G. Polimeni, *I sinonimi sul banco: aspetti dell'educazione linguistica postunitaria nell'Idioma gentile*, in Polimeni 2012b, 221-233.

Polimeni 2012b = G. Polimeni (a c. di), *L'idioma gentile. Lingua e società nel giornalismo e nella narrativa di Edmondo De Amicis*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2012.

Polimeni 2014 = G. Polimeni, *Il troppo e il vano: percorsi di formazione linguistica nel secondo Ottocento*, Firenze, Cesati, 2014.

Prada 2012 = M. Prada, *Fare prosa e saperlo*, in Polimeni 2012b, 289-312.

Prada 2012-13 = M. Prada, *Le avventure di una lingua: il viaggio alla scoperta dell'italiano nella Grammatica di Giannettino*, «Studi di grammatica italiana» XXXI-XXXII, 245-354.

Rosa 1997 = G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma, Laterza, 1997.

Serianni 1986 = L. Serianni, *Le varianti fonomorfologiche dei Promessi sposi 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, «Studi linguistici italiani» 12 (1986), 1-16 [ora in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, 141-213].

Serianni 2013 = L. Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2013.

Tosto 2003 = E. Tosto, *Edmondo De Amicis e la lingua italiana*, Firenze, Olshchki, 2003.

Vitale 1986 = M. Vitale, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei Promessi sposi e le tendenze della prassi correttoria manzoniana*, Milano, Cisalpino, 1986.

Cinque Giornate entusiasmanti. La letteratura rivoluzionaria milanese fra rispecchiamento e manierismo

Martino Marazzi

1. Un romanzo rivoluzionario

Il più accreditato – e a dire il vero quasi l'unico – studioso contemporaneo di Roberto Sacchetti, Giuseppe Zaccaria, sin dal suo primo lavoro sullo scrittore piemontese faceva notare la peculiarità di un sostanziale silenzio su un autore di fatto portato in palmo di mano, come si suol dire, in tempi non sospetti e a breve distanza, da due figure come Croce e Contini. In realtà, dagli autorevoli giudizi di merito espressi da questa coppia meno strana di quel che potrebbe apparire a prima vista sarebbero poi discesi sino praticamente a oggi, per i rami della tradizione storiografica, altri diversi interventi di vario peso e impegno, e una non trascurabile alacrità editoriale. Zaccaria rileva la «pressoché esclusiva insistenza» di Croce «sulla “piena rappresentazione” del “mondo quarantottesco”»¹ nella prova unanimemente considerata maggiore del giovane autore, *Entusiasmi*, romanzo uscito a puntate sulla «Gazzetta Piemontese» dal 1879 al 1880 e già postumo da Treves l'anno successivo: data ed editore cruciali in una storia della nostra cultura letteraria.²

In effetti, sin dal saggio sulla «Critica» del 1935, Croce sottolineava con fermezza che «il protagonista vero del racconto è l'Italia del quarantotto, con l'unica sua fondamentale tendenza e coi diversi disegni e propositi, le diverse

1. Zaccaria 1974, 6. Oltre a questo e ad altri lavori di Zaccaria, vanno segnalati tre studi più recenti: Rosa 2004, 187-210; Rosa 2013, 101-116 e Farinelli 2012, 207-210.

2. Come edizione di riferimento utilizzo: Roberto Sacchetti, *Entusiasmi*, a cura di Calogero Colicchi, Rocca San Casciano (FO) 1968. La versione sulla «Gazzetta Piemontese» conta 75 puntate: la prima il 10 novembre 1879 (in prima pagina); l'ultima, ormai spostata in quarta e ultima pagina, e in coabitazione con *Aristocrazia* di Bersezio, il 16 febbraio 1880. Uscendo nel 1881 da Treves, l'opera guadagna un significativo sottotitolo: «Romanzo postumo», poi tralasciato nelle edizioni successive. Da notare inoltre la pubblicazione in due volumi, che introduce una visibile cesura al termine della *Parte seconda*. Il secondo volume Treves inizia, insomma, proprio con il racconto delle Cinque Giornate, che acquista così una forte visibilità e una sorta di autonomia – un effetto perduto nelle edizioni novecentesche monovolume. L'edizione su quotidiano, molto mutila per corrispondere alle richieste del direttore Bersezio, suddivideva invece il romanzo in tre sole Parti, senza capitoli. Così facendo, tuttavia, aumentava il “peso specifico” della narrazione insurrezionale, che occupava 23 puntate del totale. La *Nota al testo* dell'edizione Colicchi chiarisce nel dettaglio le differenze anche linguistiche fra la versione in appendice e quella in volume.

opinioni, le fiducie e le sfiducie»;³ giudizio confermato nella *Prefazione* datata 1943 alla ristampa Garzanti del romanzo, accentuando comprensibilmente, dati i tempi, «la gentilezza, la profonda gentilezza del sentire» propria del Risorgimento italiano, «che lo distinse dai moti politici di altri popoli». ⁴ Meno sentimentale Contini, che pure lavorava sugli scapigliati piemontesi negli stessi mesi della guerra, per un saggio poi uscito con qualche lentezza, ma più volte ripresentato: l'accento batte pur sempre sulla rappresentazione della «Milano del quarantotto», sullo squilibrio di una narrazione che deve «superare l'indecisa lentezza dell'inizio» per esprimere, più problematicamente, quelle note «dell'ambiguità, della colpa e della discordia»⁵ che smitizzando la retorica risorgimentale conferiscono all'ampio quadro un carattere di verità storica e umana, non solo, ma anche un'insolita e personale cifra artistica. Troppo scorciato, e quasi oracolare, assiomatico, il giudizio di Contini perché se ne possa estrarre un senso più ampio: ma è esplicita la rivendicazione di un valore complessivo – stilistico e intellettuale – per un romanzo additato a «risultato plenario»⁶.

Queste inequivoche uscite pubbliche, diversamente positive, hanno pesato e pesano tuttora. Hanno sollecitato un'apertura di interesse nel secondo dopoguerra; ma è come se, con la loro sottolineatura variamente articolata della centralità del Quarantotto, avessero altresì suggerito per reazione un approccio assai meno “situato” a quella narrativa, quasi si temesse che, sottoscrivendo una lettura risorgimentale del romanzo di Sacchetti, ci si ritrovasse poi a dover approvare il misoneismo e l'anti-novecentismo di Croce; quanto a Contini, va piuttosto ribadito che all'interno della sua riscoperta dell'espressivismo scapigliato piemontese il tanto lodato Sacchetti valeva come l'eccezione stilistica alla regola.

Oggi, però, credo che si tratti di riprendere e confermare, quasi psicanaliticamente denegandole, quelle due antiche posizioni, mostrando come proprio la loro attuale difficile leggibilità ci ponga di fronte ad una profonda distanza che non possiamo colmare ma, semmai, imparare ad accettare per quello che è: un segno di alterità nei confronti di un passato ormai paleo-moderno, avvicicabile solo attraverso il racconto, che può restituirci quell'intreccio complesso di realtà materiale e di intense volizioni – tanto tenaci e insistenti quanto destinate già allora a svanire rapidamente all'indomani dell'indipendenza. Sicché un romanzo come quello di Sacchetti costituisce, reinquadrato dall'oggi, una fascinosa unità in cui convergono l'assai differenziato ventaglio degli schieramenti ideologici, l'ancor più frammentario diagramma degli umori individuali – e della loro stessa altalenante variabilità – ma anche, fortemente, il profilo quasi palpabile della città come *erlebte Rede*, discorso di e su un *Erlebnis* collettivo, polifonico, eppure, nella sua drammatica situazionalità, condiviso.

3. Croce 1935, 266.

4. Croce 1943, x.

5. Contini 1992, 33.

6. *Ibid.*

È proprio la natura drammatica del racconto che ci fa cogliere la pregnanza di quella irripetibile stagione rivoluzionaria, ed il nostro esserne distanti, separati; laddove la retorica referenziale di altre narrazioni coeve (penso ad esempio, solo qualche anno più tardi, al documentarismo fattuale del *Ventre di Milano*) non suscita nel lettore una simile mozione degli affetti. In *Entusiasmi* – lo dichiara lo stesso autore – questo trasferimento di energie affettive dal libro al suo pubblico, dai personaggi ai lettori, è invece parte costitutiva del progetto espressivo. Si tratta di riconoscerlo con un minimo di sospensione di incredulità, provando a leggere il romanzo di Sacchetti come realizzazione di un'intenzionalità artistica ben determinata, più che come segmento di una trafila storico-letteraria *ad usum Delphini*.

Non bisognerà dunque per forza dirsi crociani per riconoscere nella *Parte terza* di *Entusiasmi* – ritagliata, con assoluta precisione, sul periodo che va dal 18 al 22 marzo 1848 – il cuore epico, il motore generativo che dà un senso all'intera struttura, il nucleo di un sistema che di lì si irradia in avanti e indietro, costituendo retrospettivamente un banco di prova e il momento della verità per tutti i principali personaggi, come pure il necessario precedente per il tragicomico, lungo, scioglimento della trama, con lo sfilacciarsi dell'energia e dell'unanimità rivoluzionarie. Sarebbe difficile sostenere che le prime due Parti siano altrettanto coese e convincenti; ma si noti intanto, lapalissianamente, che esse impostano il carattere e la fisionomia (molto ben distinte) di tutti i personaggi principali; inoltre, che esse si animano proprio in prossimità dello scoppio rivoluzionario, nei tre paragrafi conclusivi (dal quinto al settimo) della *Parte seconda*. Lì il ritmo subisce una forte impennata, la narrazione si fa d'improvviso rapida, prevale un fuoco di fila quasi cronistico.

Resta il fatto che, quale che sia la prospettiva dalla quale si inquadra la *Parte terza* di *Entusiasmi*, spicca la sua smagliante differenza, che riguarda sia lo stile che l'*animus* più complessivo della narrazione. Voci e punto di vista si fanno collettivi. La coralità del racconto assume una ben riconoscibile *tournure* democratica: non è la circolarità verghiana, ma una sorta di vorticoso ecolalia, l'ondeggiare e rifrangersi della parola nelle strade. Conseguentemente anche la città, da fondale, per quanto animato, si trasforma in spazio vissuto, in luogo necessario, agito, difeso, attivamente modificato (le celeberrime barricate). La città si mostra in quanto *civitas*, in quanto prodotto dell'essere-cittadini, *cives*. Questa collettività fatta di azione e di parola non è una semplice strategia narrativa, ma esprime la maturità storica del popolo milanese. Dunque opportunamente, in questa fase, l'io-narrante fa arretrare le individualità, ed è una mossa e vociante pluralità ad occupare la scena – senza, peraltro, ingenui trionfalismi, ma con un inedito, armonioso “naturalismo democratico”. Si tratta di una fiammata, di uno scarto dalla norma, non solo storico-politica, ma anche letteraria: una specie di raddensato, unitario “pentamerone” – il racconto di “cinque giornate” popolari vissute come un'unità di spazio, di tempo, di azione plurale. Protagonista è appunto la collettività: quel popolo, unito nelle sue diverse sog-

gettività, nel provvisorio accordo dei suoi disparati obiettivi e interessi, non dà vita ad una più o meno strumentale e paternalistica narrazione popolareggiante. E l'accento non batte, romanticamente, sulle illusioni perdute, ma – con un realistico riconoscimento, insieme, del valore e dei limiti di quello slancio rinnovatore – sulla larghezza espansiva di un moto che è sentimentale, affettivo, ancor prima che politico: *entusiasmi* quindi, plurali e insieme non rigidamente determinati nella loro specificità, neppure da un articolo. Energia, dunque, ma anche in ultima analisi indeterminatezza che rendono conto sia della rapida avanzata che dell'altrettanto cocente arretramento, con relativa sconfitta e rientro degli Austriaci.

Un ulteriore motivo di interesse è il fatto che, chiusasi la parte “popolare” con il terzo ampio episodio, la narrazione rifluisca e si sfrangi assecondando i destini dei singoli personaggi. Quel rifluire del racconto sui casi individuali accompagna il lettore nel progressivo riconoscimento dell'incombente restaurazione dello *status quo*; la sostanziale dissonanza fra le parti del romanzo (fra la terza e la quarta, ma ancor più fra la prima e la seconda coppia) risulta dunque funzionale ad una precisa presa di posizione. L'incongruenza compositiva è anzi *volutamente* apparente: il romanzo introietta e riflette con amara ironia, nel suo codice fittizio, l'incongruenza della storia grande, che con la sconfitta del '48 ha subito una deludente battuta d'arresto. Il ristabilimento degli antichi equilibri è un duro dato di realtà ma al tempo stesso di “incoerenza” storica che la macrostruttura narrativa *finge* di riprodurre, allo scopo di indicare al lettore una soluzione praticabile al di là della letteratura. Il compimento, la realizzazione ultima – l'ottenuta Unità – resta un fuori-testo, riguarda la condizione contestuale che accomuna autore e pubblico e costituisce, per così dire, il *setting* di questa operazione letteraria. Non dimentichiamo che Sacchetti scrive nei primi anni di governo della Sinistra parlamentare, e che per quanto sia vicino agli scapigliati non ne condivide sino in fondo la visione corrosivamente critica del Risorgimento: il suo realismo emotivo, il suo sottile lavoro sugli equilibri interni alla struttura della narrazione, intendono esprimere una possibile via d'uscita sia dalla avvilita atmosfera del trasformismo depretisiano, sia dalla negazione nichilista – per dire – di un Tarchetti. Di fatto, ad anni di distanza e col senno di poi, Sacchetti può volgersi alla stagione delle barricate ben sapendo – come i suoi lettori – che quei disordinati entusiasmi non si sono inutilmente rigati di sangue. In fondo, la scelta di un racconto per tanti aspetti nostalgico si motiva a partire da una posizione di forza: il rammarico e la tristezza che abbondano nel romanzo non si confondono affatto con la disperazione o con un velleitarismo incendiario. Per semplificare: né con Verga, né con Valera.

Ricollocato per quanto ci è possibile all'interno delle coordinate che più gli corrispondono, il romanzo di Sacchetti ci si profila dunque come un'opera caratterizzata da una sostanziale pienezza, risultando fortemente motivata a vari livelli: nella costruzione del sistema dei personaggi; nell'articolazione del rapporto fra la voce e il punto di vista dell'io-narrante e quelli a lui esterni; nella rap-

presentazione della vivace dialettica politica e del – neanche troppo implicito – giudizio storico su quelle vicende; nella fiducia in una prosa mai monotona, animata da ritmi e voci differenti, e che gioca con abilità sui registri della narrazione in terza persona, del discorso diretto, dell'indiretto libero. Un realismo, il suo, assai poco ingenuo o appiattito su un mero, documentaristico rispecchiamento.

2. Gli scritti “contemporanei” sulle Cinque Giornate

Del resto, è come se i trent'anni intercorsi dalla primavera-estate rivoluzionaria abbiano consentito la lenta maturazione letteraria di quell'eccezionale dramma storico. Con Sacchetti giunge quasi inaspettatamente a compimento una varia letteratura e pubblicistica sulle Cinque Giornate che sin da subito aveva accompagnato i fatti milanesi.⁷

Due anni prima della pubblicazione a puntate sulla «Gazzetta Piemontese» del romanzo era uscito un compendioso «Saggio bibliografico» sulle Cinque Giornate redatto da Damiano Muoni, in cui si fornivano al lettore tre elenchi ordinati del materiale a stampa relativo.⁸ La necessità stessa di stilare un regesto è significativa, non solo rispetto ad una mole ormai cospicua di documenti, ma anche per l'ovvia presa di coscienza della natura retrospettiva di uno sguardo che segna uno spartiacque fra un'attualità in vario modo militante, e un “dopo” che si riconosce come punto di partenza per un'attività storiografica. Già facendo riferimento all'opuscolo di Muoni è possibile delineare un simile graduale passaggio da un impegno diretto ad una più distesa riflessione. Sono infatti grosso modo due le stagioni della pubblicistica rivoluzionaria nei trent'anni successivi alle Cinque Giornate.

In un certo senso, le barricate erano state persino annunciate; solo un mese prima dei moti, a fine febbraio, d'Azeglio pubblicava *I lutti di Lombardia*, lunga riflessione rapidamente confermata e insieme superata dagli eventi. Il biennio rivoluzionario aveva sin da subito prodotto opere letterarie, ma non solo; ed è come se alcune di quelle pagine, quale che fosse la loro *provenance* filologica, corrispondessero immediatamente all'eroismo dei tempi. Su tutti il prezioso opuscolo del luglio 1848, «pubblicato durante il Governo Provvisorio di Milano» (*sic*), che allineava *Marzo 1821* e *Il proclama di Rimini* di Manzoni, l'inno *Le Cinque*

7. Uno studio esauriente dell'articolato panorama del giornalismo milanese nei mesi della libertà dagli Austriaci è quello di Del Corno 2002, 145-167.

8. L'opuscolo di Muoni 1877 disponeva i vari titoli sotto le categorie *Disposizioni governative; Libri ed opuscoli; Periodici*. I dati qui contenuti verranno successivamente di molto ampliati da Vismara 1898 e nell'imponente inventario *Risorgimento italiano* (Bertarelli 1925), allestito in occasione del lascito del Fondo di Achille Bertarelli al Comune di Milano. Né l'uno né l'altro di questi fondamentali repertori (che pure documentano estesamente anche la pubblicistica e la letteratura post-1848) menziona il romanzo di Sacchetti.

Giornate di Torti, e il *Cantico* (*Cantiam lieti Osanna! Osanna!*) di Grossi.⁹ La poesia dialettale si era espressa, fra l'altro, con *Il Marzo 1848* di Rajberti, una *bosinata* polimetrica in cui Meneghino prendeva parte al «gran ballo eroico in cinque atti *La cacciata dei Tedeschi*». In un'altra vibrante *bosinata*, *Cos'han de di quij forestee che ven a Milan*, anonima, il realismo delle descrizioni si intrecciava ad un empito egualitario tinto di cristianesimo; mentre Tommaso Magistretti, in *Storia genuina de la Rivoluzjon de Milan...* narrava in sciolte sestine di endecasillabi la sollevazione popolare, senza negarsi, nel mezzo dell'azione, pause riflessive. Innegabile, qui e altrove, l'afflato patriottico-nazionale: «El nost Milan l'è liber finalment, / Nun cittadin respirem aria pura, / Ma podaremm mai vess del tutt content / Fina che no l'Italia l'è sicura».¹⁰ Ascrivibile ad un corrosivo eroicomico era la *Poesia trovata nella bolgia di un croato...*, in cui il prolifico Ottavio Tasca, tramite una serie di ottonari ritmati su base trocaica, dava voce con effetti stranianti alla miscela di prevaricazione riversata con disinvoltura sugli italiani da un invasore tanto scorretto grammaticalmente quanto irresponsabile nel ruolo di militare.¹¹

Sul fronte della prosa, già a fine marzo, realizzatosi l'impensabile, il «cittadino Ignazio Cantù» metteva fuori – quasi in presa diretta – un opuscolo ricco di affetti e di perorazioni, espressione di un animoso e decisamente rivoluzionario cattolicesimo non ancora ristretto ad una prospettiva guelfa: «Tra le dolci armonie del cannone e dei razzi incendiarii cominciò il giorno del Signore che doveva benedire la nostra impresa».¹² Un orientamento confermato dal ben più disteso racconto che Ignazio Cantù allestisce alcuni mesi più tardi, facendosi portavoce di un cattolicesimo popolare che è già posizione partigiana: sottaciuto il ruolo di Cattaneo, deprecato come «immondo» Radetzky, esaltata la sollevazione di popolo in termini biblico-manzoniani:

Addio, e per sempre, o stranieri, dal suolo che è nostro; il nemico fu costretto a fuggire sterminato dalla nostra prodezza. I cinque giorni ci hanno liberati dalla schiavitù, e le arpe della patria da lungo tempo sospese ai salici tornarono nelle mani dei poeti, e tutta Milano alzò canti di giubilo e il sacerdote, mesto da lungo tempo, potè al fine, per la bocca dell'arcivescovo Romilli, esprimere la propria esultanza.¹³

9. D'Azeglio 1848. E Manzoni-Torti-Grossi 1848.

10. Magistretti 1848, 52; Rajberti 1848; Anonimo 1883, 304.

11. Tasca 1848. La poesia in lingua poté annoverare anche l'ode aulicheggiante in ottave di Bellotti 1848, in cui l'apologia dell'iniziativa popolare si risolve in perorazione tirataica. Sul fronte dialettale, un interessante e tardivo addendo è quello di A. O 1866, nelle cui sbrigliate sestine si snoda un racconto animatamente realistico, sostenuto da una lingua efficacemente espressiva. Per gli interessanti inni in musica si veda Quondam 2011, 55-56 e 94. Marco Sirtori, in una comunicazione al Convegno ADI (Torino, settembre 2011) ha riportato l'attenzione sul poemetto in ottave del librettista Bassi (1848).

12. Cantù 1848, 27.

13. Cantù 1848, 138.

«Storia» quella teleologicamente intesa da Cantù; «Cronaca» quella di Leone Tettoni, composta ancora nel fatidico '48, e infarcita di biografie, necrologi, versi vari, al servizio di un ampio resoconto che si appoggia sulla citazione di documenti ufficiali del Governo Provvisorio.¹⁴ Nelle sue più immediate vicinanze, la rivoluzione genera poesia e racconto; l'analisi politica vera e propria, come pure il tentativo di una ricostruzione accurata dei fatti e delle diverse posizioni – fuori e dentro i bastioni milanesi –, si fanno strada nei mesi e anni successivi, ad opera soprattutto di Cristina di Belgiojoso, Cattaneo e Mazzini.

I due ampi articoli di Cristina di Belgiojoso sull'«insurrezione milanese» escono a settembre e ottobre 1848 sulla «Revue des deux mondes», prima parte di una mai portata a termine *Storia delle rivoluzioni d'Italia durante l'anno 1848* di cui restano anche un saggio sulla Repubblica di Venezia ed uno sulla guerra in Trentino. Gli articoli ebbero presto una larga diffusione anche in italiano, in una versione dell'anno successivo pubblicata prima a Lugano, quindi a Torino. L'attenzione è puntata in prevalenza sulla disunità in seno al Governo Provvisorio milanese – e più in generale fra le forze politiche operanti da marzo ad agosto –, incapace di adottare una ferma linea comune, soprattutto in seguito alla scesa in campo dell'esercito piemontese e – altro elemento di rilievo – del vario apporto dei volontari accorsi da tutta Italia. La mancanza di una visione politica unitaria illumina, sia pure in negativo, l'esistenza di un ceto intellettuale ben consapevole dell'importanza «insurrezionale» del popolo milanese, ma incapace di tradurne strategicamente le istanze di rinnovamento, e travolto dall'inaspettato, repentino, successo sul campo. La Belgiojoso coglie con precisione come le varie manifestazioni di ingovernabilità si fossero rapidamente trasformate in disastrose indecisioni a livello strategico-militare. La lucidità della sua analisi fa leva sul carattere di testimonianza diretta; l'esplicita, appassionata, assunzione di responsabilità costituisce al tempo stesso una presa di posizione politico-intellettuale, e una decisa affermazione della propria centralità narrativa. Gli articoli, infatti, intrecciano cronaca e analisi politica; ma all'autrice è ben chiaro che quelle vicende hanno già in sé un racconto, una sostanza drammatica. La storia stessa è dramma e narrazione, e se si intende modificarla, esserne personaggi attivi, è cruciale conoscerne le leggi operative, che sono quelle dei «poemi drammatici»:

L'histoire d'Italie manque d'unité, parce que l'Italie elle-même en a toujours manqué [...] L'histoire est toujours plus ou moins soumise aux lois qui régissent les poèmes dramatiques. Or, le moyen de rendre clair et attachant un drame dans lequel ne se trouve aucune des trois unités!¹⁵

14. Tettoni 1848.

15. Trivulce de Belgiojoso 1848a, 786.

L'impostazione letteraria, per così dire, viene sacrificata in favore dell'opzione testimoniale e militante. Ciò che c'è di narrativo è tutto o quasi riferito al protagonismo della principessa, proclamato sonoramente sin dall'*incipit*:

J'ai vu se former l'orage qui menaça d'abord les princes italiens et qui menace aujourd'hui les peuples mêmes de l'Italie; j'ai secondé de tout mon pouvoir les nobles efforts tentés par quelques hommes d'élite afin d'éclairer les Italiens de toutes les conditions et de toutes les provinces sur leurs véritables intérêts, et leur donner confiance dans leurs propres forces; j'ai vu s'allumer leur courage, leur intelligence s'ouvrir, leur résolution se former; j'ai partagé leurs espérances; enfin, j'ai glissé avec eux sur la pente de l'abîme où un effort désespéré peut seul encore nous retenir.¹⁶

La scrittura esprime quindi, con totale, affascinante consapevolezza, la partecipazione agli eventi; al tempo stesso, in quanto almeno parzialmente narrativa, diventa interpretazione, ed è una delle forme della battaglia in corso. Nella piena del coinvolgimento personale scivola, fra l'altro, un vocabolo che non può non attirare l'attenzione di chi tenga presente il romanzo intrapreso da Sacchetti una trentina d'anni più tardi:

Quand j'arrivai à Milan, les Autrichiens n'avaient quitté la ville que depuis huit jours, et les barricades encombraient encore les rues. C'était la première fois que je voyais les couleurs italiennes flotter sur les murs de la capitale lombarde. J'éprouvais une joie profonde et sans mélange. Tout m'annonçait que l'*enthousiasme* politique n'était pas refroidi, mais tout aussi ne tarda pas à me prouver que la situation du pays n'était pas comprise par ceux à qui était échue la difficile mission de la dominer et de la diriger.¹⁷

Di natura prevalentemente politica sono le memorie pubblicate già in francese a Parigi da Cattaneo nel 1848, «in sussidio alla causa della libertà e dell'incivilimento (di) tutte le forze d'una gran nazione».¹⁸ Ma per l'intellettuale milanese si tratta quasi di un cartone preparatorio per quell'autentica impresa pubblicistica (in parte coordinata insieme a Francesco Dall'Ongaro) che sono i tre spessi e densi volumi dell'*Archivio triennale*: opera singolarissima di raccolta dei più vari documenti, dal luglio 1847 all'aprile 1848. Ampi racconti, relazioni firmate, ma anche proclami, dispacci, fogli volanti, estratti da giornali dell'epoca (milanesi, italiani e non solo), “montati” abilmente in serie cronologica e con tanto di fonte. Dunque un monumentale “documentario” scritto, nel cui allestimento contò parecchio la mano invisibile di Cattaneo, come hanno chiarito gli studi di Luigi Ambrosoli.¹⁹ Dando alle stampe l'ultimo volume, nel 1855, il curatore dichiarava – con un'esplicita sottolineatura della differenza rispetto alle

16. *Ibid.*, 785.

17. Trivulce de Belgiojoso 1848b, 141. Il corsivo è mio.

18. Cattaneo 1849, 5.

19. Ambrosoli 1969.

ricostruzioni più propriamente letterarie e ai relativi orizzonti d'attesa – che «ogni interlocutore, amico o nemico, re o pontefice, caporione di combattenti o priore di confraternite secrete, vien lasciato dire colle sue proprie parole. Il che in istoria non si può fare, e in romanzo storico si fa solo con modi posticci e mentiti».²⁰ Affermazione, originali d'archivio alla mano, risultata poco corrispondente alla realtà dei testi, visto che l'alacrità di Cattaneo riguarda anche la sua attività di *editor*, che interviene capillarmente in ogni fase dell'allestimento dell'*Archivio*. E del resto, che una regia d'autore ci fosse stata, si poteva arguire dallo slancio decisamente romantico del primo *Avviso al lettore*: «È un POEMA FATTO DA TUTTI, E SCRITTO DA TUTTI. È la dottrina di Vico controprovata da un esempio vivente e presente».²¹ In impressionante anticipo su tutti o quasi, Cattaneo avrebbe col suo *Archivio* fornito alla nostra cultura un caleidoscopio di testimonianze storicamente situate, ma orientate ideologicamente e stilisticamente da un montaggio solo in apparenza «devoto e quasi servile» (*ibidem*): avrebbe insomma proposto un esempio *ante litteram* di *docufiction* sottilmente ingannevole perché poggiante su una retorica dei «fatti» e della «fatica» del loro fedele compilatore.²² Tutto il contrario della consueta, bilingue, partigianeria di «Joseph» Mazzini, che in inglese e italiano, da Londra e Bruxelles, proclama di proporre niente più che «Cenni e documenti» («Notes and Documents»), per poi addentrarsi in una sua versione delle sollevazioni, inquadrata da un'ottica strettamente politico-ideologico-diplomatica che lascia poco spazio all'afflato popolare e alle aspirazioni – per quanto contrastanti – degli insorti.²³

In una posizione sotto certi aspetti isolata resta il racconto di Emilio Dandolo (1831-1859), tipico rappresentante del fiore della gioventù risorgimentale (Cinque Giornate e '48 lombardo-veneto; Repubblica Romana; campagna di Crimea). La vibrante narrazione della campagna militare antiaustriaca sostenuta dai Corpi Volontari nella zona bresciana del lago di Garda coglie con dolente precisione la ridda di decisioni, contrordini, divisioni interne, che unita ad un'endemica disorganizzazione logistica impedisce da subito ogni serio coordinamento. Dandolo traccia così la parabola involutiva che segna il destino delle Cinque Giornate, secondo un'impostazione di cui Sacchetti potrebbe essersi ricordato nella *Parte quarta* del romanzo. Si delinea inoltre l'amaro antimito degli

20. Cattaneo-Dall'Ongaro 1855, v.

21. Cattaneo-Dall'Ongaro 1850, x.

22. Cattaneo-Dall'Ongaro 1855, v.

23. Mazzini 1850a e Mazzini 1850b. Vanno ancora ricordati il volumetto di orientamento repubblicano di Lavelli (1850), che sin dal *Proemio* dichiara di aver contaminato la propria «memoria» personale con le principali fonti scritte: Belgiojoso, Cattaneo e la narrazione del Comitato di Pubblica Difesa attribuita a Francesco Restelli e Pietro Maestri (Restelli-Maestri 1848); e la ben più nota *Guerra combattuta in Italia negli anni 1848-49. Narrazione* (Pisacane 1851), che tuttavia non contiene un vero racconto della sollevazione milanese, ed è più attenta a delineare gli scenari militari e strategici.

“ero” della Sesta Giornata, dei mestatori parolai che con la loro retorica da strada intorbidano la purezza dello slancio patriottico.²⁴

Una seconda stagione di questa pubblicistica “barricadiera” può essere fatta partire con la metà degli anni Sessanta. I toni si fanno comprensibilmente più distesi, l’urgenza meno cogente; e il relativo distacco da cui ci si volge al passato prossimo permette di allestire narrazioni più strutturate e, in parte, più convincenti. Esteriormente, il discrimine potrebbe essere individuato nel più o meno diretto coinvolgimento personale negli eventi trascorsi: così da un lato abbiamo le «Memorie storiche» di Felice Venosta (1864), l’autobiografismo filtrato da un narratore-editore negli *Ostaggi* di Carlo Mascheroni (1867), i «Ricordi» di Luigi Torelli (1876)²⁵; dall’altro l’avvio di una effettiva storiografia, caratterizzata dalla posizione retoricamente distinta dell’autore che, anche quando sceglie la tipologia della narrazione – come Antonio Vismara nella *Storia delle Cinque Gloriose Giornate...* (1873)²⁶ – si attiene ad una terza persona esterna, distanziante, segno di una ricerca di obiettività. Di questo modulo di «Storia [...] narrata» l’esempio più eloquente è però quello dell’esondante volume firmato da Davide Besana nel 1867 e ristampato a breve distanza di tempo da Mario Paganetti.²⁷ Di chiunque sia la paternità dell’opera – che si distende per quasi mille pagine di ampio formato –, essa allestisce un racconto storico alternando, infine, tutti gli *specimina* sin qui sommariamente passati in rassegna, dalla cronaca resocontistica al bozzetto narrativo, dalla memoria personale alla riflessione politicamente motivata, attingendo a stralci da Ignazio Cantù, Cattaneo, Venosta ma anche Guerazzi, in un disinvolto intreccio di discorsi diretti e prolisse citazioni. Un voluminoso eclettismo.

Ma il titolo di qualità, la prova narrativa più convincente che si richiami alla stagione rivoluzionaria, prima del romanzo di Sacchetti, andrà indicato nel vivace volume di Luigi Torelli, con cui si chiude, in un certo senso, la letteratura della “prima generazione” rivoluzionaria. Non solo la narrazione, in Torelli, si muove fra cronaca e memoria; il racconto della storia è reso più diretto e trascinate dalla viva partecipazione del narratore che ricorda e agisce in qualità di personaggio. L’alacrità giovanile si esprime a pieno grazie al taglio autobiografico che permette sia di schizzare con vivacità quadri inediti o quasi sulle Cinque Giornate (come nello splendido squarcio sulla missione che porta Torelli dalla città in cima allo Stelvio innevato) sia di connettere organicamente l’ora con l’allora, facendo della passione civile un elemento esistenziale che struttura la narrazione, non un mero addendo astratto.

Entusiasmi incomincia a venire pubblicato a puntate, a Torino, solo tre anni più tardi, preceduto da un’attività letteraria, critica, giornalistica che ha quasi del forsennato. Storiograficamente, essa ci appare nel complesso necessaria ma non

24. Dandolo 1849.

25. Venosta 1864; Mascheroni 1867; Torelli 1876.

26. Vismara 1873.

27. Besana 1867; Paganetti 1868.

sufficiente a comprendere la riuscita del romanzo milanese, e soprattutto il suo scarto sia rispetto all'altra varia produzione d'autore, sia all'ampio ventaglio di interventi sul '48 con i quali Sacchetti poteva misurarsi. Sin dalla metà degli anni Settanta, il Sacchetti giornalista riflette criticamente sui prodromi dell'Unità: traccia sull'«Illustrazione Italiana» un profilo di Carlo Botta; ripercorre in quattro lunghi articoli la vicenda del patriottismo di Santorre di Santarosa; articola un giudizio fermo ma simpatetico sulla monarchia sabauda e valuta positivamente il liberalismo piemontese; si piega ad esaminare con un misto di comprensione e severità il «tentativo disperato» della sollevazione del febbraio 1853, in cui «l'alto genio teorico e la sublime inesperienza di G. Mazzini (sic) vennero ad urtare dolorosamente contro gli ostacoli della realtà inesorabile».²⁸

Di una poetica vera e propria sarebbe difficile parlare; piuttosto, c'è un'attenzione costante ai modi attraverso i quali autori e opere riescono a riflettere il contesto storico e civile, attraverso la campitura delle trame, il lavoro sul carattere dei personaggi, e lo stesso delinearci di un ceto intellettuale che diventa protagonista della vita cittadina. Un realismo che non esclude, anzi, la presenza dello scrittore, il suo *penchant* per l'intervento psicologizzante. Balzac, l'uomo Balzac, emerge, da una lunga recensione al suo epistolario, come una sorta di eroe moderno: «io avrò portato nella mia testa una società tutta intera»;²⁹ il romanziere non può limitarsi a illustrare: suo compito – assolto pienamente da Flaubert nell'*Education sentimentale*, ancora imperfettamente perseguito da Verga in *Eros* – è quello di dare pieno risalto ai «potenti contrasti» fra «la vita reale di quelli che lavorano», le «battaglie nazionali», le «barricate», e la vita da «scioperati cosmopoliti dell'epicureismo» dei più diversi tipi alla Frédéric Moreau.³⁰ Certo, indicazioni di questo tenore possono poi tradursi, abbastanza ecletticamente, in un interesse per Dumas figlio o per un cronista dei bassifondi come Ludovico Corio.³¹ I racconti e romanzi che precedono *Entusiasmi* si ingegnano a far emergere i «contrasti» tentando la carta del «caso», dello «strano» e «diverso»; là dove, come nel *Cesare Mariani*, questo schema si replica sino ad espandersi, la narrazione procede a tesi, senza un senso autentico del dramma. Assai più riuscito l'altro romanzo che Sacchetti pubblica a puntate nel 1879, *Vecchio guscio*, in cui la progressiva e sempre più amara deriva dell'intensa protagonista, la vivace Anna – incagliata nella meschina vita di provincia e perciò desiderosa di altro, di meglio e di più – acquista risalto dalla rappresentazione contrastiva del rutilante e ingannevole ambiente della Torino neounitaria. L'affascinante racconto di queste illusioni perdute, a tratti efficacemente implacabile nei confronti di tutto e di tutti, è nel suo senso migliore un episodio del flaubertismo italiano. Per quanto onestamente condotta, l'operazione è deriva-

28. Sacchetti 1878, 3.

29. Sacchetti 1877, 74.

30. Sacchetti 1875, 92.

31. Così in due articoli sul «Pungolo», rispettivamente del 16 febbraio 1875 e del 29-30 dicembre 1877.

tiva (in quest'ottica potremmo leggere anche il vistoso episodio della "scrittura a quattro mani" delle *Memorie del presbiterio* di Emilio Praga, in appendice sul «Pungolo» nel 1877, poi in volume nel fatale 1881).

Entusiasmi appare a maggior ragione il frutto di un intelligente azzardo: il radicamento del racconto in un passato ancora ben vivo, e integralmente italiano, consentiva a Sacchetti di far crescere sino a farle intrecciare le dimensioni individuali e collettive, private e pubbliche, sentimentali e politiche, riferendosi sempre a fatti e idealità largamente condivisi, quanto meno a livello di una memoria storica che era stata in tutti quegli anni attivamente coltivata. Come in *Vecchio guscio*, il bilancio finale è negativo. Il ripiegarsi dell'entusiasmo rivoluzionario è stato accompagnato da lutti, fughe, perdite varie che il lieto fine di alcuni fra i più limpidi personaggi popolari non può compensare. Ma la diversità degli esiti corrisponde alle diverse modalità con cui l'urto della Storia travolge gli individui. La lotta popolare di liberazione interessa il narratore tanto quanto il destino dei suoi personaggi, anche perché entrambi gli aspetti si corrispondono, in un rapporto vicendevole e necessario. Tutti i milanesi delle Cinque Giornate su cui si sofferma la narrazione hanno la loro vita segnata dalla rivoluzione; e la rivoluzione senza di loro non si darebbe. Il racconto, se vuole essere all'altezza di entrambi, non può che mostrare l'ampiezza con cui quel moto ingloba chiunque: il protagonista Guido – sino al sacrificio teatrale che suggella il romanzo – e la sua vapida sposa, la capricciosa e forse persino innocente Desolina; la vecchia spia degli Austriaci, il maestro Favaro, che muore in un straziantissimo crescendo di equivoci, in preda alla disperazione per la sorte dell'amato figliolo don Celestino; figliolo il quale cade a sua volta incautamente in un'azione di guerra, sull'onda di quell'entusiasmo che tutti, appunto, fa agire con un nobile slancio confinante con l'incoscienza. E accanto a loro, la folla dei comprimari, minori e minimi: tanto la deuteragonista femminile, la contessa Fontana, o donna Elodia, rappresentante dell'aristocrazia liberale lombarda, quanto, ad esempio, un puro "punto" narrativo, uno dei tanti che stipano la *Parte terza*: «Bisognò ritirarsi e ciò fecero, lasciando sul terreno uno dei loro, un giovinotto poco più che sedicenne che spirò gridando: *viva l'Italia*. / Protetti dal fumo, gli assalitori rientrarono nella barricata». ³² La «gioia epica» ³³ colta nel suo realizzarsi non riguarda quindi solo la diegesi, il "clima" delle Cinque Giornate, ma il senso stesso di una letteratura che dà piena voce a una molteplice collettività.

32. Sacchetti, *Entusiasmi*, 336.

33. *Ibid.*, 301.

3. Il “fuoco amico”

«Que peut-on savoir d'un homme, aujourd'hui?» si chiede Sartre, pensando a Flaubert, all'inizio di *L'Idiot de la famille*.³⁴ Che la fine biograficamente tragica, ed anzi francamente melodrammatica, di Roberto Sacchetti abbia alonato di un'aura romanzesca il destino dell'uomo riducendolo a personaggio, da autore che era, venne sancito sin da subito dal penetrante ritratto che ne diede l'amico Faldella in un *tombeau* magistrale.³⁵ Ma il vero problema critico, per tenersi più vicini a Sartre, è semmai che l'incertezza nel cogliere il senso di una carriera attraverso le sue varie realizzazioni si è altrettanto rapidamente trasferita dai territori della biografia a quelli dell'analisi delle opere, condizionandone forse irrimediabilmente (e nonostante notevoli eccezioni) la ricezione. Sicché – con buona pace di Flaubert (del Flaubert dell'*Éducation sentimentale*, da Sacchetti tanto apprezzato) – lo scarso respiro di un discorso critico rimasto sempre “in famiglia” sembra oggi riguardare, in una stagione climaterica della fortuna di Sacchetti, non tanto il profilo di un autore che non si merita tardivi recuperi animati da partigianeria erudita, quanto il diagramma di una critica procedente per passioni stagionali, partiti presi, ritualistici posizionamenti, secondo una garbata strategia di veti incrociati di cui ben presto finiscono per fare le spese proprio gli unici risultati tangibili: le opere.

Il sostanziale silenzio che circonda ancora l'autore di *Entusiasmi* ha per così dire trovato conferma in una interessante vicenda che potremmo chiamare di rispecchiamento “per sottrazione” o per ellissi. Mi riferisco a due notevoli romanzi che nell'ultimo cinquantennio hanno diversamente puntato la loro attenzione sui fatti milanesi di più di un secolo prima: *Aprire il fuoco* di Luciano Bianciardi (1969), e *Una storia romantica* di Antonio Scurati (2007).³⁶ Entrambi decidono, credo intenzionalmente, di non parlare, neppure per accenni, di quella che rimane pur sempre l'unica ampia narrazione dell'evento che assumono a loro tema dominante. Lo fanno mentre non risparmiano dettagliati e persino pedanteschi omaggi alle loro fonti ottocentesche.

Sia Bianciardi che Scurati riproducono a modo loro lo scarto fra quotidianità e fiammata rivoluzionaria, meschinità ed eroismo, piana narratività all'imperfetto e presente aoristico che caratterizza, nel romanzo di Sacchetti, la netta frattura fra le prime due parti e la terza. Nella quarta e ultima parte il *dénouement* dell'intreccio e dei motivi che lo sostengono si profila, appunto, come tentativo strutturale, ed esistenziale per il protagonista Guido, di composizione delle irreconciliabili diversità – sino all'*exitus* della tragedia personale e civile. Questo scarto è espresso in toni satirici da Bianciardi, mentre viene insieme accentuato e “denegato” con una mossa programmaticamente postmoderna

34. Sartre 1971-1972, 7.

35. Faldella 1882, 127-177.

36. Bianciardi 1969. Scurati 2007. Troppo esile perché meriti più di un cenno la parte dedicata alle Cinque Giornate nel neo-, o post-, romanzo storico di Mari 2011.

dalla struttura artatamente neoromanzesca, ipercorretta, del racconto equilibratissimo di Scurati.

Entrambi osano il romanzo in costume. Per il sulfureo Bianciardi, l'amato Risorgimento è non tanto rifugio di una nostalgia patriottico-populista tinta di demagogico garibaldinismo, quanto occasione per un uso inedito, corrosivo, dell'allegoria. Il Risorgimento fornisce la maschera per una rappresentazione assolutamente acida e a chiave della contemporaneità. L'allora è sempre e solo una funzione dell'ora: ma la sua pretestuosità non è futile, gratuita, poiché intende esprimere, attraverso la farsesca mascherata, l'esito decadente di un progresso che – per una complessa serie di motivi storici, sociali e culturali – ha pervertito secondo l'autore le illusioni novatrici alla base della rinascita nazionale: quella ottocentesca, ma ancor più quella scaturita dalla Resistenza. Il costume di Scurati è da navigato, virtuosistico *couturier*. Alta sartoria letteraria. *Tout se tient* in un affresco dalle audaci dimensioni e che, proprio in virtù dell'uso sapiente della temporalità interna al racconto, gradatamente svela – a mano a mano che si avvicina alla fine – il piccolo mistero della storia “romantica”, nucleo individuale e sentimentale di una trasformazione collettiva essa stessa sovrastata e, quasi, contraddetta, dall'inevitabile sedimentarsi delle pulsioni – sia erotiche che politiche e nazionali. La sfida consiste nel rianimare il golem del romanzo storico, e di farlo parlare per ridare un senso, non tanto al Quarantotto o alla somma delle delusioni postunitarie (i due poli cronologici fra i quali oscillano i personaggi), quanto al fare letteratura in un contesto come quello di oggi, globalizzato e digitale.

Entrambi, Bianciardi e Scurati, usano le Cinque Giornate strumentalmente. La forte intertestualità assume un significato particolare. Sia i dettagli che l'insieme rimandano a testi ottocenteschi: nomi, eventi, ambienti, idee, aneddoti sono recuperati e ricreati con amorevole cura. Il quadro complessivo di quella primavera rivoluzionaria viene restituito con stupefacente precisione. La scelta satirica di Bianciardi (che si affida ad un narratore-protagonista onnisciente e onnipresente) prevede un sovrapporsi di due livelli: uno documentaristico – per quanto vivacizzato, aggiornato nel linguaggio e nel *décor*; e uno di contemporaneità novecentesca mascherata, spinto sino alla deformazione fantapolitica. Siamo ancora all'interno di una poetica dell'impegno o se vogliamo della crisi, di cui la parodia esprime l'intrinseca corrosione. La stessa foga sovversiva viene depotenziata dal pervasivo *extended joke* del parallelismo-intreccio fra il rivoluzionarismo ottocentesco e lo slancio modernista e “di sinistra” che porterà al '68. Cesare Correnti e Camilla Cederna; Carlo Cattaneo e papa Giovanni XXIII; Anfossi e Manara insieme a Gaber e Jannacci. Il narratore è precettore di belle lettere di tre rampolli dell'aristocrazia che sono un po' i Morosini, un po' i Dandolo; e vive una disinibita storia d'amore con una Giuditta musicista che potrebbe essere un omaggio alla Pasta.

Il cultismo di Scurati fa interagire i racconti “ben fatti” del passato con le *tabulae* conclusive dei materiali storiografici e letterari ai quali il narratore dichiara

ra di aver attinto. La dichiarazione esplicita e pedantesca delle proprie fonti sgretola – se ce ne fosse stato bisogno – ogni impressione di creatività ingenua. L'ecologia della mente letteraria postmoderna richiede una certificazione pubblica della *provenance*. In tal modo, il mercato editoriale e della comunicazione può riconoscere la qualità preziosa del prodotto. Ritornano anche alcuni dettagli: uno dei giovani protagonisti è ancora un Morosini; e molto si indugia su un erotismo *en plein air* (ci si amava sull'erba del parco, nel romanzo anni Sessanta, in clima *hippy*; ora, nel *feuilleton* neo-victorhughiano, fra le guglie del Duomo...). Come quasi sempre accade nei giochi intertestuali, ci si muove fra ovvietà, ammicco e occultamento; e sempre è la letterarietà a farla da padrone: segno di una distanza radicale dai contesti storici riprodotti.

In Sacchetti lo scarto narrativo fra le parti del romanzo costituisce l'equivalente, a livello della struttura, della frattura o ferita che incrina gli «entusiasmi» dei personaggi principali. Il disequilibrio narrativo “poetizza” la prosa della cronaca, segnala lo stacco da un racconto convenzionalmente storico e sentimentale che d'un tratto è reso incandescente, travolgendo il ritmo della pagina e la stessa rete di relazioni che imbrigliava in precedenza le mosse dei caratteri. Il romanzo si alza di tono, acquista una voce nuova; la parola romanzesca risuona all'unisono con l'alacrità civile rivoluzionaria. Poi, nella *Parte quarta*, questo effetto corale, sinfonico, si sfrangia; il flusso del racconto rifluisce, la rivoluzione deve confrontarsi con la *Realpolitik*.

Ma, come è inaccurato vedere nel dopo-'48-'49 un ritorno puro e semplice allo *status quo*, così va rilevato che la *tranche* rivoluzionaria del romanzo di Sacchetti ha introdotto un elemento esteticamente della massima importanza. Sacchetti dava espressione al moto civile rivoluzionario seguendone sino in fondo la parabola; ne coglieva in pieno, insieme, lo slancio trionfante e le fallimentari contraddizioni interne – la forza e la debolezza. E questo faceva in un contesto letterario in cui l'unica vera proposta vincente elaborata dal romanzesco italiano era ancora quella del dirigismo provvidenzialistico manzoniano, a cui solo di recente si era contrapposta la visione impassibilmente negativa dell'evoluzione naturale come agente di tragico disordine sul piano della storia (i *Malavoglia*, che escono lo stesso anno dell'edizione in volume, nel 1881).³⁷

Per altri versi, anche il recupero del Quarantotto milanese in due autori diversamente vivaci e controcorrente come Bianciardi e Scurati ci fa misurare la

37. Proprio in quel torno di tempo, e su un foglio dalla breve vita che si richiamava sin dal titolo, «Le Cinque Giornate», alle glorie del Quarantotto, così veniva annunciato il romanzo verghiano allora in lavorazione: «*Giovanni Verga*, che una buona parte del diviso pubblico italiano ritiene il più originale, disinvolto e appassionato romanziere nostro, per scagionarsi della mossagli accusa di mancanza di concetto e scopo morale nei suoi romanzi, sta terminando un *Padron Ntoni*, racconto marinaresco siciliano in cui si propone di dimostrare con quanto pericolo ci si tolga dal nostro proprio cetto e come solo in esso rimanendo sia dato all'uomo di gustare una sana e tranquilla felicità» (Alfa 1878, 3). A prospettive ancora diverse – sia in termini di progetto letterario d'autore che quanto a “presa” assai più rapida sul pubblico – rimanda l'altro caso contemporaneo di *Malombra*.

distanza dall'intrepida intelligenza propositiva del romanziere ottocentesco, nel quale la forma-romanzo è trattata creativamente nella fiducia che possa rappresentare un *analogon* di quel – già allora distante e perduto – “nuovo” storico-civile. Una simile fiducia non è ravvisabile né in *Aprire il fuoco* né in *Una storia romantica*, che propongono – entro differenti orizzonti – un uso prevalentemente manieristico del romanzo. In tempi a noi più vicini vale più l'uso disinvolto dei materiali passati, poiché l'iperconsapevolezza formale tende a bloccare lo scrittore all'interno di un funzionalismo autoreferenziale. La tradizione è interpretata come codice onnivale; nel recupero del Quarantotto l'aspetto restaurativo conta di più di quello interpretativo, anzi il suo maggior peso esprime una confidenza nel mezzo che fa da argine allo scetticismo intellettuale. Il Quarantotto, attualizzato poeticamente dal recupero ottativo di Sacchetti, si ripresenta nelle forti esecuzioni moderne e postmoderne di Bianciardi e Scurati come più o meno grandioso e ben intenzionato fondale scenografico. Il ritorno della storia assume – molto di più che nell'esempio ottocentesco – un carattere di esercizio stilistico; non si può più trattare, evidentemente, di esprimere un'adesione ad un recente eroico passato, quanto di proporre per via allusiva una reazione vuoi al trionfo trionfalismo del boom, vuoi alla sostanziale atarassia civile che sembra caratterizzare il panorama occidentale sullo scorcio del nuovo millennio. Finito sotto il “fuoco amico” di questa letteratura virtuosistica, il Quarantotto rivoluzionario non è più la vera sostanza di narrazioni che lo usano come un “modo”: un modo di essere e di porsi, anche stilisticamente. Un “quarantotto” sinonimo di un'agitazione vitale, ma fallimentare e confusionaria: idolo lontano, o miraggio, per tempi e scrittori senza più illusioni al di fuori di quelle generate dalla loro stessa arte.

Riferimenti bibliografici

- Alfa 1878 = Alfa, *Indiscrezioni letterarie*, «Le Cinque Giornate» 1 3 (1878), 3.
- Ambrosoli 1969 = L. Ambrosoli, *La insurrezione milanese del marzo 1848*. Memorie di Cesare Correnti, Pietro Maestri, Anselmo Guerrieri Gonzaga, Carlo Clerici, Agostino Bertani, Antonio Fossati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969.
- Anonimo 1883 = Anonimo, *Cos'han de di quij forestee che ven a Milan*, in P. Gori, *Il Canzoniere Nazionale 1814-1870*, Firenze, Salani, 1883.
- A. O. 1866 = A. O., *Regord d'on popolan milanese sui Cinque Giornad e Pasqual Sottocorno*. Sestinn, Milano, Wilmant, 1866.
- Bassi 1848 = C. Bassi, *Strane avventure occorse ad un poeta di teatro nelle Cinque memorabili Giornate del marzo 1848*, Milano, Tipografia Patriottica Borroni e Scotti, 1848.
- Bellotti 1848 = F. Bellotti, *La liberazione di Milano*, Milano, Bernardoni, 1848.
- Bertarelli 1925 = A. Bertarelli, *Risorgimento italiano*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1925, 3 voll.
- Besana 1867 = D. Besana, *Storia delle Cinque Giornate di Milano narrata al popolo italiano*, Milano, Pagani Andrea e Vignolo Luigi editori, 1867.
- Bianciardi 1969 = L. Bianciardi, *Aprire il fuoco*, Milano, Rizzoli, 1969.
- Cantù 1848 = C. Cantù, *Storia ragionata e documentata della Rivoluzione Lombarda scritta da Ignazio Cantù*, Milano, Ronchi e C., 1848.
- Cattaneo 1849 = C. Cattaneo, *Dell'insurrezione di Milano nel 1848 e della successiva guerra*. Memorie, Brusselle, Milano, 1849 (e Lugano, 1849).
- Cattaneo-Dall'Ongaro 1850 = C. Cattaneo-F. Dall'Ongaro, *Archivio triennale delle cose d'Italia dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*, serie I^a, vol. I. Preliminari dell'insurrezione di Milano riferiti al moto generale d'Italia, Capolago, Tipografia elvetica, 1850.
- Cattaneo-Dall'Ongaro 1855 = C. Cattaneo-F. Dall'Ongaro, *Archivio triennale delle cose d'Italia dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*, serie I^a, vol. III. I sedici giorni tra l'uscita di Radetzky da Milano e il primo combattimento coi Piemontesi, Chieri, Tipografia sociale, 1855.
- Contini 1992 = G. Contini, *Introduzione* (1947) a *Racconti della Scapigliatura piemontese* (1953), prefazione di D. Isella, Torino, Einaudi, 1992, 3-47.
- Croce 1935 = B. Croce, *Aggiunte alla «Letteratura della Nuova Italia»*. XII. Roberto Sacchetti, «La Critica» 33 4 (1935) [terza serie, IX, IV], 241-269.
- Croce 1943 = B. Croce, *Prefazione* a R. Sacchetti, *Entusiasmi*, Milano, Garzanti, 1943.
- Dandolo 1849 = E. Dandolo, *I Volontari ed i Bersaglieri Lombardi annotazioni storiche*, Torino, Tip. Ferrero e Franco, 1849.
- D'Azeglio 1848 = M. d'Azeglio, *I lutti di Lombardia*, Firenze, Le Monnier, 1848.

Del Corno 2002 = N. Del Corno, *Il dibattito politico nel giornalismo e nell'opinione pubblica a Milano nel 1848*, in N. Del Corno-V. Scotti Douglas (a c. di), *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, Milano, Franco Angeli, 2002, 145-167.

Faldella 1882 = G. Faldella, *La morte di un giornalista*, in Id., *Roma borghese. Assaggiature*, Roma, Sommaruga, 1882, 127-177.

Farinelli 2012 = G. Farinelli, *Roberto Sacchetti e il suo romanzo risorgimentale Entusiasmi*, in P. Ponti (a c. di), *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*. Pisa-Roma, Serra, 2012, 207-210.

Lavelli 1850 = E. Lavelli, *La rivolta di Milano nel 1848*. Racconto, Londra-Capolago, J. Chapman, 1850.

Magistretti 1848 = T. Magistretti, *Storia genuina de la Rivoluzion de Milan del dì 18 marz 1848 contenant i fatt pu memorabil di Cinqu Giornad. Sestinn compost de Tomas Magistrett artista milanes che in quii dì de terror el se trovava anch lu in l'istess imbroj*, Milano, stampador Giusepp Redaell, 1848.

Manzoni-Torti-Grossi 1848 = A. Manzoni-G. Torti-T. Grossi, *Versi inediti di Alessandro Manzoni di Giovanni Torti e di Tommaso Grossi pubblicati durante il Governo Provvisorio di Milano*, Milano, s.e., 1848.

Mari 2011 = A. Mari, *Troppo umana speranza*, Milano, Feltrinelli, 2011.

Mascheroni 1867 = C. Mascheroni, *Gli Ostaggi. Pagina storica del 1848*, Milano, Guigoni, 1867.

Mazzini 1850a = G. Mazzini, *Cenni e documenti intorno all'insurrezione lombarda e alla guerra regia del 1848*, Bruxelles, s.n., 1850 [«Estratto dall'Italia del Popolo»].

Mazzini 1850b = J. Mazzini, *Royalty and Republicanism in Italy*; or, Notes and Documents relating to the Lombard Insurrection, and to the Royal War of 1848, London, C. Gilpin, 1850.

Muoni 1877 = D. Muoni, *Le Cinque Giornate di Milano*. Saggio bibliografico, Milano, Tip. di L. Bortolotti e C., 1877.

Paganetti 1868 = M. Paganetti, *Storia della Cinque Giornate di Milano narrata al popolo italiano da Mario Paganetti*, Milano, Paolo Inversini, 1868.

Pisacane 1851 = G. Pisacane, *Guerra combattuta in Italia negli anni 1848-49*. Narrazione, Genova, G. Pavesi, 1851

Quondam 2011 = A. Quondam, *Risorgimento a memoria*. Le poesie degli italiani, Roma, Donzelli, 2011.

Rajberti 1848 = G. Rajberti, *Il Marzo 1848*, Milano, G. Bernardoni, 1848.

Restelli-Maestri 1848 = F. Restelli-P. Maestri, *Gli ultimi tristissimi fatti di Milano narrati dal Comitato di Pubblica Difesa*, Venezia, Teresa Gattei, 1848.

Rosa 2004 = G. Rosa, *Il racconto delle battaglie perdute*, in Ead., *Identità di una metropoli*. La letteratura della Milano moderna, Torino, Aragno, 2004, 187-210.

Rosa 2013 = G. Rosa, *Entusiasmi*. Il romanzo delle Cinque Giornate, «La Modernità Letteraria» 6 (2013), 101-116.

Sacchetti, *Entusiasmi*, = R. Sacchetti, *Entusiasmi*, a c. di C. Colicchi, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968.

Sacchetti 1875 = R. Sacchetti, *Eros G. Verga*, «Rivista Minima» 5 6 (1875), 92.

Sacchetti 1877 = R. Sacchetti, *L'epistolario di Balzac*. II, «L'Illustrazione Italiana» 4 5 (1877), 74-75.

Sacchetti 1878 = R. Sacchetti, *I Martiri del 6 febbraio 1853*, «Gazzetta Piemontese» 12 44 (1878), 3 [prima nel «Corriere di Milano» dell'11 febbraio 1878].

Sartre 1971-1972 = J. P. Sartre, *L'Idiot de la famille*. Gustave Flaubert de 1821 à 1857, Paris, Gallimard, 1971-1972.

Scurati 2007 = A. Scurati, *Una storia romantica*, Milano, Mondadori, 2007.

Tasca 1848 = O. Tasca, *Poesia trovata nella bolgia di un croato ucciso dai paesani mentre rubava nei contorni di Montechiari scritta da lui medesimo in pretesa lingua italiana, e per la sua barbara originalità fatta stampare*, Milano, Giuliani, 1848.

Tettoni 1848 = L. Tettoni, *Cronaca della Rivoluzione di Milano*, Milano, Wilmant, 1848.

Torelli 1876 = L. Torelli, *Ricordi intorno alla Cinque Giornate di Milano (18-22 marzo 1848)*, Milano, Hoepli, 1876.

Trivulce de Belgiojoso 1848a = C. Trivulce de Belgiojoso, *L'Italie et la révolution italienne de 1848*. Première partie. L'insurrection milanaise. Le gouvernement provisoire. Les corps auxiliaires, «Revue des deux mondes» 23 18, (1848), nouvelle série, 785-813.

Trivulce de Belgiojoso 1848b = C. Trivulce de Belgiojoso, *L'Italie et la révolution italienne de 1848*. Deuxième partie. La guerre de Lombardie, le siège et la capitulation de Milan, «Revue des deux mondes» 23 24(1848), 139-165.

Venosta 1864 = F. Venosta, *Le Cinque Giornate di Milano (18-22 marzo 1848)*. Memorie storiche, Milano, Barbini, 1864.

Vismara 1873 = A. Vismara, *Storia delle Cinque Gloriose Giornate di Milano nel 1848*, Milano, Pagnoni, 1873.

Vismara 1898 = A. Vismara (a c. di), *Bibliografia storica delle Cinque Giornate e degli avvenimenti politico-militari in Lombardia nel 1848*, per cura della Commissione del Museo del Risorgimento Nazionale nel 50.mo anniversario, Milano, Stab. tip. ditta Giacomo Agnelli, 1898.

Zaccaria 1974 = G. Zaccaria, *Situazione della critica su Roberto Sacchetti*, «Studi Piemontesi» 3 1 (1974), 3-16.

Luigi Mangiagalli e la nascita della Città degli Studi di Milano

Luca Clerici

Il 6 novembre 1915 – giusto un secolo fa – veniva posata la prima pietra della futura Città degli studi.¹ Come raccontano le cronache, la solenne cerimonia si tiene «laggiù alle Cascine Doppie, fuori porta Monforte e porta Venezia, lungo il viale Lambrate, che il mal tempo impaludava sotto la pioggia uggiosa e nella densa nebbia». Una «vastissima plaga uniforme – cara ai cacciatori di allodole ed alle greggi affamate – che in questi ultimi mesi si era andata trasformando come per incanto nei lavori di fognatura e di sterro, venne rudemente scossa da’ suoi sonni secolari. Fu a un tratto un tirar di seghe e un picchiar di martelli il dì e la notte alla luce elettrica: gli operai incappucciati dentro il gabbano colante, i piedi nel fango». Finalmente, «spuntò l’alba del sei novembre, lagrimosa e di mal presagio, dopo una notte di pioggia ostinata nell’aria frizzante». Nonostante il tempo pessimo, la folla accorre: «quella era l’occasione buona per sfidare il pellegrinaggio alle Cascine Doppie, il luogo misterioso di cui avevan tanto parlato i giornali negli ultimi anni, e che – eccetto qualche brigata di bontemponi – nes-

1. Si propone, rivisto, il discorso d’apertura del convegno *La grande Milano: 10 idee per 100 anni. Dalla Città degli studi (1915) a...* tenutosi all’Università degli Studi di Milano in collaborazione con il Politecnico di Milano il 9 novembre 2015 a cura del relatore. I cento anni dalla posa della prima pietra sono stati l’occasione per mobilitare – come allora – alcuni qualificati protagonisti della società ambrosiana per ragionare sulla città in un momento di notevole trasformazione. Hanno partecipato all’incontro: Giovanni Azzone (Rettore del Politecnico di Milano), Rocco Corigliano (Consigliere d’amministrazione della Fondazione Cariplo con delega alla gestione del Patrimonio), Mons. Mario Delpini (Vicario Generale della Diocesi di Milano); Sergio Escobar (Direttore del Piccolo Teatro di Milano); Roberto Maroni (Presidente della Regione Lombardia); Francesca Balzani (Vicesindaco di Milano e Assessore al Bilancio, Patrimonio e Tributi); Don Gino Rigoldi (Fondatore di Comunità Nuova e cappellano dell’Istituto penale per minorenni “Beccaria” di Milano) e Gianluca Vago (Rettore dell’Università degli Studi di Milano). A completare la serie dei dieci ospiti era stato invitato Giuseppe Sala (Commissario Unico EXPO 2015). Finiti i lavori, la nuova Aula Magna della Statale è stata intitolata a Luigi Mangiagalli: Gianluca Vago e Giovanni Azzone hanno scoperto la targa commemorativa, poi affissa all’ingresso della sala. La targa recita: “9 novembre 2015 / Aula Magna / Luigi Mangiagalli / (1850-1928) / Fondatore nel 1924 dell’Università degli Studi di Milano / *‘L’Università di Milano, destinata a grandeggiare, non può essere che una istituzione in continuo perenne moto di rinnovamento, di perfezionamento, e deve diventare una mirabile fucina del pensiero, della scienza e della cultura nazionale’*”.

suno conosceva». ² Anche se «non mancarono, a mettere una nota di eleganza, parecchie signore». ³

Nel discorso inaugurale il Rettore del Politecnico Giuseppe Colombo sottolinea che l'impresa «è stata compiuta in meno di due anni, con una rapidità poco comune in simili iniziative». ⁴ Un risultato reso possibile grazie all'operosità dei milanesi: ecco la prima caratteristica della società ambrosiana che spinge la città ad espandersi. Per il sindaco Caldara la Città degli studi è infatti «un simbolo: questo propugnacolo di civiltà è avanzato nello spazio perché Milano non contiene più, nella sua cerchia tre e quattro volte allargata, tutte le manifestazioni della sua vitalità, e ne spinge i monumenti verso i campi e oltre gli opifici». ⁵ Con il nuovo macello e la stazione ferroviaria che – prevede Caldara – «prospetterà una piazza curata con criteri d'arte, e vasta più di quella di San Pietro in Roma» ⁶ – paragone eloquente, perché fra le due capitali non corre buon sangue. Vicina, la sede delle imponenti terme moderne e a nord, nella pineta di Garbagnate, il primo grande sanatorio comunale per tubercolotici. Verso sud gli scavi per la nuova linea navigabile interna. Alla realizzazione dell'avveniristico campus universitario suburbano spingono una serie di fattori concomitanti: «la necessità di una sede che ospiti un crescente numero di studenti, che consenta una formazione alla ricerca e alla professione aggiornata e in linea con le più accreditate scuole tecniche europee e che rifletta le ambizioni e le necessità dello sviluppo economico e industriale a Milano e in Lombardia», ⁷ nell'ambito di un complessivo riassetto delle università ambrosiane. Se nel Palazzo della Canonica di piazza Cavour gli studenti del Politecnico sono sacrificati in locali privi di finestre, gli iscritti a Veterinaria studiano nella sede obsoleta dell'ex-convento di S. Francesca Romana, fuori Porta Venezia.

Siamo insomma nel pieno fervore della «città che sale» – giusto il titolo del celebre quadro di Boccioni, esposto alla Mostra milanese d'arte libera del 1911. Perché la prima avanguardia europea, il futurismo, nasce qui, e il titolo di questa giornata – *La grande Milano: 10 idee per 100 anni* – riprende proprio quello di un'opera di Filippo Tommaso Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, un invito quanto mai attuale alla sintesi di ieri oggi e domani. Non è dunque per caso che il progetto di una cittadella universitaria nasca all'ombra della Madonnina, nella «città più città d'Italia», come Giovanni Verga definisce Milano in occasione dell'Esposizione del 1881. Quando la città si riconosce nel mito della «capitale morale», «l'unico mito ideologico serio, non retoricamente fittizio, elaborato dalla borghesia italiana dopo l'Unità», in cui «la metropoli lombarda ve-

2. I passi citati si leggono in Associazione 1915, [11]-12.

3. *Ibid.*, 14.

4. *Parole del Senatore Giuseppe Colombo*, in Associazione 1915, 23.

5. *Parole del Sindaco*, in Associazione 1915, 27.

6. *Ibid.*

7. Balboni-Corradini 2013, 106.

niva indicata come il luogo deputato al lavoro produttivo, cioè socialmente utile – e appunto in quanto tale dotato d'un valore etico collettivo».⁸

La prima pietra della Città degli studi viene posata su una superficie di 150.000 metri quadrati, precisamente «quasi in angolo di mezzodi e ponente nell'area destinata a sede della Scuola Superiore di Agricoltura, la fronte parallela al viale Lambrate».⁹ L'operazione è imponente, e se ne fa carico un consorzio partecipato dallo Stato, dal Comune, dalla Provincia e dalla Camera di Commercio costituito in ente autonomo per dirigere e amministrare le costruzioni. La spesa preventivata è di quattordici milioni di lire, e gli attori concorrono in varia misura: l'area donata dall'Amministrazione municipale Greppi vale tre milioni, lo Stato ne versa otto e mezzo (cinque e mezzo più tre, il valore degli edifici dei vecchi Istituti ceduti al Comune), la Cassa di Risparmio risponde all'appello con un milione, la Provincia con 468.000 lire, destinate agli arredamenti, e la Camera di Commercio con 351.000 lire. Ma al piano contribuiscono anche singole aziende private, buoni esempi di imprenditoria animata da una solida propensione filantropica al servizio della città: la Cassa di Risparmio con un milione, i fratelli Ingegnoli donando un terreno di 15.000 mq, da trasformare in orto botanico, fattiva risposta alle nuove esigenze dell'angusta e disadatta sede del vecchio palazzo di Brera. Si configura così una *governance* molto efficace, espressione del tessuto produttivo locale, fatta di pubblico e privato, istituzioni, banche e università che proprio perciò riesce a ottenere un cospicuo finanziamento dallo Stato. Anche grazie al ruolo attivo di diversi senatori milanesi (Colombo, Mangiagalli, Ponti, Celoria, Pirelli), che svolgono a Roma una funzione concepita in termini di sussidiarietà. Quanto all'incarico di «realizzare il progetto di un quartiere destinato a ospitare e a riunire gli edifici di quasi tutti gli istituti che facevano parte del Consorzio [...] fu affidato agli architetti Augusto Brusconi e Gaetano Moretti».¹⁰

Intanto, al fronte si combatte. Due giorni prima della cerimonia alle Cascine doppie, il 4 novembre, si è conclusa la terza battaglia dell'Isonzo. Alcuni contingenti sono annientati: sul Monte San Michele la Brigata Catanzaro perde quasi tremila soldati, e la situazione non è diversa sul Monte Calvario, sul Monte Sabotino e sulla Quota 121 di Monfalcone, dove tutti i tentativi di conquistare le trincee austro-ungariche falliscono. Meno di una settimana dopo, lungo l'Isonzo il conflitto si riapre, sanguinoso. Ciò nonostante, Milano guarda al futuro: per ricordare ai posteri quel 6 novembre 1915, nel pilastro di fondazione dell'istituto di chimica agraria, «un gran blocco in getto di cemento con apposita nicchia al centro» in cui viene deposta la prima pietra in marmo di Candoglia, è inserito un bussolotto che contiene una pergamena. Sono due fogli miniati a

8. Spinazzola 1981, [317].

9. Associazione 1915, 13.

10. Canadelli 1915, 2. Si tratta della breve introduzione all'edizione anastatica *on line* dell'opuscolo Associazione 1915.

fregi con gli stemmi degli enti promotori, le firme delle autorità, e la dicitura: «Su questa pietra / posta quando più ferveva tra l'Alpi e lungo l'Isonzo la lotta per la redenzione delle italiche terre / sorgono raccolte in nuove sedi gli Istituti d'istruzione superiore / Promotrice l'Associazione per lo sviluppo dell'alta cultura».¹¹

Perché l'obiettivo principale dell'Associazione per lo sviluppo dell'alta cultura in Milano, fondata nel 1911, è proprio l'ambizioso progetto della Città degli studi. È questo l'ente cui viene donata l'area delle Cascine doppie, un'associazione nata per favorire la collaborazione con la rete degli istituti "politecnici" grazie al contributo di esperti di varie discipline, sia tecnico-scientifiche sia umanistiche: nel Consiglio al medico Mangiagalli si affiancano l'ingegnere Giuseppe Colombo e il medievista Novati, Rettore dell'Accademia Scientifico Letteraria, l'astronomo Celoria ma anche Giovanni Battista Pirelli, brillante allievo del Politecnico e imprenditore destinato a straordinaria fortuna, Leopoldo Sabbatini per l'Università Bocconi, l'architetto scapigliato Camillo Boito dell'Accademia di Belle arti. E poi in qualità di Presidente Onorario Ettore Ponti, facoltoso industriale tessile, ex sindaco di Milano e senatore, a rappresentare le competenze imprenditoriali e politico-amministrative indispensabili nell'ottica di efficientismo fattivo condivisa dal gruppo. Il clima è di fervente ottimismo, e certo nessuno di loro avrebbe previsto il forte rallentamento del progetto a causa della guerra, dei molteplici adeguamenti tecnici richiesti nel tempo e del progressivo incremento dei costi. Così che «l'area si sarebbe rivelata insufficiente, nonostante l'acquisto nel 1918, di altri 40 mila metri quadrati, al momento della sua inaugurazione, il 22 dicembre 1927».¹²

Il 14 marzo 1911 esce sul «Corriere della Sera» l'articolo *Per l'alta cultura milanese*. Lo firma Luigi Mangiagalli, e si tratta di un vero e proprio manifesto, da cui emerge una concezione di cultura ancora attuale, improntata a un ideale democratico capace di incidere sulla società contemporanea. Per Mangiagalli lo sviluppo della civiltà non si misura in base alla quantità di «genii» che produce, ma rispetto al «livello medio intellettuale della comunità». E dunque, come sostiene nel più strutturato discorso del 28 giugno 1918, «affinché l'Associazione diventi centro di ogni iniziativa nel campo dell'alta cultura è necessario [...] innanzi tutto che chiami a raccolta uomini di ogni cetto, di ogni campo, dalle industrie, dalle arti, dalle scienze, dalle lettere».¹³ E se così «la scienza è sempre più democrazia», un ruolo fondamentale vengono ad avere le università (non più semplici «culle del sapere») e gli «istituti moderni delle grandi città del lavoro, che rappresentano gli organi della democratizzazione del sapere». Motore di questo sviluppo è l'evoluzione dell'istituto universitario: da una parte le vecchie città universitarie, antiche culle del sapere, in una atmosfera quasi di eterni-

11. Associazione 1915, 17.

12. Decleva 1994, 32.

13. Mangiagalli 2014, 94.

tà storica, sedi opportune del culto del vero e del bello, echeggianti di dottrine sapienti e di esegesi profonde; dall'altra istituti moderni della democratizzazione del sapere, che mirano a dare la conoscenza scientifica delle leggi che presiedono all'attività tecnica in genere, sia essa industriale, commerciale o professionale, e rendono possibili le vaste sintesi per il materiale di cui dispongono». ¹⁴ Quella in cui crede Mangiagalli, intellettuale di estrazione non letteraria, è dunque una cultura anzitutto scientifica e tecnica ma anche umanistica, in nome di «questo supremo vero moderno, che ogni progresso civile trae origine dal progresso scientifico, inteso questo in ogni campo e nelle discipline morali, storiche, letterarie e in quelle artistiche e in quelle scientifiche». ¹⁵ Perché alla diffidenza per la speculazione astratta si accompagna a Milano l'interesse per «cose serie, cose sode» in nome di un sapere tecnico-scientifico non speculativo ma applicativo.

Ciò che colpisce del «lavoro intellettuale» di Mangiagalli (l'espressione è sua) è la capacità di interpretare questi principi con notevole sensibilità pratica unita a un forte respiro ideale, di accompagnare il pragmatismo indispensabile per raggiungere gli obiettivi prefissati con valori generali e addirittura universali, riuscendo così non solo a coinvolgere singoli individui «a fare», ma anche a orientare l'opinione pubblica a lui contemporanea in nome di valori condivisibili proprio in quanto ambiziosi e disinteressati. È questa la base del successo del Mangiagalli straordinario *fundraiser*, capace di rastrellare ingenti finanziamenti privati per realizzare i suoi obiettivi: dopo aver raccolto oltre dieci milioni per finanziare nel 1924 la nascita dell'Università degli Studi di Milano, ne recupera un altro – indispensabile – in meno di quarantott'ore. A sorprendere non è l'energia profusa da Mangiagalli con altissimo senso delle istituzioni e spirito di servizio, improntato a una forte etica del lavoro produttivo, ma i tanti progetti ambiziosi quasi sempre portati a buon fine. Medico ben presto di caratura nazionale e internazionale, come i più rappresentativi esponenti della sua generazione appena laureato compie un viaggio di formazione professionale all'estero, perché Milano è per vocazione porta d'Europa. Primario e professore ordinario, concepisce e realizza gli Istituti Clinici di Perfezionamento che insieme all'Accademia Scientifico letteraria costituiranno il nucleo della futura Statale, di cui è primo Rettore. Oltre a essere cofondatore dell'Associazione per lo sviluppo dell'alta cultura a Milano, di cui diventerà Presidente, e ad aver partecipato alla posa della prima pietra dell'avveniristica Città degli studi, Mangiagalli si impegna con successo alla realizzazione dell'Istituto dei tumori e della Clinica del lavoro, per poi concepire e promuovere l'Associazione per la tutela e la protezione della prima infanzia e dell'Opera antitubercolare infantile, per le quali contribuisce a fondare un istituto a Olgiate Olona, manifestazioni concrete del solidarismo interclassista e del tradizionale assistenzialismo milanese.

14. *Ibid.*, 90 per questa citazione e per le precedenti.

15. *Ibid.*, 87.

Per raggiungere risultati di questa portata occorrono intraprendenza, abilità diplomatiche, stoffa da imprenditore e capacità di comunicare con la città per ottenere il sostegno della classe dirigente, e poi doti di carattere amministrativo e attitudine decisionale. Propensioni tipicamente ambrosiane, come l'abilità nel "fare rete" mobilitando l'intera città e la vocazione a mediare allo scopo di ottenere il consenso grazie a un'idea di cultura integrata, ben espressa da Carlo Cattaneo con la formula delle «utili cognizioni». Tutte qualità che Mangiagalli possiede, come dimostra la sua carriera politica: apprezzato sindaco di Milano dal 1922 al 1926, è a lungo senatore, ascoltato a Roma. Sono attitudini da vero milanese, anche se Mangiagalli milanese non è: nato a Mortara, nel capoluogo emigra da giovane, quando per sbarcare il lunario dà ripetizioni al figlio di un ciabattino che gli risuola gratis le scarpe. È qui che compie la sua "scalata sociale", degna di un autentico *self-made man*. Perché Milano è una città che esalta la volontà di emancipazione di chi accoglie, infondendo nei suoi inurbati un forte orgoglio municipalistico.

Per concludere vorrei tornare dove siamo partiti, a quel freddo 6 novembre. «L'inaugurazione di oggi segna dunque una data memorabile nella storia della nostra città»¹⁶ dice Colombo nel suo discorso alle autorità presenti. E, rivolgendosi in particolare al Presidente del Consiglio, lo ringrazia per essere «venuto nella nostra città, dove, malgrado l'intenso lavoro per la preparazione del materiale guerresco, malgrado le ansie delle spose e delle madri dei loro cari che sono al campo, malgrado la febbrile attesa degli avvenimenti, Voi vedete che la cittadinanza si accinge con animo tranquillo a iniziare la costruzione d'una vasta città universitaria», dimostrando «sicurezza dell'avvenire, sollecitudine a intraprendere un'opera di progresso civile». Emerge qui un'altra specifica attitudine ambrosiana: la fiducia nei propri mezzi, un ottimismo ponderato e fattivo poggiato su un sano buon senso che si identifica in senso morale e «assennatezza operosa»,¹⁷ persino «in mezzo alla guerra più aspra in cui l'Italia sia mai stata impegnata».¹⁸

Al discorso di Colombo fa eco quello del Cardinal Ferrari, che interpreta la cerimonia come un auspicio: «Milano nobilmente colla prima pietra or ora collocata parmi abbia voluto pronunziare una parola faticosa, una sola: la parola *Pace*».¹⁹ «In quell'istante» – raccontano le cronache – «ecco diradarsi il nebbione e spuntar a un tratto il sole, dapprima pallido, poi infocato, a rallegrare la campagna di luce e calore [...] E la gente salutava la curiosa coincidenza come un bell'augurio per la fortuna della grandiosa iniziativa».²⁰ Era «l'estate di San Mar-

16. *Parole del Senatore Giuseppe Colombo*, in *Associazione* 1915, 22.

17. Spinazzola 1981, 319.

18. *Parole del Senatore Giuseppe Colombo*, in *Associazione* 1915, 24 per questa e le citazioni precedenti.

19. *Parole del Cardinale-Arcivescovo*, in *Associazione* 1915, [30].

20. *Associazione* 1915, 19.

tino imminente che compensava la folla della brezza e della nebbia del mattino».²¹

Allora, «molti ritardarono la colazione per godersi la scampagnata e fecero la strada a piedi, soffermandosi a curiosare tra quei gruppi di casolari condannati, che il piccone stava per demolire: le Cascine Doppie; la trattoria della Pulce; la Colombara, di meneghina memoria, meta un giorno d'allegre brigate; la fattoria dello Stagno; la chiesetta ricca di pregevoli memorie, ed i cortili neri e profondi dove passan la giornata i personaggi del luogo: il professor di cucito, il restauratore di carri, il domator di cavalli». È un mondo che sta per scomparire, certo, ma visto senza alcuna nostalgia. Anzi, con serena letizia, perché c'è fiducia nel domani. Intanto, «dai fossati alzavan la testa e le braccia nude, vispe e baldanzose, le lavandaie, a salutare le comitive rumorose degli studenti»,²² che con le «studentesse erano stati a vicenda guida e custodi della folla, per aiutarla col cenno, indirizzandola ordinatamente intorno al padiglione».²³ Studenti – altro tratto caratteristico dei milanesi, il volontarismo – al disinteressato servizio della collettività.

Anche loro, come l'impresa alla cui felice realizzazione modestamente contribuirono, un buon esempio da non dimenticare.

21. *Ibid.*, 32.

22. *Ibid.*, per questa e per la citazione precedente.

23. *Ibid.*, 13.

Riferimenti bibliografici

Associazione 1915 = Associazione per lo sviluppo dell'Alta Cultura in Milano, *Ricordo della posa della prima pietra per le nuove sedi degli Istituti d'istruzione superiore, 6 novembre 1915*, Milano, Ulrico Hoepli, 1915.

Balboni-Corradini 2013 = L. Balboni-P. Corradini, *Il Politecnico di Milano e la Città degli Studi. Programmi, progetti, realizzazioni (1912-1927)*, «Territorio» 65, aprile-giugno 2013, 106-119.

Canadelli 1915 = E. Canadelli, *1915: una nuova sede per gli istituti d'istruzione superiore di Milano*: http://milanocittadelle scienze.it/wp-content/uploads/110513_reportage_primapietra_canadelli.pdf.

Decleva 1994 = E. Decleva, *Origini e vicende*, in *Universitas Studiorum Mediolanensis 1924-1994*, Milano, Università degli Studi di Milano, 1994, 9-107.

Mangiagalli 2014 = L. Mangiagalli, *Impressioni di viaggio e discorsi. Per i novant'anni della fondazione dell'Università degli Studi di Milano*, a cura di L. Clerici, Milano, Skira, 2014.

Spinazzola 1981 = V. Spinazzola, *La "capitale morale": cultura milanese e mitologia urbana*, «Belfagor» XXXVI, 31 maggio 1981, 317-327.

Scerbanenco e l'appendicismo *hardboiled* Saggio su *Venere privata*

Bruno Pischedda

1. Il primo romanzo che nel 1966 guadagna a Giorgio Scerbanenco la fama di innovatore riguardo al giallo italiano, e lo stabilisce come antesignano del *noir*, del *thriller* ambientato negli spazi aperti e rischiosi della moderna metropoli, anzitutto colpisce per la quota davvero inusuale di riferimenti al costume contemporaneo e a una somma di saperi pianamente snocciolati fra le righe. Milva e Françoise Hardy, le acconciature sul modello dei Beatles, l'elegante *silhouette* della persiana Soraya occhieggiano senza soverchio imbarazzo accanto a Freud e a Kant, alle teorie di Vilfredo Pareto e ai libri poco ortodossi di Moravia.

Ne viene indubbiamente una narrazione rude, barbara, disposta a soddisfare gli individui più pigri e intesi allo svago, felici di rinvenire nel mondo finzionale scerbanenchiano le icone del proprio tempo; ma insieme attenta alle esigenze di nobilitazione intellettuale che sono tipiche di un lettore esercitato e molto consapevole di sé. Da questo punto di vista, *Venere privata* si presenta anzi come un accomodato regesto entro il quale convergono suggestioni multiple e difformi piani espressivi, non sempre o non immediatamente riconducibili al conio americanista che per lunga tradizione critica e per una più comune familiarità con il genere poliziesco siamo soliti riconoscervi.

Nel fitto reticolo di occorrenze colte e meno colte, una notazione breve e quasi sbadata vale la pena di isolare a scopo introduttivo. Siamo sul finire della parte prima, capitolo 4, quando Duca Lamberti e «il grosso pupo», «il gigante giovinetto», «lo strano fanciullo» a nome Davide Auseri si recano al cimitero di Musocco. «Questo è mio padre – spiega l'ex medico, indicando una sepoltura recente –. Faceva il poliziotto con fredda passione, per mettere a posto, inesorabilmente, tutti quelli che trasgredivano la legge o andavano contro i regolamenti. Era una specie di Javert. Riuscì a farsi mandare in Sicilia perché pensava che doveva fare qualche cosa di radicale contro la Mafia».

Fuori da una certa tenacia e da un tetragono desiderio di giustizia, non si può dire che il celebre ispettore di polizia concepito da Hugo nelle pagine dei *Miserabili* abbia molto da spartire con lo spiccio e collerico Duca, tardivo e risoluto cultore dell'*imago* paterna. Ma proprio perciò brilla l'occasionale rinvio, tanto distante nel tempo, e tanto poco strategico ai fini del racconto, da lasciar credere che entro le partiture miste di *Venere privata* il codice appendicistico abbia pur sempre una funzione decisiva: sia nel modo di disporre la materia, sia nel

dare risalto ai personaggi, sia, ancora, nello stilizzare secondo principi di vario-pinta asciuttezza il *milieu* milanese che ne accoglie le gesta.

Assai più di quanto non paia nei tre romanzi che seguono,¹ *Venere privata* ricorre alle figure canoniche del *feuilleton* con cura programmatica e quasi compendiosamente. La prima, e di più immediata riconoscibilità, consiste nella cesura sospensiva: nell'incremento di tensione che si avverte sul margine ultimo di molti capitoletti. L'apparire in scena di ciascun protagonista è astutamente preparato: se ne tratteggia il profilo in assenza, di solito attraverso inserti dialogici, quindi si rimanda a una diversa porzione testuale ogni impresa o dettaglio che lo riguardi. Così va nel segmento 1 della parte prima, quando nel giardino della villa Auseri l'ingegner Pietro espone a Duca il caso increscioso del figlio, con amarezza spietata offre di lui i connotati fisici e caratteriali, sinché, sul limite dell'unità narrativa, lo invita nel salone interno per una conoscenza diretta: «Mio figlio Davide. Il dottor Duca Lambert».

Esaltano poi la ritmica desultoria del racconto le inarcature della trama, le svolte sorprendenti, che preferibilmente si annunciano sul confine estremo dell'uno o dell'altro episodio. Ne dà esempio il capitolo 1 della parte terza, quando i lunghi e defatiganti adescamenti predisposti da Livia USSARO sembrano approdare all'esito sperato. L'effetto di trascinamento sensazionale s'insinua in questo caso con sagacia divagante, enumerativa: tra le pagine scorre con minuzia lo stradario milanese, Via Manzoni, Piazza San Carlo, corso Matteotti; finché, all'una di notte, giunge al telefono di Duca la notizia tanto attesa: «“Sì?” Udì la voce di Livia. “L'ho trovato”». E così è lecito procedere sino al più micidiale *twist* romanzesco, situato a suggello del capitolo 3, parte terza.

Ora Livia è nello studio fotografico, legata nuda a una seggiola; un sicario della combinazione criminale, sapientemente addestrato, ne sta deturpando il volto con una lametta. Ma pervenuti all'acme del crudele itinerario, il brano mette un punto con canagliesca e morbosa prurigine: «Cominciò a tamponare lo sfregio con l'acqua ossigenata, ma non era sufficiente, righe di sangue cominciarono a colare sul collo, sul petto, sul ventre di lei. “Parli, o continuo?”».

Nel frangente la dialettica tra immedesimazione e proiezione, tanto tipica dei tardi gialli scerbanenchiani, sembra conseguire un risultato davvero rimarcevole. Bilciato tra simpatie compartecipi e bagliori di aggressività sadica, il lettore s'abbandona a una duplice sequenza di reazioni emotive, che mentre lo spinge a condolarsi per la sorte infelice del personaggio, pure lo invita a goderne dall'esterno i patimenti: una reazione torbidamente composita che la chiusa proditoria del fraseggio, e la pausa diegetica a cui dà luogo, tende a sospendere

1. *Traditori di tutti*, 1966; *I ragazzi del massacro*, 1968; *I milanesi ammazzano il sabato*, 1969 (tutti editi da Garzanti). I brogliacci di un quinto e di un sesto romanzo aventi il medesimo protagonista, *So morire da me* e *Un treno verso il delitto*, saranno pubblicati postumi dalla rivista «La lettura», nel n. di febbraio-marzo 1980; così come postume, e di argomento per lo più metropolitano, sono le raccolte di racconti *Milano calibro 9* e *Il centodelitti*, curate e prefate da Oreste Del Buono, Garzanti 1969 e 1970 (a molti di questi testi, e alle relative trasposizioni cinematografiche, è dedicato il saggio di A. D'Agostino e D. Mantovani: vd. *infra*).

in una zona di pulsionalità reversibile e non specificamente orientata. Si soffre fuor di dubbio per le ingiurie inferte al volto dell'indomita Livia; ma al tempo stesso, e senza soluzione di continuità, si trae piacere dalla punizione che le tocca in quanto femmina fascinosa e priva delle consuete inibizioni morali.

2. D'altronde *Venere privata* non prevede montaggi complessi, compresenza di più tracce narrative e fuochi drammaturgici, così da incanalare su strade plurime la vicenda poliziesca. Anzi sembra snodarsi nei modi di un racconto linearmente frammentato, e nel suo procedere per pause e rimbalzi improvvisi un particolare esito ottengono le omissioni, i brani espunti, che di preferenza intervengono riguardo ai contenuti erotici. Se scarso stupore suscita l'ellissi relativa all'accoppiamento di Duca e Davide con altrettante giovinette abbordate nel *Countrynight* brianzolo (Parte prima, capitolo 2); ben più scaltrita e resa per simboli piani è quella del capitolo 5, quando Davide si apparta in un boschetto adiacente all'autogrill Somaglia e consuma il coito con la disperata Alberta. Una scena disposta con cura, ma non descritta; anzi deviata con abile mestiere sull'immagine inamena del *kleenex*, del fazzoletto a perdere, che malinconicamente galleggia in un corso d'acqua prima e dopo la soddisfazione dei sensi.

L'occultamento degli amplessi, a tutto favore di un rendiconto preciso quando si tratta di imprese sadiche e violente, non era ignoto affatto alla tradizione dell'*hardboiled* statunitense (da Hammett a Chandler sino a Spillane). In ogni caso Scerbanenco fa ricorso a una simile procedura secondo indici di fungibilità smaccata, quasi che nello spazio metropolitano il piacere della carne possa sì imperare, ma soltanto sullo sfondo; mentre sul proscenio grandeggiano gli episodi di contenuto aggressivo o autodistruttivo. È ben vero che «Eros e Thanatos sono cugini», come ha modo di spiegare la povera Alberta, una che di propensioni masochistiche se ne intende. Tuttavia sta qui la vera cifra di *Venere privata*: un romanzo che s'alona di fervore erotico, e fa del sesso, del *racket* mafioso esercitato sui corpi femminili il nocciolo primario, però allo scopo di renderne con maggiore nettezza il lato intimamente luttuoso.

Tutto considerando, la Milano degli anni Sessanta è piuttosto ricca di perversioni che di onesti appagamenti libidici. La stessa facilità con cui nel testo compaiono fraseggi omofobici – un altro dato di importazione *hardboiled*, ma raramente reso con acredine tanto severa – suggerisce un estro censorio che il rinnovarsi disinibito del costume non può che esacerbare. È una marcatura, questa, di tipo autoriale, scerbanenchiano, che traspare da un buon numero di epiteti («l'anomalo», il «pederasta schifoso», il «preteso e sedicente essere umano»), e poi irradia in una moltitudine di personaggi dal differente profilo psicologico: Duca, Alberta e soprattutto, con alquanta sorpresa, l'anticonformista Livia, che in presenza del fotografo Luigi, all'atto di spogliarsi e di mettersi in posa, porta a un diapason di asprezza immaginifica i propri sentimenti di ripulsa preconcetta: «capi subito, senza dubbi, che cos'era: un invertito, un vero, squal-

lido terzo sesso, adesso tutto l'incolore della sua persona fisica si spiegava, doveva essere l'incolore mostruoso dei mutanti descritti nei romanzi di fantascienza, a metà strada esatta della mutazione, quando hanno ancora solo l'involucro umano, ma mente e sistema nervoso appartengono già all'orrenda nuova specie».

A correttivo, e quasi a contrappunto delle insidie che annidano negli esterni metropolitani, certamente interviene uno spazio domestico di cui Duca è il burbero e solerte custode. Nella casa della sorella Lorenza, anch'essi allietata dai sorrisi della piccola Sara, l'ex medico attinge sparsi momenti di serenità e di reciproco conforto. Ma non perciò possiamo parlare di ricovero idillico: la casa è anche il luogo dove il peccato della carne trova un minimo e sempre insidiato risarcimento. Dove si fatica a mantenere un *ménage* decoroso e lontani mille miglia restano i miti di un consumismo imperante; entro cui aleggiano a più riprese le responsabilità di un patriarca vicario che a suo tempo non ha saputo preservare l'integrità e l'onorabilità della ragazza, né riesce ad assicurarle ora un agio economico paragonabile a quello di ieri.

Il fatto che Lorenza stenti a crescere la figlia («sul seggiolone della bambina c'era un panino, segno che Lorenza non aveva potuto comprare i biscotti al plasmon che prendeva sempre»); e che Alberta, in diverso modo, provveda all'affitto della sorella con le 50.000 lire frutto del suo occasionale e «privato» mercimonio, consente non solo intervalli di intenerimento patetico, ma una più specifica tensione tra benessere pubblico e ristrettezze in cui versano nuclei domestici o individui che al benessere ambiscono con eguale diritto.

È questo minimo tocco pauperistico, documento di una più antica questione sociale, che riconduce il nostro discorso alle fonti appendicistiche del romanzo. Accanto alle cesure sospensive e alle ellissi strategiche, *Venere privata* dispone una ricca ritrattistica, analessi plurime, agnizioni, false agnizioni: un manello di trucchi e di *escamotages* sensazionalistici certamente usurati dal lungo impiego, ma come inattinti ed efficacemente ripresi nell'ambito del *thriller*. I protagonisti maggiori si affacciano sulla pagina in un regime di economia sintetica, che però consente facili risalti somatici e caratteriali. L'autoritario Pietro Auseri, «un vecchio piccolo, potente, i capelli rasi a zero con la macchinetta, la barba rasa alla radice, la mano piccola ma d'acciaio»; il figlio Davide, «grand e ciula» nelle parole deluse del padre: con il viso dolce, da paggio, «eppure virile», secondo il giudizio esperto di Duca. E ancora il superpoliziotto Càrrua, un bolso impiegato di banca, all'aspetto, «escluso quando fissava negli occhi»; la tragica Alberta, che in vena di autopresentazione, al cospetto di un attonito Davide, è in grado di individuare la duplicità penosa di cui patisce: «non ti porti appresso una passeggiatrice – spiega –. Io sono pazza, ma è un'altra cosa, ogni tanto ho bisogno di soldi, oppure ho bisogno di sentirmi spregevole».

Una galleria di figure e figurette accettabilmente scolpite, in sostanza, che orientano senza sforzo l'attenzione del lettore; e che di necessità vengono dotate di trascorsi esistenziali e di evidenze drammaturgiche a ritroso, in modo da

farle sussistere sulla linea principale del racconto. Scerbanenco in proposito se la cava con espedienti diversi: con recuperi per via dialogica o con focalizzazioni interne a carattere memoriale (la prima e audace giovinezza di Livia, la vicenda luttuosa di Davide). Altrimenti ricorre ad effetti di disinvolta onniscienza, come capita ad Alberta, trovata morta ad apertura di romanzo, ma titolare del punto di vista quando si tratta di rievocare i fatti intercorsi nello studio fotografico che ne motiveranno l'assassinio (Parte seconda, capitolo 3). Così come al repertorio più certo del *fenilleton* ottocentesco vanno ricondotte le strategie agnitive, ossia i riconoscimenti sorprendenti, e le deviazioni fallaci dal nucleo dell'inchiesta.

Al primo tipo s'imparenta senz'altro la scoperta di un antico e insospettato legame tra Duca Lamberti, al tempo del processo per eutanasia, e la giovane Livia, esagitata intellettuale meneghina e dea sovrana della fabula. Il riconoscimento (Parte seconda, capitolo 1) avviene in modo assai modernizzante, tramite una telefonata non priva di concitazione: «Aspetti, io ho sentito questo nome... Oh, ma sì, lei è un mio idolo, ero molto ingenua, allora, avevo tanti idoli, adesso me ne sono rimasti assai pochi, ma lei è uno rimasto»; e l'interlocutore, con rimbalzo amaro; «Era un idolo. Aveva una *fan*, una sola, probabilmente».

Diversamente drammatico, e di chiarissime ascendenze appendiciste, è il caso dello sviamento diegetico, o falsa agnizione. Ne è protagonista Davide, nella già vista scena al cimitero di Musocco; quando per un impulso indomabile si apre finalmente all'ex medico e custode incolpandosi di omicidio: «La voce di Davide gli arrivò all'improvviso, in quella grande calura e tristezza, era tanto poco preparato a sentirlo parlare per primo: "Vorrei vedere anch'io una tomba"». E di seguito, senza alterazioni tonali o indizi evidenti di insania: «"È la donna che ho ucciso l'anno scorso. Si chiama Alberta Radelli"». Un motteggio collocato una volta ancora in chiusura di capitolo (parte prima, segmento 4); e tale da costituire una tra le crisi sospensive maggiori di *Venere privata*.

3. Certo affinché vi sia sentore di appendicismo ammodernato, occorre che sulla scena intervenga un supereroe capace di imporsi al di là delle leggi e dei codici morali prescritti. Un personaggio già vittima di ipocrisie, di persecuzioni ingiuste, e deciso a rimediarsi secondo strategie personalistiche e radicali.

Per questo lato Duca Lamberti poco sembra conservare del *private-eye* americano, e molto, invece, delle maschere offese e plenipotenenti concepite nel triangolo Hugo-Sue-Dumas. Non sembra un disilluso e professionistico campione del giustizialismo romantico al modo di Continental Op, Sam Spade o Philip Marlowe; né inclina al piacere del sangue e alla polemica anti-istituzionale come Mike Hammer. È più propriamente un vendicatore («la vendetta nutre e guarisce»), e quando in tono sarcastico definisce se stesso, usa termini come «apostolo», «crociato», milite tutto inteso a «un'opera di redenzione sociale»;

con trasparente ironia, sui documenti d'identità metterebbe volentieri: Duca Lamberti, ex medico, ospite delle patrie galere ma «di professione liberatore».

C'è insomma alcunché di abnorme e di più pretenzioso nell'atteggiamento del nostro protagonista; una vocazione sotterologica da piccolo borghese spostato, da messia dei tempi nuovi, che mentre confligge frontalmente con la compagine costituita, contestandone altresì gli usi massificati e degeneri, pure vorrebbe esservi ri accolto siccome vigilante estremo e autorevole emendatore di torti.

Nel suo agire guardingo, adotta senza dubbio i metodi spicci e spietati dei «duri» statunitensi, però aggiungendovi una esplicitzza aggressiva e conturbata che in quelli rileva meno: «Sì – riflette Duca –, lo sapeva, si trattava di un volgare, ancestrale istinto di vendetta, non aveva cercato la giustizia, non aveva voluto aiutare la legge, voleva solo vedere in faccia qualcuno di quelli, e parlare con loro la loro lingua perché così ci si capiva subito». E ancora, rivolgendosi a un debole interlocutore come Davide, consegnatosi all'alcol e agli impulsi suicidi dopo la misera fine di Alberta: «Siccome i morti non tornano [...] allora noi dobbiamo fare qualche altra cosa. Quella più importante è di trovare la persona che l'ha costretta a uccidersi, o che l'ha uccisa, e quando l'abbiamo trovata la strozziamo [...]. Bisognava rivolgersi agli istinti meno nobili per salvarlo».

Impulsi oscuri, estranei alle guarentigie di legge, e ambizioni redentrici, residuo di una più antica religiosità secolarizzata: sono questi i poli tra cui risuona lo psichismo esacerbato di Duca. Tratti ambedue pre-razionali, per essere precisi, che unitamente a un certo sfoggio virilista e classificatorio lo costituiscono in quanto personaggio eroe. Il roccioso Pietro Auseri, a colpo d'occhio, gli pareva un «uomo» e non un «pagliaccio»; di fronte al disagio grave che colpisce Davide, si concede a notazioni psico-antropologiche di taglio manicheo: «siamo ridicolmente divisi in due categorie nette, le pietre e i sensitivi». Vale a dire i refrattari, gli stolidi, avulsi da qualsiasi commercio d'affetti, e coloro che tra gli individui recano una scintilla di solidarietà compartecipe.

Nelle pagine sia pure artigianali di *Venere privata*, c'è qualcosa che fa pensare a Sciascia e al suo *Giorno della civetta* (1961); qualcosa che vale un confronto, se non una energica contrapposizione. Duca Lamberti è di origini «romagnole», e ha un padre che esce menomato dalla lotta senza quartiere contro la mafia; il capitano Bellodi, vedi caso, è un emiliano di Parma, e del contrasto alle cosche mafiose è figura letterariamente pionieristica. Ha però un profilo legalitario e garantista, è un uomo della legge, e crede in un edificio giuridico anch'essi cementato dall'esperienza antifascista. A suo dire, dinnanzi al crimine organizzato occorre formulare un discorso diverso da quello militaresco e prepotente, ricorrendo piuttosto al rispetto della Costituzione e a un incremento di perizia investigativa. Per sconfiggere le congreghe banditesche e i *racket* occulti, necessita anzitutto una buona conoscenza dei contesti, nonché una levatura morale e culturale che consenta di agire in un territorio negletto, segnato da arretratezze e da compromissioni secolari con l'illegalità, anche di ordine politico.

Implicito in tutto ciò, v'era per Sciascia una chiara ripulsa dei modelli statunitensi e dell'ultima più corriva scolatura *hardboiled*, desiderosa di scancellare l'impronta enigmatica e intellettualistica che i padri fondatori del giallo vi avevano conferito.² Viceversa per Scerbanenco si tratta di ripartire da qui, da Spillane, dalle regole del *thriller* «realistico» proposte da Chandler, componendo un affresco violento ma essenzialmente autoctono. Accoglie dunque, anche se per vaghi cenni, il tema mafioso già dissodato da Sciascia, lo aggancia alla tratta internazionale di prostitute e lo ambienta nella metropoli lombarda (anche perché la «linea della palma», come profetizzato dallo scrittore siciliano, nel frattempo è risalita di molto). Infine colloca al centro della trama un protagonista che del capitano Bellodi sembra il rovescio fotografico, e che mostra di intercettare i conati di *revanche* neoborghese e autoritaria intanto manifestatisi con clamore nel capoluogo al primo assestarsi del boom economico.

Non si avrebbe in ogni caso una piena contezza dell'eroe scerbanenchiano, se non sottolineando la palese crisi di passaggio in cui è coinvolto; una crisi che dalla condanna sociale e dall'immersione nella pena carceraria conduce a una rinascita sotto altri auspici. Lo smodato giustizialismo che lo distingue non è insomma un elemento primario, connaturato, ma un acquisto doloroso. Né la posa da censore massimo o l'oratoria qualunque di cui si compiace riescono a mascherare una sostanziale doppiezza di carattere. Volto a una decisa reintegrazione nell'ordine costituito, Duca è però intriso di umori anticonformisti; agogna un ripristino severo delle regole, ma resta dannatamente ostile al placido sottomettersi delle moltitudini: frammischia misoneismi di varia caratura, omofobie, delicatezze domestiche da patriarca sempre in difetto di presenza e fascinazioni per una femminilità intraprendente e quanto mai sovvertitrice.

Le scene d'esordio, nel parco della villa brianzola, sono senz'altro le più riuscite. Tanto stretto è il legame tra il presente meschino di Duca e uno ieri appena trascorso dietro le sbarre, da lasciar trasparire alcunché di credibile e di sovraccarico. Lo snocciolarsi salmodiante dei *flashback* intermessi ingrandisce il personaggio e al contempo ne accentua il mistero: «Dopo tre anni di carcere aveva imparato a passare il tempo con i mezzi più semplici»; «In carcere aveva anche imparato a non dire parole superflue»; «In carcere si diventa anche intelligenti»; «Ma in carcere si diventa suscettibili, irritabili». Mentre la pagina romanzesca abbozza il caso di Davide Auseri, l'attenzione del lettore è quanto mai richiamata sui precedenti di Duca e sul suo barcollante equilibrio psichico.

«Aveva sbagliato tutto», «tutto completamente sbagliato», «era un errore, un altro errore», «lui non era la polizia, era un giovane fallito»: disposte a diverse altezze diegetiche, simili sentenze restituiscono un acuto senso di colpa, per la posizione medica infangata e perduta, per il padre morto di dolore alla notizia della condanna, per la sorella Lorenza che, sguarnita di tutela, viene dapprima sedotta da un avventuriero e quindi abbandonata incinta durante il periodo del-

2. Fondamentale, a riguardo, è Sciascia 1953.

la sua detenzione. Ne discende un consuntivo amaro, persino apocalittico: «il mondo intorno non gli piaceva più».

È da questo malessere onnilaterale e tormentoso che emerge il combattente spietato. Siamo su una linea a tutta vista freudiana, di ricongiunzione e accomodamento con il Super-Io paterno; che mentre dà luogo a un personaggio stringatamente definito, pure disvela forti elementi di indole regressiva, di emendazione tarda, crucciata e, come suole accadere in casi consimili, ultrazelante e proditoria. C'è troppo di declamato nell'agire di Duca a favore di una giustizia purchessia, da ottenersi subito, a qualunque costo. Quasi che un acclimatemento del *thriller* e del *noir* metropolitano richieda da noi un sovrappiù di ideologia esplicita:

Le regole del gioco sono scritte nel codice penale, in quello civile e in un altro codice, piuttosto vago e non scritto, detto codice morale. Saranno codici molto discutibili, che devono essere continuamente migliorati, ma, o si sta alle loro regole, o non ci si sta. [...] Oggi ci sono i banditi con l'ufficio legale a latere, imbrogliano, rubano, ammazzano, ma hanno già studiato la linea di difesa con il loro avvocato nel caso fossero scoperti e processati e non vengono mai puniti abbastanza. [...] Questo non mi va, questa gente non la sopporto, quando me la trovo intorno o ne sento solo l'odore mi vengono i nervi.

Duca non è propriamente uno Jean Valjean, un Rodolfo di Gerolstein, un Edmond Dantès: la ristrettezza degli orizzonti e una media mentalità da superuomo vendicatore lo mettono al riparo da vaticini progressisti come da desideri di palingenesi sociale; è piuttosto, e per l'appunto, uno Javert situato negli anni ruggenti milanesi, anch'è in preda a un ribellismo eslege che l'ottuso e formidabile poliziotto parigino non poteva nemmeno concepire. Ma entro le partiture del nuovo racconto d'azione, purtuttavia sa rendere le tensioni ideologiche sottese a quei tempi. Per metà sconsiderato anticonformista, e per metà portabandiera di valori reazionari – secondo il codice non scritto dell'irrequietezza piccolo borghese –, resta esemplarmente sospeso tra robusti richiami all'ordine, soffuse nostalgie passatiste e non celate ansie di ammodernamento pubblico.

4. Restringendoci al genere giallistico, il fatto è che appendicismo ottocentesco e sperimentazioni di latitudine *hardboiled* coesistono in Scerbanenco sin dagli esordi. Nel 1935, da poco assunto presso Rizzoli, e impegnato nelle testate periodiche di Zavattini, eccolo concedersi a uno scombinato affresco, *Gli uomini in grigio*, che tra motivi pauperistici, ipnosi, sdoppiamenti di persona, proliferazione internazionale degli scenari e tagli sospensivi poco si fa mancare delle con-

suete narrazioni *à sensation*.³ Ma appena un anno più tardi, nel 1936, il settimanale «Il Secolo Illustrato» vara la rubrica “Gangster e G-Men. Tutt’azione. Come un film”, e subito Scerbanenco è della partita. Coperto dallo pseudonimo di Denny Sher, e attingendo a un’ormai robusta modellistica di provenienza statunitense, colloca almeno sette racconti che tra Chicago, Los Angeles e New York dispensano sparatorie ed efferatezze sanguinarie da noi ancora inusitate.⁴

Alcuni tra i coautori della rubrica sono anche figure di seconda linea per pulp magazines come «Black Mask», «Detection Fiction Weekly», «The Gangster Stories»; in questi stessi mesi Mondadori manda in libreria i titoli maggiori di Hammett, *Il falcone maltese*, *La chiave di vetro* (1936, 1937), sugli schermi italiani giungono intanto pellicole come *Nemico pubblico* di William Wellman (*The Public Enemy*, 1931); *Piccolo Cesare* di Merwyn LeRoy (*Little Caesar*, 1931); *Lo sfregiato* di Howard Hawks e Richard Rosson (*Scarface*, 1932), *La pattuglia dei senza paura* di William Keighley (*G-Men*, 1935). Lungo gli anni Trenta del secolo scorso, a dispetto delle aspirazioni autarchiche manifestate dal regime mussoliniano, un flusso assai cospicuo di americanismo cinico e cruento, gangsteristico, colmo di pimenti sadici percorre i *media* italiani; e Scerbanenco mostra di saperlo intercettare, o quanto meno emulare, secondo indici di professionalità flessibile e debitamente a giorno delle novità che affiorano.

È poi vero che nel fuoco della guerra mondiale, tra 1940 e 1943, egli ripristinerà gli schemi del romanzo d’investigazione; dando luogo alla figura di Arthur Jelling, acuto e impacciato archivista presso la polizia di Boston.⁵ Tanto basta, tuttavia, a segnalare che *Venere privata* e romanzi susseguenti non sono da intendersi come esito fausto di una progressione giallistica sulla falsariga statunitense: bensì come tappa conclusiva di un percorso circolare, o spiraliforme, che sin dall’inizio tiene in campo suggestioni *hardboiled* e appendicismo giornalistico, criminalità cittadina e tecniche sospensive secolarmente collaudate.

Se per il primo verso, del *thriller* metropolitano, Scerbanenco ci appare come sagace novatore; per il secondo, di importo feuilletonistico, sembrerebbe uno tra gli ultimi eredi nostrani: veracemente inteso a sfruttare le opportunità espressive superstiti e a far leva su di esse per aprire il colloquio con un pubblico il più possibile ampio e indifferenziato. È un appendicista per formazione, invero, per divisa originaria. Le incursioni che su questo medesimo terreno conducono quindici anni più tardi Umberto Eco con *Il nome della rosa*, e soprattutto il duo Fruttero & Lucentini con *A che punto è la notte*, già attingono alla voga postmoderna: sanno di meta-narrazione e di ironica archeologia.

3. Il romanzo compare sul rizzoliano «Il Novellino» in 20 puntate, tra 21 aprile e 1 settembre 1935, nn. 16-35. Ne abbiamo notizia attraverso Roberto Pirani, uno tra i maggiori studiosi scerbanenchi: cf. Pirani 2011 (valido anche per le successive informazioni).

4. Più esattamente: *Tiro all'uomo*; *Il bambino dei Milestone*; *C'è un G-Men a bordo*; *La mamma di Burton*; *Brandson diventa onesto*; *Uno scherzo a Billy*; *Attenti alle femmine*.

5. Il ciclo si compone dei seguenti romanzi: *Sei giorni di preavviso*; *La bambola cieca*; *Nessuno è colpevole*; *L'antro dei filosofi*; *Il cane che parla* (tutti editi da Mondadori).

Ciò non significa che egli ricorra alle tecniche e alla materia del *roman populaire* in modo spontaneo o pedissequo. Anzi ne fa un uso ponderato, stringatamente funzionale. Dalle strutture aperte e centrifughe del *feuilleton* canonico, *Venere privata* si riconduce con vigore centripeto a pochi personaggi, a un unico *milieu* ben marcato, a una sola sequenza di eventi. Il punto nodale, tuttavia, è che a una simile *reductio* architettonica – tanto tipica dei cosiddetti sottogeneri novecenteschi – corrisponde un'altrettanto evidente proliferazione e commistione di moduli inconseguenti. Il nostro romanzo non ha un profilo unitario, semmai accosta con una certa maestria diverse linee istruttorie. Il *Prologo per una commessa*, collocato in esordio e condotto con la cruda asciuttezza di un processo verbale, appare senza legami immediati con la parte prima; e insieme con essa favorisce un accumulo di questioni sospese, una sequenza di misteri incastonati l'uno nell'altro, dei quali il lettore vuole darsi urgentemente ragione: 1 – Morte di Alberta Radelli; 2 – Vicende giudiziarie che riguardano Duca; 3 – Il caso patologico, alcolistico e inspiegabile del giovane Davide. L'insieme di queste tracce narrative aggalla nei primi due capitoli; nel terzo viene in luce la posizione di Duca (memorie d'insonnia); nel quinto giunge a parziale chiarezza l'inquietudine morbosa di Davide; nel sesto e ultimo emerge il caricatore Minox che contiene le fotografie pornografiche e finalmente prende avvio la *detection*.

Si direbbe questa la porzione di testo più meditata e convincente; che meglio individua le figure essenziali del *feuilleton* e le adatta alle esigenze di una moderna trama giallistica. La seconda parte, con l'entrata in scena di Livia, e grazie a un insistito gioco di analessi, conferisce dinamismo al racconto, motiva il duplice omicidio, dispone gli interrogatori e consente alcune deduzioni investigative. Il movente dei delitti in realtà resta sottotraccia: non essendo sbazzata adeguatamente la figura di chi delinque, il lettore si trova per tanta parte all'oscuro. Da traffico di foto pornografiche a tratta di prostitute, e infine a combinazione internazionale di stampo mafioso, il passaggio è appena ravvisabile.

Come si può comprendere, non sta qui il merito maggiore di *Venere privata*. Da rimarcarsi è piuttosto il profuso resoconto psicologico a cui s'ispirano la prima come la seconda parte. Un resoconto che Scerbanenco imposta tramite focalizzazioni plurime e frequenti inchieste coscienziali, ma che soprattutto sdoppia e poi accosta con alquanta sagacia. A ben guardare, il caso clinico e bisognoso di una fattiva sanatoria non riguarda il solo Davide; anzi coinvolge lo stesso protagonista *detective* secondo procedure di smaccata specularità. Entrambi i personaggi patiscono gravissimi sensi di colpa, che da un lato motivano un severo smarrimento esistenziale (Duca), e dall'altro inducono a pratiche di tenore autodistruttivo: apatia, alcolismo, conati suicidi (Davide).

Il sondaggio accusa senza dubbio margini di freudismo vulgato e dichiaratamente sommario: «le sto facendo della psicanalisi da mercatino rionale», così spiega Duca a un frastornato Davide. Ma ciò non impedisce che del giovanotto vengano fornite alcune coordinate diagnostiche, in sostanza riconducibili a un nocciolo di femminilità irreflessa, a un carattere ereditario e sotterraneamente imita-

tivo (una sorta di «immedesimazione inconscia»). Dapprima sembra prevalere l'icona materna: Davide non è imputabile di pigrizia asociale, «ha solo preso dalla madre, anche lei era così», questo dichiara tristemente il genitore, all'atto di consegnarlo nelle mani di Duca. Quindi il suo disagio assume aspetti di sicuro masochismo, sul modello della tragica Alberta. È la ragazza a iniziarlo ai superalcolici («Fu lei che cominciò col whisky, lui, allora, era un amatore di birra»). Ed è ancora Alberta a fornirgli lo spunto per tagliarsi i polsi e farla finita, almeno stando alle prime notizie giornalistiche pervenute dopo il ritrovamento del cadavere: «titolo su cinque colonne, SI SVENA A METANOPOLI».

Per l'occasione all'iracondo Duca tocca un ruolo terapeutico, da osservatore esperto e ben addentro ai meandri della psiche. I suoi commenti volgono nell'immediato a una sorta di stupefazione dottorale: «perché un ragazzo così sano deliberasse coscientemente la sua morte, doveva essere avvenuta una dolorosa lacerazione nel suo io». Ma presto muta indirizzo, concentrandosi sulle pene manifeste e sulle leggi altrettanto imprevedibili del cuore: «Il rimorso poi è cresciuto in lei – dice al ragazzo – , ogni giorno di più, ogni ubriacatura di più, ma non è rimasto sempre e soltanto rimorso. A lungo andare, dal rimorso, e insieme col rimorso, è nato un altro sentimento. Lo chiamano amore».

Nel correre delle pagine, il concerto delle cure e delle ipotesi diagnostiche formulate dall'ex medico e ora detective assume in ogni caso un valore paterno, tutorio. Sì che al momento di una paventata separazione emerge prepotentemente in Davide, accanto all'emulazione femminile, anche il desiderio di un robusto appoggio virile, senza il quale non sembra in grado di scampare un buio stato di prostrazione. «Non mi lasci solo», invoca a più riprese, con voce rotta. E Duca, clinicamente compunto ma non insensibile alla mozione degli affetti: «stava rifacendo, senza saperlo, la scena che la ragazza aveva fatto con lui quel giorno in auto: “No, no, no, portami via con te, portami via”. E aveva anche tentato di svenarsi, come lei, e lo avrebbe ritentato, appena fosse rimasto solo».

È a questo punto che i due profili psicologici tornano a essere uno. Scerbanenco suddivide le personalità coinvolte, ma infine le riconduce a una identica casistica e le conforta con una medesima terapia. Supposta o veritiera che sia, occorre trasformare la colpa in vendetta; giusta una sollecitazione degli impulsi sadici, operativamente volti a una crudele preservazione della propria identità, e per questa via ricongiungendo i personaggi alle rispettive immagini del padre, sia esso il defunto poliziotto di Musocco, sia il vigoroso e ruvido ingegner Pietro Auseri, spregiudicato esponente della borghesia brianzola.

Beninteso, Duca sa bene che, quanto a Davide, si tratta di un Super-Io molto esigente e forse malsano. «L'educazione che le ha dato suo padre, la personalità di suo padre, l'hanno sempre schiacciato», spiega senza mezzi termini al ragazzo. Tuttavia il modello fornito dallo spiccio ingegnere, risoluto negli affari e svelto di mani, è anche il solo che consenta a Davide di risollevarsi dalle angustie in cui versa e di ovviare a una condizione di «unicogenito psicotico».

Il principio d'ordine, che così grevemente viene garantito in *Venere privata*, ha insomma un radicamento anzitutto psichico e reattivo. Bisogna rimediare alla colpa con la vendetta; e dalla vendetta, quando ha caratteristiche sociali, risarcitorie, non può che discendere un mondo magari inameno e conturbato, però rimesso in linea secondo criteri di rigorismo inderogabile. Il ritorno al Padre questo ha di assiomatico: cancella le devianze pregresse a favore di una autorità superdimensionata e cogente; tale il percorso esemplare di Duca Lambertini, tale il progetto di riscossa in cui confida il suo giovane emulo Davide Auseri.

5. *Venere privata* ha uno sviluppo discontinuo, a cui s'accordano plurime strategie. E la verità è che solo le ultime sezioni romanzesche recano scenografie tipicamente *hardboiled*: adescamenti, pedinamenti, torture, cazzottamenti studiati («Lei ha oltre cinquant'anni – spiega Duca, dopo aver acciuffato il viscido Signor A –, le do la mia parola di medico che non potrà resistere a più di tre colpi al fegato, al terzo le scoppierà tutto dentro. Questo è uno»).

Insieme a una più evidente speditezza resocontistica, e a un più chiaro disegno fattuale, si avverte nelle ultime porzioni del romanzo un timido sforzo per attualizzare le scene, dotandole di un qui e adesso in prospettiva ravvicinata. Spesseggiano allo scopo i costrutti nominali, le catene di eventi, i deittici di orientamento; mentre degna di nota appare l'alternanza dei verbi, ora declinati al presente, ora ricondotti alle forme del perfetto: «Ecco Livia Ussaro al lavoro, nel tratto finale di via Giuseppe Verdi, quasi in piazza della Scala, ore dieci e trenta appena passate»; poi ripresa dei moduli tradizionalmente narrativi: «Quelle mattina, da sotto i portici, Davide vide un signore»; e infine ricollocazione sull'asse privilegiato del presente «La centrale di comando di questo complesso sistema di appostamento è in un appartamento di Piazza Leonardo da Vinci».

Ma se composita e quasi disgiunta è la partitura fabulatoria, tuttavia molto nitido è lo sfondo ambientale e modernamente metropolitano entro cui gli eventi prendono luogo. Milano, a riguardo, si accampa sin dalle prime righe del romanzo e ne costituisce il marchio di alta riconoscibilità. Non si può dire che Scerbanenco gli ottenga risultati di realismo analitico, di sondaggio sociologico e visivo tanto da marcarne espressivamente i precordi e i confini periferici: anche per questo lato restiamo nell'ambito di una coloritura svelta e funzionale. Però intelligenti e ben rimesse sulla pagina sono un certo numero di stilizzazioni, e di richiami sintetici, che conferiscono al capoluogo ambrosiano un segno di indiscussa dinamicità contemporanea. Primo fra tutti l'origine diversa e multiregionale delle figure attanti: se Duca ha vestigia e caratteri romagnoli, Càrrua è sardo, Mascaranti siciliano, Alberta napoletana; tra i personaggi maggiori, in realtà soltanto gli Auseri accusano una geografia radicamente lombarda.

Sono gli effetti di un'immigrazione oramai sedimentata, che nel passaggio cruciale dagli anni Cinquanta ai primi Sessanta garantisce un forte ricambio demografico e una ben assestata integrazione di ceti e di culture. Una sorta di *mel-*

ting pot italiano, verrebbe da osservare, a cui d'altronde corrispondono gli indizi di una sopraggiunta apertura cosmopolita, soprattutto avvertibile sul piano lessicale. Ai dialettismi autoctoni («grand e ciula»; «son chi mi, fioeu»; «Fa minga il bamba»; «Ciappa su la pompa, tarlucco»; «brav fioeu»), fanno da corona i francesismi derivati (*milaneria*) o segnati dal corsivo: *nature, grand hôtel, tailleurs, boutique, moquette, pines, pâté*; gli anglismi analogamente marcati: *country-night, Commonwealth, humour, gangster, flasbes, toasts, marines, baby-sitter, fan*; sino a una furtiva citazione in tedesco: «Für Geld oder für Sympathie?».

Su una base sintattica solitamente franta e oralizzata, in cui le espressioni colte (*talamo, tonitruante, lavacri*; ma più spesso tratte dalle scienze mediche: *neurotico, isteria, psicosi*) fronteggiano una ricca messe di inserti gergali (*mangiamangia, buzzurri, carburare*), di alterati (*rossastro, polverume, fradiciume*), di diminutivi e parassintetici (*sgarzolina, birolina, mensoletta; svelenarlo, smummificato, ammolito*), Scerbanenco intesse una lingua che reca testimonianza di una internazionalizzazione in atto, e contemporaneamente dà il senso di un mescolamento interclassista che il perimetro metropolitano favorisce senza sosta.

È poi lo stesso convergere di alto e basso, preziosismi stilistici e soluzioni correnti, che si può osservare sul terreno delle grazie retoriche: dove alla nutrita catena degli ossimori («cortese imperio»; «sommesso rombo»; «derelitto sorriso»; «bruciavano spentamene»), corrispondono iperboli di tono vivacemente popolare: «Urla da sgozzata»; «fiorellini bolliti dalla calura»; «il letto era divenuto una tinozza di sudore». Mentre per ciò che riguarda le similitudini, di gran lunga prevalenti, non si può omettere un triplice contingentamento, volta a volta devoluto agli interni domestici, dimessamente richiamati in figura; oppure a sfondo culturale, o infine da ricondursi a un *côté* tecnologico e modernizzante. Per il primo tipo: «gli istinti del profondo si stirarono in lui come gatti dopo essere stati chiusi nel cestino della zia per mezza giornata: caldi, aggressivi, precisi»; «la radiolina tenuta accesa [...] sembrava una padella piena di castagne che stessero esplodendo». Per il secondo: «suonando col clacson quasi un brano wagneriano»; «le selvatiche fiere che avevano sbaragliato la censura dentro di lui, erano ancora più in libertà». Per il terzo: «Ubbidiva come un bambino, peggio, come un topolino cibernetico»; «tutta la sua intelligenza era accesa come una calcolatrice elettronica».

Non stiamo dicendo che Scerbanenco consegua per questa via un valido impasto linguistico-stilistico: le stonature, le reduplicazioni lessicali e gli imbarazzi sintattici sono frequenti. Ma di là da una efficace resa d'insieme, egli esemplifica così una libera e informale comunicazione cittadina, più attenta agli esiti immediati che alla congruenze espressive. E con analogo intento – sintetico, funzionalista – procede poi per la designazione degli spazi romanzeschi.

Di rado *Venere privata* offre scorci o vedute ad ampio raggio, ancor meno salda le descrizioni al racconto in apprezzabile concerto. Nelle sue pagine risuona piuttosto una sorta di *sinfonia toponomastica*, che assicura la veridicità dei luoghi e a un medesimo tempo ne rende superflue le fattezze. La nomenclatura

è precisa, quasi debordante: si va da piazza Leonardo da Vinci, dove vive Lorenza, la ragazza madre, al triangolo piazza Cavour-via Fatebenefratelli-via dei Giardini, che cinge il palazzo della Questura; dalla zona Sempione, solitamente adibita al mercimonio femminile e alle frequentazioni notturne, a via Plinio, residenza di Livia, a via Carlo Farini, area commerciale entro la quale alloggiano le compagnie di trasporto e il primo Fotografia Industria. Quindi via Nino Bixio, che porta memoria della povera Maurilia; e piazzale Oberdan, Parco Lambro, piazza Castello, ovvero il centro del centro, dove annida il capobanda.

Ciò che ne esce non è lo *sky-line* o la stratigrafia sociale della metropoli, bensì un effetto di realismo urbano, quasi una tabulazione compendiosa dello stradario milanese; e che per maggior dettaglio, di là da alcuni angoli di industrialissimo inameno («Intorno sul cielo rosso per il tramonto bruciavano spentamente i palazzoni di Metanopoli»), riesce a comprendere tessere di modernità avanzata e ancora inattinta alla rappresentazione romanzesca: intendiamo l'Auto-grill Somaglia, situato lungo l'appena inaugurata Autostrada del Sole.

6. La città lombarda è insomma sede di un cambiamento che incide più sul costume e sull'antropologia quotidiana, sui gesti, sul contegno degli individui, che non sulla dimensione economica. Tra le sue vie e quartieri alberga una socialità intensa e debitamente anonima, ma occasionale. Gli incontri decisivi, nel racconto, accusano un buon margine di speditezza fortuita. Davide che incrocia Alberta in attesa di clienti; Duca che scopre casualmente di avere una *fan* in Livia; Livia che solidarizza con Alberta a una festa di sconosciuti; lo stesso adescamento di Alberta e poi di Livia ha un aspetto probabilistico, imprevedibile. Lo *choc* metropolitano e passeggero di cui verseggiava Baudelaire sembra ristrutturarsi, allo scopo, in termini di fatalità e destino. Scerbanenco punta sin troppo su accorgimenti di tale fattura, e la trama senza dubbio ne risente: orfano di affetti e di determinazioni profonde, il viaggio delle veneri private mostra di naufragare sugli scogli della gratuità ferale, di una azzardosa compulsione a realizzarsi che non tollera progetti o contrappesi. Mentre la città impetuosamente rammodernata diviene l'agone seducente e terrifico entro cui un *flâneur*, o meglio una *flâneuse*, si procaccia piacere, ignominia e denaro a prezzo della vita.

Siamo lontani dalla dialettica tra Milanin e Milanon di demarchiana memoria, intrisa di nostalgia identitaria e di allarmismo cattolico. Così come siamo distanti dalla letteratura ottocentesca dei misteri e dei palombari sociali, alla quale si connetteva un senso provocatorio di scoperta e di denuncia per la condizione infelice, per l'indigenza, i mercimoni umilianti a cui erano costrette le classi misere. Il tema della prostituzione femminile, che occupa profusamente le pagine di *Venere privata*, sorpassa ormai di molto gli aspetti del bisogno e s'installa nei meandri dell'Io muliebre. Ora ci si vende al maschio per irrequietudine malsana, per irresponsabilità, per esperimento intellettuale.

D'altronde la Milano di Scerbanenco è sede di dinamiche psicologiche e di costumanze dal valore irrevocabile, che non sopportano medicinali o ritorni a uno ieri poco vantaggioso. Se le modernizzazioni vi sono guardate con disdegno moralistico e neo-autoritario, pure è l'aspetto del perturbante che sembra prevalere: sulla compagine ambrosiana, colta di notte e di giorno, si spande una luminosità sinistra che induce acquisti evidenti e insieme pericoli nuovissimi.

È ben vero che l'occhio dell'autore valuta con severa riprovazione gli indizi di snaturamento delle campagne e delle immediate adiacenze cittadine. La doppia dicitura su cui si apre il romanzo, Cascina Luasca/Metanopoli, già segnala una compromissione irrimediabile degli equilibri tramandati. E più ancora il suo umore abbuia quando siamo in presenza di irradiazioni piccolo borghesi e speculative, da cui deriva un conurbamento ingannevole e rovinoso. Ne abbiamo notizia tramite il «Condominio Ulisse», all'estremo limite della Milano di allora, «oltre via Egidio Folli e oltre il dazio», «alle spalle di Parco Lambro», poco distante dallo «stradone che portava a Melzo, Pioltello». Qui alloggia la fantomatica Foto Pubblicità Modellistica, dove Livia sta per essere torturata. E qui la descrizione scerbanenchiana indugia con singolare effetto polemico.

Nel mezzo dei coltivi che ancora circondano la periferia, in una landa «così verde e solare, eppure così inquietante», era «una torre grigio celeste a dodici piani, gigantesca e avveniristica, così isolata, e che pure rammentava i monumentali templi atzechi che sorgono ogni tanto in selvaggi deserti». Un edificio tetro e quasi sospeso nel nulla, in buona sostanza, «dove non abitava ancora nessuno, o quasi, ma dove tutti gli appartamenti erano già venduti, perché la gente deve impiegare il proprio denaro, non vogliono tenersi i soldi nel materasso, come i nonni, ed era completo, rifinito, provvisto di ogni perfezionamento. Intorno aveva un grande spiazzo di cemento per parcheggiare le auto, vi erano anche le strisce bianche per segnare i posti, mancavano solo le auto».

Il paragone con i «templi atzechi», e con le implicite usanze rituali, dà il senso di una pericolosità, e insieme di una funesta attrattiva, entro cui è costantemente bilanciato il punto di vista autoriale. Nel suo criticismo esacerbato, Scerbanenco sa bene che indietro non si torna, ma questo non lo distoglie da un severo giudizio riguardo alle modernizzazioni in corso. Tra il lutto per ciò che si perde, e i guadagni consentiti dal presente, la partita è sempre aperta e comporta rischi di natura crescente. Ne offrono esempio le donne del romanzo, che a vario titolo pagano i prezzi più onerosi. Donne, è da precisare, di classe media o microborghese, che nell'allentamento dei costumi patriarcali, e nello smarrirsi di alcune norme di moralità pubblica, si trovano esposte come mai prima ai richiami di un Eros e di una valorizzazione di sé dai connotati accentratamente autodistruttivi. La rassegna è del tutto evidente: Lorenza, concessasi con fiducia al primo venuto e ora costretta nei tristi panni di ragazza madre; l'ottusa e «molliccia» Maurilia, che soccombe senza nemmeno sapere quale sia la sua colpa; la tragica Alberta, nella cui psiche albergano sentimenti di chiaro significato masochistico. E infine Livia, posta su un delicatissimo discrimine, che

prevede consapevolezza ribelle e oblatività d'impulso, intellettualismo freddo, trasgressivo, e richiami a un libero e non rimeritato sacrificio di sé. Tutte vagano in solitudine per le strade di Milano in cerca di emancipazione e di indipendenza; e tutte ne scontano severamente l'ardire, con la morte, con l'emarginazione sociale e una più accentuata dipendenza dal maschio, con le deturpazioni fisiche.

7. Ma anche così siamo solo a metà del tratteggio. Il punto vero è che Scerbanenco soddisfa il desiderio d'ordine dei ceti più renitenti al cambiamento, mentre tra difficoltà e rovesci individuali disegna alcuni percorsi di secolarizzazione positiva, che dall'ordine arcaico conducono a una condizione diversamente ariosa ed eccitante. La trovata maggiore del romanzo, in questo senso, è proprio la figura di Livia, decisa, colta, autosufficiente; capace di innescare situazioni ad alto rischio e poi di padroneggiarne decorosamente gli esiti: esempio disincantato e furbesco della donna nuova, moderna, «milanese».

Il ritratto che ce ne offre Duca si segnala per anticonformismo (malgradito) e al tempo stesso per una fascinosa senza malizia. «Era bruna, anzi nera – osserva il *detective* –, un nero deciso e naturale. I capelli erano tagliati corti, un po' più corti di quelli degli uomini che li portano lunghi, se poi tutti costoro sono uomini, ma un po' meno corti di quelli degli uomini che li portano normali e visitano il parrucchiere ogni quindici giorni. Capelli corti da donna, a lui piacevano i capelli lunghi, ma convenne che a lei stavano bene così».

Certo nel suo fare disinvolto Livia, o anche «la dottoressa», «miss Argomenti generali», cade spesso in una verbosità che può esasperare, e che tuttavia si distingue dal vacuo fraseggiare delle consorelle: «Naturalmente parlava troppo, ma il tono di voce basso, caldo, non faceva l'effetto irritante del chiacchiericcio trillante di molte donne». Quanto ai contenuti di tanta facondia – aggiunge Duca –, «era un po' troppo kantiana, dietro le sue parole c'erano degli imperativi categorici e dei prolegomeni a qualunque metafisica futura voglia presentarsi come scienza». Nondimeno sotto l'ironia ipercolta del *detective*, bisognoso di riaffermare il proprio prestigio, si cela l'immediata simpatia per una tempra «fredda», «magistrale», eppure indiscutibilmente «femminile».

Livia è d'altronde una giovane vocata alla trasgressione programmatica e capace di intrattenersi su temi quanto mai intimi senza impacci di sorta. «Fin da quando avevo sedici anni – racconta –, desideravo fare un esperimento di prostituzione»; nulla a che fare, assicura, con perversioni o curiosità morbose: «Forse, come può vedere anche dal tipo fisico, si capisce che sono frigida. Non del tutto. [...] Alcuni, di poco intuito, pensano invece che io sia lesbica, e questo sospetto mi diverte». In realtà è un'esigenza al tutto intellettuale, o almeno così parrebbe, a spingerla su questa china: «Io sono nata con una tabe, la sociologia. Quando le altre ragazze vedevano solo il momento di mettersi le calze lunghe velate, io leggevo Pareto e quel che è grave lo capivo. Purtroppo Pareto

non parla molto della donna, e anche gli altri sociologi. Io come donna penso alla sociologia femminile, e uno dei problemi più importanti in questo campo è la prostituzione». Di qui viene la sua determinazione a vendersi con ingegno, anch'essi tenendo gli appunti del caso, «soltanto che, al momento di farlo, due o tre mila anni di tabù mi fermavano. Inoltre ero vergine e la parte del mio Io che apparteneva al gregge, si seccava di dover spendere questa virtù per la scienza».

Lasciamo stare qualche vago tocco di eccentricità compiaciuta, nell'udirli, Duca è a dir poco stupefatto. Sociologia, psicologia, femminismo: a disegnarsi sotto i suoi occhi è una vera capostipite delle contestazioni sessantottesche ormai in corso di approntamento. Ma insieme con tutto ciò, Livia sembra anche un sostegno perfetto per l'irrequieto *detective*; è l'ideale deuteragonista per una lotta senza quartiere contro una società troppo borghesemente conforme. Dinanzi ai monologhi autoritari che egli sciorina a tutto tondo, la ragazza, anziché inorridire, reagisce con un moto di condiscendenza estatica: «dievitava di piacere in quei discorsi». E d'altronde, riprendendo il tema della prostituzione, adotta espressioni di analoga e volontaristica radicalità: «ogni volta che si trova uno sfruttatore bisogna schiacciarlo». Cosicché non suona astrusa la constatazione divertita di Duca, che già lascia intendere un futuro sodalizio: «Eccola lì, un altro apostolo, che schiacciava il male. Insieme, facevano i due crociati».

Sta propriamente qui l'inattesa sintesi tra ansie progressiste e impulsi vendicativi. La giovane sociologa e l'ex medico radiato dall'ordine condividono in fondo i medesimi principi di sovversivismo antiborghese. Sono gli impavidi trasgressori dei due tabù supremi: il Sesso, la Morte; e sembrano decisi a sottrarli ai custodi preposti avocando all'individuo ogni giudizio di opportunità. Anche in questo caso si potrebbero suggerire alcuni modelli: la complice di Diabolik, Eva Kant, ideata dalle sorelle Giussani pochi anni prima di *Venere privata*.⁶ Ma questo non leva una pur localizzata lungimiranza alla giallistica dell'ultimo Scerbanenco, che in forza di Livia Ussaro dà luogo a un inedito assortimento riguardo alla coppia canonica dei *detective* letterariamente noti: distaccato *dandy* e pedissequo esecutore, protagonista e spalla, eroe della deduzione sottile e ammirato testimone. Al contrario di quanto capita nei binomi maschili Auguste Dupin/narratore anonimo, Sherlock Holmes/Doctor Watson, e nelle molte repliche che dovettero derivarne, Livia decide, s'impone per carattere, partecipa appieno alle indagini. E quanto a Eva Kant, è d'altronde più sensibile retaggi del cuore, al *ménage* domestico, all'etica del sacrificio; se esclude l'uomo dalla sua visione intellettuale, purtuttavia ne cerca onorevolmente il conforto.

In epilogo di romanzo, sfigurata dalle sevizie, con i punti di sutura che le stracchiano le guance e persino le labbra, eccola sul letto d'ospedale intavolare con Duca un tenerissimo e confidente colloquio: «alzò un poco la mano che teneva fuori del lenzuolo, cercando la sua, che trovò subito, e strinse un poco, una volta, due, ed era il suo modo di dire bene, grazie, dato che non poteva par-

6. Il fumetto debutta nel 1962; la figura della seducente e spregiudicata comprimaria di Diabolik appare solo un anno più tardi (marzo 1963).

lare». Un colloquio che il buio e collerico Duca mostra di sostenere con dolcezza altrettanto devota: «Adesso doveva continuare a parlare, perché a ogni pausa un po' più lunga lei premeva con le dita sul palmo della mano».

Al linguaggio non verbale della violenza, unico mezzo per intendersi con i delinquenti di ogni fatta, si accompagna dunque la sintassi silenziosa degli affetti riposti. La lunga vicenda avviata sulla ghiaia di villa Auseri conduce a circolarità seducente i modi della vendetta che appaga e le risorse dell'intesa amorosa; stabilendo all'interno di un mondo criminogeno e colmo di insidie uno spazio ancorché minimo e duramente conquistato di raddolcimento partecipativo.

Fatti salvi i molti turbamenti di ordine ideologico e morale, Scerbanenco sembra calcare infine una doppia pista. La modernità metropolitana fomenta senza dubbio il disordine – suggerisce – e va tenuta in riga attraverso supereroi della giustizia redentrice. Però è così ricca di chiaroscuri, di sorprese e di occasioni per realizzarsi, che non può essere scambiata con alcun passato. Autoritarismo crudo e protesta libertaria si trovano inopinatamente a convivere, si potrebbe dire anche Thanatos ed Eros, polo maschile e polo femminile. La magia di *Venere privata* sta nell'aver assortito entrambi i principi: ciascun lettore sceglierà poi l'angolazione che gli è più consona, simpatizzerà con Duca o con Livia. In ogni caso prenderà casa nella città, abiterà un oggi bensì travagliato e ingombro di brutture, ma non al punto da meritare una generale e definitiva ripulsa.

Riferimenti bibliografici

Pirani 2011 = R. Pirani, *Il primo Scerbanenco (1932-1943)*, in Id. (a c. di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario 1911-2011*, Pontassieve, Pirani Bibliografica Editrice, 2011, 23-40.

Scerbanenco 1966 = G. Scerbanenco, *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1966.

Sciascia 1953 = L. Sciascia, *Letteratura del "giallo"*, «Letteratura» I (1953), 3, 65-67.

«Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari*

Alfonso D'Agostino – Dario Mantovani

Se uno dice Marsiglia, Chicago, Parigi, quelle sí che sono metropoli, con tanti delinquenti dentro, ma Milano no, a qualche stupido non dà la sensazione della grande città, cercano ancora quello che chiamano il colore locale, la brasa, la pesa, e magari il gamba de legn. Si dimenticano che una città vicina ai due milioni di abitanti ha un tono internazionale, non locale, in una città grande come Milano, arrivano sporcaccioni da tutte le parti del mondo, e pazzi, e alcolizzati, drogati, o semplicemente disperati in cerca di soldi che si fanno affittare una rivoltella, rubano una macchina e saltano sul bancone di una banca gridando: *Stendetevi tutti per terra*, come hanno sentito dire che si deve fare. Ci sono tanti vantaggi dall'ingrandimento della città, ma ci sono anche cambiamenti che fanno pensare.

Giorgio Scerbanenco, *Traditori di tutti*, 114-115.

1. L'antieroe, il romanzo, la serie

I milanesi ammazzano al sabato (d'ora in poi siglato *MAS*), dato alle stampe nel 1969, è una delle ultime opere pubblicate in vita da Giorgio Scerbanenco (scomparso prematuramente, per attacco cardiaco, proprio nell'ottobre di quell'anno); ed è anche l'ultimo, in ordine d'uscita, della serie di romanzi che lo scrittore italo-ucraino dedicò a quel particolarissimo antieroe che è Duca Lamberti: all'incipitario *Venere privata* (= *VP*) del 1966 (sul quale si veda, in questo stesso libro, il penetrante contributo di Bruno Pischetta, intitolato *Scerbanenco e l'appendicismo hardboiled. Saggio su Venere privata*), seguirono *Traditori di tutti* (=

* Gli autori condividono la responsabilità del saggio, non essendo sempre facile distinguere le parti redatte da ciascuno dei due. A Dario Mantovani spetta segnatamente una gran parte del primo paragrafo, con la definizione del personaggio di Duca Lamberti nei quattro romanzi di Scerbanenco, la caratterizzazione del "metodo" d'indagine (con le sue isotopie), lo studio di Livia Ussaro e di Mascaranti nonché il ragionamento sulla frustrata genitorialità del ciclo; nel secondo paragrafo le osservazioni sulla lingua del romanzo, in relazione alla sua milanesità; e qualche integrazione qua e là. Ad Alfonso D'Agostino l'intero terzo paragrafo e le parti rimanenti dei primi due. Ma non è raro che nella stessa frase o nella stessa nota si mescolino interventi di entrambi gli autori.

TT, pure del 1966) e *I ragazzi del massacro* (= *RM*), del 1968. Una serie, questa (cui intimamente s'accorda la raccolta postuma di racconti *Milano Calibro 9* (= *MC9*, edita nel 1972), che colloca Milano, insieme con Londra, Parigi e Stoccolma, tra le grandi capitali europee del giallo novecentesco, ereditandone la tradizione metropolitana e la collocazione forte nella società contemporanea.¹ Questa serie prematuramente interrotta² procacciò a Scerbanenco, che pure aveva un passato di giallista,³ una notevole fortuna sia in Italia sia fuori della Penisola: nel 1968 *TT* vinse il *Grand Prix de Littérature Policière* (il massimo riconoscimento che la Francia tributa al genere) e lo scrittore fu recensito come autore di culto da testate prestigiose, e non solo in Francia;⁴ in Italia gli è stato intitolato il più importante premio letterario per la narrativa poliziesca (il Premio Scerbanenco, appunto, a partire dal 1993) e – a riprova del carattere di pietra miliare che questa serie ha avuto nel nostro paese – nel 2006 Gian Franco Orsi, ex direttore del «Giallo Mondadori», ha chiamato a raccolta sedici giallisti italiani per produrre una raccolta originale di racconti aventi come protagonista il medico-poliziotto inventato da Scerbanenco nei secondi anni Sessanta.⁵

1. Da Sherlock Holmes a Maigret a Martin Beck (il commissario protagonista di dieci romanzi degli svedesi Maj Sjövall e Per Wahlöö), per non citare che pochi esempi, il giallo offre anche una topografia dettagliata della metropoli e un ritratto il più possibile sincero della società. È piuttosto negli sviluppi del genere avvenuti verso la fine del secolo, e con maggiore decisione all'inizio del millennio, che il giallo esplora l'affresco storico, introducendo ambientazioni e personaggi inediti come l'Atene di Aristotele nei romanzi di Margaret Ann Doody, o la Prussia invasa dalle armate napoleoniche del magistrato Hanno Stiffenius, nei romanzi della coppia anglo-italiana Michael-Gregorio.

2. Scerbanenco aveva programmato almeno altri tre romanzi con Duca Lamberti e ne aveva anticipato a Oreste Del Buono i titoli provvisori (*I signori muoiono in silenzio*, *Un treno verso il delitto*, *Le sei assassine*): in questi romanzi Duca avrebbe abbandonato il mestiere di poliziotto per tornare a esercitare la professione di medico e avrebbe sposato, a Parigi, la propria compagna Livia Ussaro (cf. Crovi 2002, 94-95). Con una sorta d'ironia, peraltro, la morte di Scerbanenco interrompe la serie con un cerchio che si chiude: Duca infatti, che nel frattempo è stato assunto, attraverso la mediazione del suo amico Luigi Carrua, nella polizia, riceve una lettera di reintegro da parte dell'Ordine dei Medici.

3. Aveva infatti scritto prima dei trent'anni (1940) un'altra serie di narrazioni poliziesche, i *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, che avevano come protagonista un archivistà della polizia di Boston, di nome Arthur Jelling (la poco verosimile ambientazione americana era diffusa nel periodo fascista, perché per il regime risultava inammissibile parlare di criminali italiani). Curiosamente, Duca Lamberti è una sorta di Arthur Jelling in negativo: pure il suo "collega" d'oltreoceano è infatti un medico prestatò alle indagini poliziesche, ma è quanto di più lontano si possa immaginare dall'esistenza irregolare di Duca: ha una moglie e un figlio, conduce una grigia esistenza borghese, quando ha finito il proprio lavoro in ufficio rientra a casa, dove cena leggendo metodicamente il giornale, quindi va a dormire portando con sé un libro.

4. Negli anni successivi, in Francia, Scerbanenco sarebbe stato inserito finanche nelle antologie scolastiche, a conferma della fama guadagnata dai suoi romanzi; cf. Crovi 2002, 95-96.

5. Orsi 2007. Il libro contiene anche un ragguaglio sugli inediti di Scerbanenco e la pubblicazione di alcuni frammenti. Sull'autore si vedano Burns 2011 e Pirani (ed.) 2011, libro al quale si rimanda anche per la bibliografia aggiornata.

Per l'ambientazione del romanzo – il piú breve della serie – Scerbanenco sceglie nuovamente, dopo *VP*, il sottobosco della prostituzione milanese. Questa la trama:⁶

- (1) Amanzio Berzaghi, vedovo e padre d'una ragazza molto bella e smisuratamente alta, ma affetta da ritardo mentale e da ninfomania, si rivolge a Duca Lamberti perché la figlia è scomparsa. A causa della malattia della figlia, il padre – che lavora e non può assisterla tutto il giorno – ha deciso dopo la morte della moglie e della cognata di “custodirla” personalmente, tenendola chiusa in casa e mettendo lucchetti a finestre e persiane, perché Donatella non si mostri a estranei mettendosi in pericolo; metodicamente, controlla i suoi movimenti con frequenti telefonate e visite a casa dal vicino posto di lavoro. Un giorno Berzaghi rientra precipitosamente a casa, perché la figlia non ha risposto al telefono: la giovane è sparita senza lasciare tracce. Il suo cadavere è ritrovato qualche tempo piú tardi semibruciato, sotto un covone dato alle fiamme: recatosi con Duca all'obitorio per il riconoscimento della figlia, Berzaghi giura che non porrà fine alla propria vita finché gli assassini di Donatella non saranno trovati e puniti. Duca sospetta che la ragazza sia stata rapita per essere avviata alla prostituzione e interroga il pappone Salvatore Carasanto: dal giovinastro ottiene un identikit sommario e una sorta di viatico per il mondo delle case di tolleranza milanesi, dove Salvatore lo accompagna sotto le mentite spoglie di un cliente; Duca ha cosí modo di raccogliere altre informazioni. Dopo varí tentativi a vuoto, una meretrice riconosce nell'identikit un giovane che l'aveva condotta fuori porta, a Lodi, e seguendo questa pista Duca giunge nel luogo del delitto, un ristorante-albergo di proprietà di Franco Baronia, cugino e omonimo (ancorché dotato d'onore e d'una morale) dell'assassino; attraverso il registro delle camere, Duca risale ai nomi dei due complici (Concetta Giarzone, amante di Baronia, e Michelone, gestore del bar dove Berzaghi fa sosta tutti i giorni nel tragitto tra casa e lavoro), ma è troppo tardi per impedire un massacro: la delazione, con una lettera anonima, di una vicina di casa di Berzaghi, complice del rapimento, conduce il vecchio padre a casa di Concetta; Berzaghi uccide prima lei, dopo che ella gli ha descritto brutalmente l'omicidio della figlia, e quindi Baronia e Michelone, sovrappiunti in suo aiuto. Duca, messo lui pure sulle tracce della Giarzone dal cugino di Baronia, arriva quando i tre sono ormai morti: in ospedale, Berzaghi gli confessa poi che il massacro è avvenuto perché la lettera anonima con i nomi dei colpevoli gli è stata infilata sotto la porta il venerdì sera, ed è questo il motivo per cui s'è recato all'indomani, nel suo giorno libero, all'indirizzo di Concetta, indicato nella lettera.

Orbene, il testo che maggiormente sembra aver ispirato i *MAS* è un racconto dello stesso Scerbanenco, *Preludio per un massacro estivo* (= *PME*), pubblicato per

6. Le citazioni del testo provengono da Giorgio Scerbanenco, *I milanesi ammazzano al sabato*, Milano, Garzanti, 1969; gli altri romanzi sono ugualmente citati dalle prime edizioni Garzanti del 1966 (*Venere privata* e *Traditori di tutti*) e del 1968 (*I ragazzi del massacro*).

la prima volta nell'aprile del 1967, sulla rivista «Novella 2000»⁷ e poi incluso, in terza posizione, nella raccolta *MC9*. Succede, insomma, a Scerbanenco, quel che era già successo ad altri scrittori, compresi quelli della cosiddetta *hard-boiled fiction* americana (in particolare Raymond Chandler, che talora trasformava alcuni suoi racconti in romanzi). Questo il sunto di *PME*:

- (2) Nell'estate del 1966 vengono uccisi sette dipendenti della Casa di cura del Sole. Alla fine di agosto il dottor Villi, della questura di Bologna, arresta i due assassini: Aureliano e Antonio Arazzi, padre e fratello di una ragazza bellissima, ma sordomuta, ritardata mentale e malata di megatrofismo. Annetta era stata ricoverata in una clinica per malattie mentali nella quale tutti i dipendenti maschi avevano abusato di lei. La ragazza muore per le violenze sessuali e i due uomini, scoperte le responsabilità e assetati di vendetta, compiono una vera e propria strage.

Gli elementi in comune fra questo racconto e il romanzo sono palesi: tanto Annetta Arazzi quanto Donatella Berzaghi sono bellissime, minorate mentalmente e fisicamente affette da gigantismo, e i loro padri (nel racconto Aureliano agisce insieme con il fratello di Annetta) uccidono i responsabili delle violenze e della morte delle due ragazze.⁸ Di fatto queste donne appaiono come emblemi ossimorici d'una seducente mostruosità: Annetta sembra in parte la discendente tragica dell'Alatiel boccacciana, una figura femminile esposta, senza possibilità di difendersi, alle irreprimibili voglie maschili; Donatella mantiene pure qualcosa di questo profilo⁹ (aggiungendo, anzi, la deformazione patologica della ninfomania alla già buona disposizione che Alatiel in fondo manifesta nei confronti dei suoi successivi amanti), ma l'ambientazione cittadina della sua storia conferisce un tratto supplementare alla sua figura.

Donatella diventa, infatti, quasi la metafora vivente della Milano del periodo successivo al boom, così come Duca incarna, sempre metaforicamente, la figura di un possibile, ma frustrato, guaritore. La metropoli lombarda assume pertanto il profilo di una bellissima minorata, facile preda connivente di perversi, criminali, gente che secondo una visione autenticamente "picaresca" pensa di far fortuna in modo disonesto, quello che produce soldi facili e rapidi. Milano subisce quindi maltrattamenti e violenze, piagata da ferite sociali e culturali, e appare, agli occhi dello scrittore, come una città mostruosamente bella, ma da proteggere come Amanzio Berzaghi fa con sua figlia, bella e ninfomane.¹⁰ Mila-

7. Si veda Reverdito 2011, 123.

8. Peraltro una sorta di gigantismo caratterizza anche il giovane Davide, coprotagonista di *V/P*, alto quasi due metri e pesante una novantina di chili. Fisicamente, il gemello di Donatella.

9. Nel romanzo di Scerbanenco Donatella dice qualche battuta, per rispondere al padre, nel racconto che Amanzio Berzaghi fa a Duca Lamberti all'interno del primo capitolo, mentre nel film di Tessari (vedi *infra*) in pratica non proferisce motto, limitandosi a un certo punto, quando si trova nelle mani dei rapitori, a invocare «Papà, papà!».

10. Altre mostruosità appaiono a p. 112: «Donatella, chiusa nella sua stanza si era messa a urlare, chiamava *papà* con tutta la sua voce, facendo vibrare i vetri. L'anziano signore che era con

no, in fondo, è vittima della «civiltà di massa» (*MAS*, 172), di quel «benessere di massa» (124) che finisce per provocare la «bestialità» (115) di alcuni cittadini. Perché Scerbanenco descrive una doppia Milano: quella dei delinquenti (e stupidi proprio perché delinquenti)¹¹ e quella delle persone dotate ancora d'una coscienza. Ed è interessante che fra questi ultimi, oltre naturalmente a Duca Lamberti e quanti gli sono vicini nella vita e nel lavoro (Livia Ussaro, Carrua, Mascaranti), si trovi pure Francesco Baronia fu Salvatore, di origine siciliana, dunque un immigrato del Sud che non è privo del senso dell'onore (quello reale, non l'onore mafioso) e proprio per questo merita la definizione di «piccolo gentiluomo» e viene emblematicamente opposto dall'autore, nella più classica figura del *Doppelgänger*, all'omonimo cugino Francesco Baronia, «fu Rodolfo, però», criminale incallito e massacratore dell'infelice Donatella.

Non mancano, in verità, allusioni alla natura positiva di Milano e dei milanesi: al loro carattere bonario e cordiale (*MAS*, 28), pratico (31), scrupoloso e pulito (120) oltre che ordinato (165-166); alla cortesia lombarda (126), alla generosità (134) e all'onestà (177), al fatto che il milanese è uno che si fida (159), pur se a volte risulta noioso (164). E anche le cose hanno apparenza di nobiltà e dignità, come lo stabile ottocentesco (79), che però ospita una casa di piacere, arredata con un mobilio che conferisce, ancora una volta ossimoricamente, un'aria «natalizia e sexy nello stesso tempo» (80).

Converrebbe forse confrontare questi romanzi del ciclo di Duca Lamberti con altre opere narrative d'ambientazione milanese, risalenti agli anni '60, per esempio con *La vita agra* di Luciano Bianciardi, del 1962, e *Un amore* di Dino Buzzati, del 1963. Non c'è, per il momento, il tempo di farlo, né lo spazio concesso per questo intervento sarebbe sufficiente. Ci limitiamo a rammentare che anche quei romanzi hanno dato luogo a due film: l'ottima trasposizione della *Vita agra* di Carlo Lizzani (1964) e la scialba pellicola *Un amore* di Gianni Verducci (1965); e inoltre che nel libro di Bianciardi (e nel film di Lizzani) appaiono spesso simboli ambigui della nuova Milano, a partire dalla Torre Pirelli, meglio nota come il Pirellone.

Più in generale è utile notare come nei quattro romanzi che hanno come protagonista Duca Lamberti, e anche in alcuni dei racconti di *MC9* (come *PME*) risulti sovente, quasi insistentemente, frustrata la genitorialità: abbiamo

lei si era rivestito in fretta, sotto lo choc di quelle urla continuate e intrattenibili che sembravano feroci barriti di elefantessa disperata, papà, papà, papà, dovevano sentirle fino in piazza San Babila, in via Manzoni, in piazza Cavour, la ragazza sfarfalleggiava per la stanza, nuda, battendo anche contro i mobili, i muri, le sedie, ferendosi, e continuando a ruggire, con quella sua voce sanguinante di disperazione, papà, papà, papà». E a p. 116: «Sono stufo [parla Duca Lamberti] di queste povere donne, di queste pattumiere di sfruttatori, di questi vecchi bavosi che spendono anche mezzo milione per le loro depravazioni, e delle ruffiane che gli trovano le ragazzine, le gigantesse, le nane, le scimmie, e chi sa quale altra nefandezza». Sul tema della mostruosità nel giallo italiano, si veda D'Agostino 1991.

11. «Perché i criminali non sono mai intelligenti. La delinquenza è una forma di sordida e pericolosa idiozia, nessuna persona, appena appena intelligente fa il ladro, il rapinatore, l'assassino» (*MAS*, 153).

padri dolenti e violenti, come quello di Davide Auseri in *VP*, padri che vendicano il loro dolore, come Amanzio Berzaghi e come il babbo di Annetta in *PME*, padri assenti o morti, il cui ruolo è occupato da figure sostitutive (così è lo stesso Duca per Porfano Carolino nei *RM*, e così è Carrua nei confronti di Duca; entrambi, si noterà, alle prese con figli a loro modo ribelli).¹² E va peggio, molto peggio alle madri: se il ricordo del padre, da *VP* in avanti, è l'unico tassello del passato familiare di Duca che Scerbanenco mette a disposizione del lettore, non una riga è spesa per descrivere la madre; quella di Donatella Berzaghi è morta nei *MAS*, così come è morta sua sorella, che ne ha fatto le veci dopo la sua scomparsa; i *RM* è poi un romanzo di maternità negata: tragicamente negata, come quella di Lorenza, sorella di Duca, la cui bambina muore di polmonite a due anni, o metaforicamente negata, come quella della maestrina Matilde, sevizata e uccisa a percosse nella stessa aula dove insegna; nel medesimo romanzo compare anche la madre-mostro, Marisella Domenici, ideatrice e autrice del piano diabolico di vendetta nei confronti della maestrina, e che coinvolgerà i suoi alunni nell'orrendo delitto; attorno al sesso femminile, simbolo stesso della maternità, ruota infine l'episodio raccapricciante dell'operazione di ricostruzione dell'imene di Giovanna Marelli in *TT*. Non si vuole certo suggerire d'indagare nella vita privata dello scrittore, che in realtà rimase orfano di padre in tenera età e visse insieme con la madre l'infanzia e l'adolescenza; piuttosto questa assenza – o privazione o svilimento – della genitorialità dev'essere collegata al senso di smarrimento della città, che risulta priva d'un elemento-guida, tradizionale e pedagogico, che la mantenga nella tradizione della nobiltà morale di cui Milano sembrava potersi da tempo fregiare, e che ora invece diventa motivo di amaro sconforto:

- (3) Rispondi giusto alle domande che ti farò o sei finito [Duca Lamberti sta parlando con Salvatore Carasanto, il ruffiano che poi l'aiuterà nelle indagini]: tu hai contravvenuto al foglio di via, perché sei stato espulso da questa nobile città che è Milano, e tu dovresti stare in galera o in libertà vigilata, anche per anni, ma voglio offrirti un'ultima occasione di salvezza se rispondi alle mie domande.

Non è un caso se nel discorso minaccioso che Duca rivolge al ruffiano – discorso “concretissimo”, fatto di espressioni come «rispondi giusto» o «sei finito» – Scerbanenco incastona il termine «salvezza», connotato moralmente e cristianamente (avrebbe potuto utilizzare, facilmente, *scappatoia*). In opposizione al collasso della morale cittadina, presente in tutti e quattro i romanzi del ciclo, è infatti costruito il protagonista. Il *modus operandi* di Duca nel corso delle sue indagini è dettato da una fortissima istanza di moralità: in generale, più che di metodo d'indagine, si dovrebbe parlare di condotta di vita, tanto il personaggio

12. Carrua ha un ulteriore ruolo nella famiglia di Duca: padre per lui, e compagno per Lorenza, la sorella di Duca, che lo seguirà in Sardegna alla fine del terzo romanzo.

s'identifica con la sua professione (che si tratti della professione medica o di quella investigativa), al punto che alla fine dei *MAS* il bilancio che egli traccia con Livia assume tratti esistenziali (*MAS*, 180-181):

- (4) [...] non sono né un buon medico, né un buon poliziotto. Come medico sono riuscito a farmi radiare dall'Ordine [per aver praticato l'eutanasia a una paziente in fin di vita; è l'antefatto di tutti i romanzi] e una delle operazioni più importanti che ho fatto è stata la ricostruzione dell'imene di una prostituta [in *TT*]. Come poliziotto ti ho fatto sfregiare il viso in quel modo, e adesso non ho potuto impedire, non sono arrivato in tempo a impedire il macello che ha fatto quel povero vecchio per vendicare sua figlia. Ecco perché faccio questa faccia.

Lontano dall'impostazione scientifica, con marcati risvolti narcisistici, di investigatori come Holmes e Poirot, Duca è certo più vicino al personaggio *hard-boiled*, di cui condivide le durezze caratteriali, l'amara visione della vita e un certo disordine esistenziale. Il suo *character*, in realtà, aderisce pure, in non lieve misura, alla tipologia del "giustiziere": se infatti una certa allergia al formalismo della prassi giudiziaria è presente anche nei personaggi più ancorati alla logica (valga l'esempio principe di Sherlock Holmes o l'ultimo romanzo di Poirot, *Curtain*), c'è un fortissimo iato tra la legge scritta nei codici e le regole e il tipo di giustizia che applica Duca, frutto della sua morale;¹³ e il suo essere un poliziotto "improprio" è costantemente sottolineato da Scerbanenco nei suoi romanzi, dai metodi spicci¹⁴ all'*iter* del tutto particolare con cui si è avvicinato a questa professione (radiato come medico, prima consulente e poi poliziotto *tout court*), che affiora come *fil rouge* in tutta la serie. L'indagine è, di conseguenza, diversa da quella "classica", così che possiamo isolarne alcuni *pivots* narrativi:

- Il metodo rifugge dalle sottigliezze deduttive e non è un caso che la parte più eminentemente pratica delle indagini sia svolta non da Duca, ma perlopiù dalla sua "spalla" Mascaranti o da Livia (in particolare in *VP*); ne consegue che, a differenza di quanto avviene nel *Whodunit* classico, il lettore ha a sua disposizione pochi indizi per ricavare, logicamente, la presunta identità del colpevole.

13. Così, ad esempio, si esprime Duca alla fine dei *RM* (230): «Io non voglio arrestarla. Io voglio la morte di quella donna'. Si volse e tornò a guardare in viso Carrua. 'Tu vuoi arrestare Marisella Domenici. E sai cosa succede ad arrestarla? Che arriva il giudice istruttore, e poi arrivano gli avvocati difensori. C'è una sola speranza per gli avvocati difensori: far dichiarare matta la loro difesa. Ci riescono facilmente; solo una matta può fare una strage simile in un'aula scolastica, per di più è una tossicomane e una luetica, e Marisella Domenici se la cava con l'internamento in manicomio. [...] fra sette, otto anni al massimo è ancora in circolazione».

14. Così lo apostrofa Carrua, in *TT* (23-24): «[...] tu te li vuoi mangiare i delinquenti, non li vuoi arrestare, deferire all'autorità giudiziaria, difendere la società. Hai una sorella e tua sorella ha un figlio e tu devi pensare a loro, invece vieni qui per mettere le mani in queste mine inesplose, come dicono i milanesi: *Son chi mi*, disinnesco io il detonatore [...]».

- La soluzione del “garbuglio” passa attraverso il dialogo/confronto individuale tra Duca e i possibili colpevoli, o tra Duca e le persone informate dei fatti; così è in *TT*, nella sequenza che descrive il dialogo tra Duca e Giovanna nell'appartamento di Lamberti, durante l'operazione d'imenoplastica e in quella successiva che descrive l'interrogatorio subito dal vecchio proprietario del ristorante *La Binaschina*; così è nei *MAS*, sia nell'interrogatorio di Salvatore Carasanto sia nel dialogo con la prostituta Herero; anche nel più “deduttivo” (o “induttivo”) dei quattro romanzi, i *RM*, le informazioni contenute nei fascicoli degli undici ragazzi sospettati dell'omicidio servono a Duca per ricavare spunti utili agli interrogatori, e alla “soluzione” dell'indagine si arriva attraverso il confronto, in carcere e domestico, tra l'investigatore e uno dei “ragazzi del massacro”, Carolino; i “processi verbali” costruiti da Scerbanenco rendono, dunque, alcune parti di questi romanzi delle vere e proprie sceneggiature *in nuce*, che negli adattamenti cinematografici (come in quello dei *MAS*, cf. *infra*) sono talora riprese alla lettera.
- I romanzi della serie di Duca Lamberti sono costruiti sul meccanismo dell'attesa, che spesso coincide con un'aspettativa di riscatto; lo scorrere del tempo è segnato da questa attesa e dall'impazienza di Duca, quasi un“urgenza” in senso medico: il crimine infatti rappresenta metaforicamente, come si è detto *supra*, una ferita inferta alla società e alla città, così come l'indagine e la cattura dei colpevoli rappresentano la diagnosi e la cura; lo si dice in modo esplicito, ad esempio, in *TT*, 23: «un medico è il poliziotto del corpo, la malattia, quasi sempre, è un delinquente che bisogna scovare, seguire traccia su traccia, tu hai potuto essere un buon medico perché sei un poliziotto, come tuo padre».
- Con qualche distinguo (da fare, ad esempio, per *VP*) potremmo dire che se il motore delle indagini è Duca, a un certo punto queste procedono naturalmente verso la loro conclusione, in qualche caso prescindendo dalla volontà di chi indaga: nei *MAS* è Berzaghi ad agire, spinto dalla lettera anonima che gli rivela i nomi degli assassini; nei *RM* è Carolino a innescare la serie di eventi che porteranno alla cattura di Marisella; in *TT*, infine, Duca è ignaro del fatto che di una parte di quella catena di omicidi è responsabile una ragazza americana, che intende così vendicare la morte di suo padre e che alla fine del romanzo torna in Italia dagli Stati Uniti per costituirsi. In quest'ultimo romanzo (quasi una destrutturazione del genere) potremmo sospettare che Scerbanenco non sia troppo lontano dal Dürrenmatt della *Promessa* (*Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, del 1958).¹⁵

Rispetto ad altri protagonisti del genere, Duca Lamberti è meno ottimista sulla possibilità di ristabilire l'ordine turbato; è inoltre meno certo della sua propria

15. È uno scardinamento del genere giallo diverso, ad esempio, da quello del *Giorno della civetta* di Leonardo Sciascia (1961), nel quale l'arresto del colpevole lascia comunque aperta la questione dei mandanti.

“salvezza” e ammette amaramente, pure, la propria incapacità di salvare gli altri, come si vede alla fine dei *MAS* (cf. *supra*, il bilancio che egli traccia con la propria compagna). Sorta di amaro Don Chisciotte, adiuvalo da un Sancho Panza/Mascaranti, che al suo idealismo contrappone buonsenso e praticità, e accompagnato da una musa ispiratrice, Livia, che egli chiama la sua «Minerva», Duca è un personaggio (un “cavaliere”) solitario, nella cui caratterizzazione compare più volte la sottolineatura – prontamente ritrattata, peraltro – dell’inutilità di certe battaglie; come si vede, ad esempio, nei *MAS* (115-116):

- (5) «Per ritrovare gli assassini di Donatella non abbiamo nessuna rapida traccia. Io speravo di risolvere la questione in una settimana o due al massimo. Qui invece ho delle tracce che forse finiranno per portarci alla soluzione, ma ci vorranno mesi, e mesi, e io non sono capace di questi lavori d’agonia. Posso lasciare tutto in mano a Mascaranti che piano piano, anche con tutto il lavoro che ha già, scopre la verità. Posso farlo? Sono stufo di queste povere donne, di queste pattumiere di sfruttatori, di questi vecchi bavosi che spendono anche mezzo milione per le loro depravazioni, e delle ruffiane che gli trovano le ragazzine, le gigantesse, le nane, le scimmie e chi sa quale altra nefandezza. Basta, basta, preferisco un franco, coraggioso rapinatore che salta sul tavolo delle banche col mitra puntato, preferisco quelli che assaltano i treni postali, gli scassinatori, i ladri di tabaccherie, ma non la schifezza di questo mondo di sanguisughe sulla pelle di povere disgraziate. «È appunto per vedere sempre meno di queste schifezze», disse Livia rigidamente, «che devi continuare questo lavoro. Mascaranti non basta, occorri anche tu, occorrono anche molti altri, più siete contro questa schifezza, più riuscirete a farla diminuire. Se cominci a lasciar perdere tu, che sei uno dei cervelloni, che cosa deve fare il povero poliziotto che rastrella corso Vittorio per controllare i documenti ai pappa [...]?»
Forse per due o tre minuti Duca non rispose. Poi disse: «Grazie, Minerva». Avrebbe continuato, ancora più duramente di prima, il momento di depressione era finito.

Pur partecipando anima e corpo alla vita della società, Duca è in fondo antimilitante: guarda alla Milano contemporanea, agli sviluppi sociali, all’inquinamento mafioso della società stessa con partecipazione, ma senza per ciò diventare Picono d’una parte politica; in questo senso è differente da altri tipi d’investigatore militante (parimenti caratterizzati da indignazione morale e/o rassegnazione) di altra letteratura gialla, come Pepe Carvalho, Martin Beck o Salvo Montalbano.¹⁶ Non è un personaggio invecchiato, né si può immaginare che possa invecchiare, perché è disegnato dal suo autore come se fosse svincolato dalla diacronia: come si è detto, infatti, si sa poco della sua biografia (a differenza di quanto avviene per Carvalho e Montalbano) e l’insistenza di Scerbannico è tutta sul suo presente, non ci sono *flashback* che rimandino alla sua in-

16. La notazione è di Oliva 2003, 158; l’osservazione è fatta a proposito di Carvalho, ma può essere perfettamente estesa a Martin Beck e a Montalbano.

fanzia o al suo passato di medico, con una sola eccezione all'inizio di *VP* (42 ss.), funzionale a spiegare il fatto che Duca è un ex carcerato (il romanzo inizia *in medias res*); è come se la sua morale sia cristallizzata in senso assoluto, senza il paragone con la società passata: il che è abbastanza normale, si tratta della Milano del boom appena trascorso, equivalente a una rinascita, e il passato nemmeno troppo lontano è quello dolorosissimo del fascismo e della guerra. Il tratto piú caratteristico che Scerbanenco utilizza per connotare il suo disilluso personaggio è quello del sarcasmo, presente piú o meno in tutti i romanzi; ne basti un saggio (*TT*, 113-114):

- (6) «Non portiamo piú coltelli, sciabole, e spade, e allora ammazziamo con quello che troviamo a portata di mano», disse Duca, «quando siamo in auto prendiamo il cacciavite dal cassetto del cruscotto e sfondiamo il collo di quello che ci ha sorpassato a destra. A casa, invece, nel sano ambiente domestico, tra gli utili arnesi casalinghi, scegliamo forbici e con cinquanta sessanta colpi, finiamo l'amico che non ci ha restituito del denaro prestato».

Sempre in *TT*, poi, il sarcasmo si accentua quando si parla di giustizia: il colpevole è chiamato (172) il «cittadino Claudio Valtraga» – gode cioè, pensa amaramente Duca, di pari dignità sociale secondo la Costituzione – e l'autore, per bocca del suo antieroe, dà voce all'indignazione tracimante dall'intimo, ribaltando in un duro monologo interiore il ragionamento illuminista di Beccaria (120-121):

- (7) [...] ma non si può, non si può, la legge proibisce di ammazzare le canaglie, i traditori di tutti, anzi specialmente questi che devono avere sempre un avvocato difensore, un processo regolare, una regolare giuria e un verdetto ispirato alla redenzione del disadattato, mentre invece si può, senza nessun permesso, innaffiare di proiettili due carabinieri di pattuglia, o sparare in bocca a un impiegato di banca che non si sbriga a consegnare le mazzette di biglietti da diecimila, o mitragliare in mezzo alla folla, per scappare, dopo una rapina, questo si può, ma dare un buffetto sulla rosea gota al figlio di baldracca che vive di canagliate, questo no, la legge lo proibisce, è male, *non avete capito niente di Beccaria*, no, lui, Duca Lamberti, non aveva capito niente *Dei delitti e delle pene*, era un grossolano e non aveva speranza di raffinarsi, ma gli sarebbe piaciuto incontrare quelle canaglie, lui glieli avrebbe dati, i buffetti sul viso.¹⁷

Per quanto riguarda le figure di contorno, se Mascaranti rientra abbastanza facilmente nella tipologia dell'aiutante, una novità di rilievo è rappresentata da Livia Ussaro. Una rarità in un panorama come quello della letteratura gialla, nel quale le aiutanti sono alquanto scarse;¹⁸ e in generale in quella poliziesca, dove

17. I corsivi della citazione sono nell'originale.

18. Le eccezioni sono poche e in pratica tutte recentissime: si pensi, ad esempio, alla figura di Violette Retancourt nei gialli di Fred Vargas che hanno come protagonista il commissario Adamsberg; una figura, quella di Retancourt, promossa ad aiutante solo dopo qualche romanzo e

la figura femminile è piuttosto passiva e non attiva ai fini della soluzione del mistero. Con qualche eccezione, come ad esempio la Vigàta di Montalbano, dove occasionalmente compare (nel primo romanzo è in realtà co-protagonista) un'amica del commissario, Ingrid Sjöstrom, con la quale Salvo ha un rapporto umanamente coltivato, che non è esente da attrazione reciproca.¹⁹ Nella serie di Duca Lamberti, invece, Livia è attiva in più di un'occasione (sia in *VP*, sia nei *MAS*), sostituendosi perfettamente, nei panni di braccio destro, a Mascaranti. E il (co)protagonismo di Livia aumenta nel film che Tessari deriva dal romanzo.

Si deve notare, poi, come non vi sia, nel ciclo di Duca Lamberti e nei testi affini, alcuna concessione al comico:²⁰ il male è reale ed è – per impiegare una volta di più una metafora appropriata – un'infezione profonda, e la sua esplorazione non prevede alcuno “stacco” distensivo per il lettore, che si tratti di gastronomia (come per Pepe Carvalho), di divagazioni comico-linguistiche stravaganti o surreali (il riuscitissimo agente Catarella dei romanzi di Montalbano),

forse proprio per marcare l'allontanamento da uno stereotipo narrativo: si tratta infatti di una figura verso la quale, ancorché sia mascolinizzata, il commissario francese prova una confusione di sentimenti ricambiati, che vanno dall'ammirazione al puro affetto all'interesse sentimentale. Sono analogamente rare le investigatrici: se per lungo tempo la Jane Marple di Agatha Christie è stata in pratica l'unica rappresentante della categoria, negli ultimi decenni alcune *detectives* di successo si sono aggiunte sia nel giallo cartaceo (si pensi a Kay Scarpetta, la protagonista dei romanzi di Patricia Cornwell, o a Petra Delicado, creata dalla scrittrice spagnola Alicia Giménez-Bartlett) sia nell'altrettanto vasto panorama delle serie televisive, a volte con personaggi di lunghissimo corso (la Jessica Fletcher interpretata per più di vent'anni da Angela Lansbury in *Murder, She Wrote*, in italiano *La signora in giallo*). Al punto che oggi, nelle serie americane tedesche francesi italiane e di altre televisioni, dilagano le ispettrici di polizia, le investigatrici, le specialiste di medicina legale eccetera. Dei casi particolari sono offerti dalle coppie di investigatori, quali i coniugi Tommy e Tuppence Beresford di Agatha Christie o Nick e Nora Charles, ispirati a un romanzo di Dashiell Hammett, ma diventati (grazie al regista W. S. Van Dyke) un prototipo cinematografico-televisivo, seguito quanto meno da serie americane come *McMillan & Wife* (*McMillan e signora*) o *Hart to Hart* (*Cuore e batticuore*); un altro caso interessante fu costituito, nel passato della RAI, dalle *Avventure di Laura Storm* (1965-1966), giornalista-investigatrice interpretata da Laurotta Masiero; autori della serie giallo-rosa erano Camillo Mastrocinque e Leo Chiosso, che si avvalevano della collaborazione (fatto non casuale) dell'allora delegato aziendale alla produzione, Andrea Camilleri.

19. La relazione tra Andrea Camilleri e Giorgio Scerbanenco meriterebbe ulteriori, ma qui irrealizzabili, approfondimenti: il rapporto tra il “maestro” e l’“allievo” è costantemente ribadito in più di un'intervista a Camilleri leggibile in rete (per esempio: <http://www.iltempo.it/cultura-spettacoli/2012/12/15/camilleri-quella-mia-sicilia-senza-la-mafia-1.293349>), così come è simile la costruzione della narrazione attraverso i dialoghi; il nome della compagna di vita di Montalbano, Livia, è lo stesso di quella di Duca; in uno dei romanzi, poi, è citato direttamente il titolo *I milanesi ammazzano al sabato*, anche se esso è erroneamente definito una raccolta di racconti, probabilmente per un'interferenza con *MC9*: «*I milanesi ammazzano al sabato* era il titolo di un libro di racconti di Scerbanenco che aveva leggiato tanti anni avanti. E ammazzavano il sabato perché negli altri giorni erano troppo occupati a travagliare. *I siciliani non ammazzano di domenica* era invece un possibile titolo di un libro che non era mai stato scritto da nessuno. Perché i siciliani la domenica vanno alla messa matutina con tutta la famiglia, po' vanno a fare visita ai nonni [...]. Indove lo trovi il tempo di ammazzare a uno di domenica?» (Camilleri 2007, 80).

20. Per l'elemento sarcastico si veda *supra*; per qualche tratto ironico, invece, si veda *infra*; per i pochi cenni comici nel film di Tessari tratto dal romanzo si vedano le ultime battute del saggio.

di *curiositas mundi* come in certe pagine di Conan Doyle o di Margaret Doody (*curiositas* che proviene dalla natura enciclopedica del protagonista, e prima ancora da quella dell'autore). Il lettore non ha, perciò, uno spazio di riposo e anche la vicenda sentimentale del protagonista ha una funzionalità strettamente connessa allo svolgimento della trama, senza essere fine a sé stessa; pensiamo, ad esempio, alle due occasioni in cui Scerbanenco mostra Duca e Livia insieme a letto, la "prima volta" in un albergo nei *RM* (199 ss.), la seconda nell'appartamento di Duca nei *MAS* (73 ss.): ben lungi dal costituire degli stacchi amorosi, queste scene sono l'occasione per discutere, una volta di più, dei casi in corso e delle ossessioni che suscitano nella mente del protagonista.²¹

2. La Milano di Duca Lamberti

L'ècfrasi di Milano coinvolge anche, in realtà, la questione dello stile di queste opere di Scerbanenco. La padronanza stilistica, un po' come nel caso sia pure ben diverso di Carlo Emilio Gadda, sembra indicare più che una scelta puramente estetica, una maniera di porsi di fronte al mondo che circonda lo scrittore e di respingere la società nella quale egli vive. In un libro fondamentale sulla rappresentazione non solo letteraria della Milano moderna, Giovanna Rosa ha scritto:

- (8) La scrittura gaddiana tanto più si inarca con violenza espressionistica quanto maggiore è il rancore dell'autore per una città che ha «bruciato» le sue risorse di energia morale, tradendo i suoi stessi progetti. Nasce da questa indignazione, tutta calata nel mondo ambrosiano, la tensione stilistica di una prosa che con criticismo feroce distrugge ogni ottimistica fiducia nell'ordine, ogni facile adeguamento alle idee correnti.²²

E nella recentissima versione aggiornata del libro testé citato, la studiosa osserva:

- (9) Agli occhi di Gadda, l'adesione supina e ottusamente incondizionata ai processi d'espansione capitalistica, guidati non dalla ragione ordinatrice dell'attività produttiva, ma dall'istinto predatorio dell'accumulazione nel «pri-

21. A questo proposito si può dire che Scerbanenco fa uso, nei confronti dei suoi personaggi, di una "regia di ferro"; non così Tessari, che (come vedremo meglio *infra*) inserisce nella narrazione un ventaglio più vario di toni, rendendo il protagonista più disincantato e meno monolitico: ad esempio ritraendo alcuni interni domestici di Duca e Livia, nei loro "costumi", in un tranquillo *ménage* (Duca suona la chitarra, Livia legge).

22. Rosa 1982, 182 della copia leggibile in internet (*Liberliber*). Nei *MAS* l'espressione «capitale morale», riferita ovviamente a Milano, appare in contesto ferocemente ironico: «[...] rastrelleremo tutti i postriboli della capitale morale d'Italia, finché non troverò quelle carogne che hanno assassinato quella povera ragazza» (*MAS*, 77).

vato possesso» ha sospinto la collettività ambrosiana in un vortice turbinoso che dissolve i fattori di vero progresso.²³

Affatto diverso per appartenenza familiare e percorsi culturali, e meno incline all'ironia dissacrante di quanto non lo fosse l'Ingegnere,²⁴ Scerbanenco piega tuttavia il suo stile a una visione amara della città, nella quale gli effetti di realismo e a volte d'iperrealismo si possono vedere come la risposta espressiva al disagio morale e al malessere che gli ispira quello stesso scenario che, con motivazioni dettate piuttosto da coscienza di classe e delusione nostalgica, sospinge Gadda verso l'acrimonia, la deprecazione e la provocazione. Una sintesi di tutto il ciclo è la lingua, concretissima, dei *MAS*: lo stile è diventato pastoso, con frasi lapidarie e periodi lunghissimi (ad esempio, alle pp. 41-42) da far invidia al *Otoño del patriarca* di Gabriel García Márquez. In tutto il ciclo, peraltro, i riferimenti alla letteratura alta sono in realtà degli ammiccamenti, fatti in una prospettiva che procede dall'alto al basso, come in *TT*, dove Duca è «trafitto da un raggio di sole» (*TT*, 67) mentre visita in Brianza la sorella Lorenza, con un uso svincolato dal contesto del verso di Quasimodo, divenuto espressione pressoché idiomatica; o ancora, sempre in *TT*, la « lirica dannunziana primavera » dell'anno 1966, con l'aggettivo *dannunziana* che precede la *primavera* in una formulazione certo meno prosastica, seguita però dalla descrizione del vento che agita le gonne delle signore e costringe una teoria di signori dai cognomi milanesissimi («i vari Rossi, Ghezzi, Ghiringhelli, Bernasconi») a trattenere il cappello perché non voli via; o, infine, nei *RM* (91) la «vecchia e povera Milano» con

- (10) due 'trani', autentiche osterie che non avevano fatto nulla per tramutarsi in 'bar', avevano soltanto cambiato i tappeti verdi sui tavoli, con tavoli dal ripiano di plastica sul quale gli ubriachi si addormentavano ancora, come ai tempi del Porta, con la testa appoggiata al braccio [...], e c'era la fioraia stanca e gentile, dolcemente claudicante, che sotto un ombrellone davanti alla chiesa di San Gioachino vendeva fiori con lo stesso stile dell'epoca della scapigliatura, di Praga, di Rovani, di Boito.

Un'ipotiposi, questa, nella quale compaiono l'icona della poesia dialettale meneghina (Porta) e i rappresentanti della cultura «ribelle» milanese del secondo Ottocento.

Frequenti sono poi i modi di dire, come la «precedenza alle signore» con cui si avvia la lettura del fascicolo di Adele Terrini, che primo fra gli altri Duca

23. Rosa 2015, 293.

24. Non mancano, in verità, esempi di ironia moralizzante, oltre quello riportato *supra*, nella n. 22; si veda *MAS*, 112: «Erano accorsi tutti [alle grida di Donatella nella casa di appuntamenti], non solo la padrona, non solo i soliti due sfruttatori di guardia, ma perfino le altre ragazze della casa, perfino le due anziane cameriere, perfino la cuoca, mentre, come era naturale, i pochi ma danarosi clienti, fuggivano con tutta la velocità che le poche forze consentivano loro, perché il cardiocirurgo x, o il noto giovane editore y non poteva farsi trovare con le mani nel sacco in ambiente così dégagé».

legge insieme a Mascaranti (*TT*, 77); nonché i riferimenti al cinema di successo, come il «Lawrence di Lombardia» (*Lawrence d'Arabia*, 1962) con cui è soprannominato Turiddu Sompani (*TT*, 72), o l'espressione «sedotta e neppure abbandonata, ma dimenticata» (92; il film di Germi è del 1964) con la quale Scerbanenco impietosamente etichetta la zitella «dall'aria molto seria» confidente di Giovanna Marelli, che si reca nell'appartamento di Duca, sperando che lui la faccia abortire. Anche la cultura dei dotti è una risorsa impiegata con una certa *naïveté*, come quando si spiega che non è possibile distinguere fra calza destra e sinistra evocando come *auctoritas* Bertrand Russell (*RM*, 17). Altrove, sempre nei *RM*, l'*auctoritas* è meno immediatamente riconoscibile (un altro filosofo, il metafisico Alfred Whitehead), ma il tono della citazione ha una punta di sarcasmo, dato che Scerbanenco in quel momento sta adottando il punto di vista di Carrua. Nondimeno, l'espressione («sottigliezze whiteheadiane», 67) tradisce la presenza dell'autore, alla pari della musicetta «senza pretese bachiane» che risona più tardi, a p. 198. In generale, il linguaggio dei *RM* è più ricercato e meno mimetico, più colto:

(11) «[...] una donna isterica [a parlare è Duca, rivolto a Carrua] odia, ma cerca di saziare il suo odio indirettamente, senza pericolo personale, e nel modo più completo possibile. A una donna isterica non basta la semplice morte della persona che odia, lei vuole una morte torturante e teatrale, perché le donne isteriche sono anche istrioniche. Conosci la radicale di isterico e di istrionico? Certo sí, ma non la ricordi. Viene dal greco *ýstérikos*, e dal sanscrito *ústera*, che indica una parte profondamente femminile».

«Credo di aver capito, vai avanti».

«Una parte profondamente femminile, dicevo», continuò Duca, «e anche istrionico, per alcuni filologi ha la stessa radicale che si riallaccia a quella parte profondamente femminile. Una donna, insomma, quando vuole uccidere, non solo commette un delitto, ma mette in scena anche un'opera teatrale, una tragedia» (82).

Diviene, invece, mimeticissimo nei *MAS*, dove l'ambiente della polizia è descritto con la maggiore aderenza possibile, e par di sentire l'accento milanese nelle minacce che Duca rivolge al ruffiano Salvatore Carasanto (*MAS*, 59, si veda *supra* la citazione n° 3); anche lo spunto di cultura generale, quando è evocato, serve semplicemente al paragone con una realtà del tutto opposta, come nel momento dell'identikit («Non sforzarti a fare il Raffaello», «do so che non sei Caravaggio», 66-67); cultura, anche specialistica, che Duca ovviamente possiede (il ritratto dell'identikit è un «ritratto di un tipico delinquente, da Lombroso a Freud, ai più moderni professori di somatologia e caratterologia criminale, lo avrebbero vivamente asserito, senza dubbio», 68), unita però a una consapevolezza nell'uso del linguaggio che gli permette di adeguarsi in qualsiasi momento al proprio interlocutore, come se fosse il presentatore d'un quiz televisivo (71-72):

- (12) «Sulla prostituzione a Milano, tu sai molto piú di noi», gli disse, «tu sei un vero esperto, potrebbero prenderti alla televisione per i concorsi tv: “Qual è il quartiere di Milano in cui battono piú donne di malaffare?” e tu dici il nome giusto, perché sei perfettamente informato, sei il drago del vizio di Milano», gli parlava sempre a spalle voltate, «e il presentatore della tv dice “Bravo, bravissimo! Lei vince i primi dieci gettoni d’oro... Ma adesso passiamo alla seconda domanda, e se lei risponde esattamente, avrà cento gettoni: Qual è la via di questo quartiere in cui vi sono piú signore di quel genere?” Sono certo che tu risponderesti esattamente anche a questa domanda».

E ancora, notevole è l’attenzione che Scerbanenco pone nel restituire i milanesismi (*son chi mi, segúra de sí*, ecc.) e la milanesità di alcuni personaggi: questa attenzione emerge in particolare nel dialogo iniziale tra Amanzio Berzaghi e Duca, al punto che l’insistenza su alcuni dettagli linguistici (il «mia povera moglie», senza l’articolo) diventa a suo modo, associata al titolo, una rivelazione di quello che avverrà alla fine. Questo affiorare del dialetto si dà, peraltro, solo per il milanese: non una spia linguistica rivela la provenienza del romagnolo Duca, del sardo Carrua e del “terrone” Mascaranti.²⁵

Il mimetismo dei dialoghi fa sí che essi vengano spesso ripresi, come si diceva, tali e quali nella sceneggiatura del film *La morte risale a ieri sera*. L’oralità, del tutto programmatica e palese, si ostenta talora come sfida; nei *MAS*, 75: «“Ho bisogno che da domani mi fai da autista,” disse Duca, capiva che, grammaticalmente non rispettava la giusta coniugazione dei verbi e che i dotti lo avrebbero rimproverato, ma in quel momento il suo interesse per il giudizio dei dotti era molto moderato» (si noti l’ironia); e a p. 77, a mo’ di *pendant*, Lamberti chiede: «“[...] è un cicerone del meretricio, parlo bene?”». Il lessico varia da ricercatezze linguistiche (per es. il verbo *ruscellare* e il participio *ruscellante*, amati da scrittori come Montale, Bacchelli, Fenoglio) a neologismi e hapax di forte espressività, come «capellastro» (59), «giocastrona» (22), «giocastroso» (41), «megadeca» (90), «neruto» (59), «pappino» (vezze di pappà ‘sfruttatore’), «plasticaro» (87 e 107), «plasticari» (96) e «schiacciò» (29, in abile gioco di parole con il verbo «*schiacciò*» della pagina precedente), tutti termini ignoti al *GDLI*; e poi «rasposa» (74) e «semiluce» (132). L’uso di modalità retoriche spesso assai elaborate, come le sinestesie (per es. la «luce che scrosciava dall’alto», 49) o associazioni metaforiche sorprendenti come la «cadaverica palazzina» (51),²⁶ insieme con le volute ripetizioni delle parole, collegate a varie figure retoriche calate nel discorso senza la minima gravità (per es. il poliptoto, la *figura etymologica*,

25. E si noti come, in fondo, nel romanzo l’unico personaggio importante veramente milanese sia Amanzio Berzaghi. Per il film di Tessari si veda *infra*.

26. Curiosità: a *MAS*, 150 *molciva* («dei si molciva tutta nel viso») è forse un refuso? L’imperfetto di *mólcere* è *molceva*. E comunque si tratta di voce rara (Leopardi, *A Silvia*); *ibid.*, 152 la voce *baracca* e 154 *baraccona*, entrambe col significato di ‘baldracca’, ‘baldraccona’, non paiono attestate.

Panafora) porta talora a uno stile a efflorescenza di alto valore patetico, per es. a p. 121:

- (13) Ma lui aveva tolto tutto. Si possono tenere i ricordi della propria bambina morta, così, per una broncopolmonite, per un incidente qualsiasi, ma tenere i ricordi della figlia rapita da bestie sanguinarie, che gliel'avevano poi bestialmente e sanguinosamente uccisa, questo no, non poteva. Dopo aver visto Donatella all'obitorio, aveva vuotato la stanza, per non vederla, per non ricordarla più, come se non l'avesse mai avuta, ci sono ricordi intollerabili, bisogna cancellarli dalla propria anima.

La padronanza e lo sfoggio di stile sembrano altresì suggerire come l'autore riconosca di non poter cambiare la realtà sordida che descrive e quindi si propone di darne una rappresentazione quasi deformata; malgrado l'apparente realismo, Scerbanenco non fotografa propriamente la realtà, ma la decostruisce per rendercela come dolorosa occasione di meditazione. La "nobiltà" di Milano si riverbera sul protagonista di queste storie (che risente non poco della personalità dell'autore), quel Duca Lamberti (*nomen omen*), quasi una *figura Christi*, che assume su di sé le pene del mondo e soffre perché non riesce a trovare la strada del bene per tutti coloro con i quali viene in contatto.

Lamberti – si sa – non è il primo investigatore "milanese" della letteratura. Prima di lui, nella Milano degli anni '30 opera quanto meno il commissario Carlo De Vincenzi di Augusto De Angelis,²⁷ scrittore che fu vittima (insieme coi suoi gialli) dell'intolleranza fascista. I romanzi di De Angelis, dimenticati per un quarto di secolo, furono riscoperti da Oreste del Buono, che ne pubblicò tre nel 1963 presso la casa editrice Feltrinelli, pochi anni prima della nascita di Duca Lamberti.²⁸ E ovviamente non va dimenticato, per ragioni intuitive specie dopo quel che s'è detto dianzi, e sia pure in ambiente romano, il commissario Ciccio Ingravallo di *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* di Carlo Emilio Gadda (1946/1957), tradotto in uno splendido film da Pietro Germi (*Un maledetto imbroglio*, 1959).²⁹ Altri personaggi, passati in rassegna da Luca Crovi,³⁰ possono

27. E dopo, quanto meno, il commissario Ambrosio di Renato Olivieri e il commissario Melis di Hans Tuzzi (Adriano Bon). Per epoche più recenti basti il rinvio alla collezione di racconti intitolati *Un giorno a Milano* (Cappi 2013). Per altri aspetti legati alla descrizione della città si veda ad esempio il romanzo di Laura Pariani intitolato *Milano è una selva oscura* (Pariani 2010), che culmina nella strage della Banca dell'Agricoltura del 1969. Ogni tanto anche il siciliano Franco Enna ambienta in tutto o in parte a Milano i suoi romanzi gialli (per es. *L'occhio lungo*, 1979) o le sue sceneggiature (per es. *Milano rovente*, diretto da Umberto Lenzi, 1973). Per la Milano nera si veda Pieri 2011b.

28. Il personaggio di De Angelis fu ripreso da due serie televisive della RAI, intitolate *Il commissario De Vincenzi*, nel 1974 e nel 1977, dirette da Mario Ferrero e magistralmente interpretate da Paolo Stoppa.

29. Tralasciamo invece i poliziotti posteriori di altre città, come il commissario Santamaria della *Donna della domenica* di Fruttero e Lucentini (1972), che agisce a Torino, Salvo Montalbano di Camilleri (dal 1994), che opera in Sicilia e una serie d'ispettori e commissari bolognesi, romani e così via in varie serie televisive degli ultimi anni.

sembrare dei precursori, ma, per quanti antecedenti si riesca a trovare, il personaggio di Duca Lamberti è il primo a mostrarsi intrinsecamente legato alla fisionomia d'una metropoli in espansione, la Milano dell'epoca post-miracolistica, coi suoi scontri e i suoi problemi sociali, compresa la crescita della delinquenza organizzata d'ambiente urbano; è degno di nota come nei *MAS* si accenni – già nel 1969 – alle infiltrazioni e agl'insediamenti mafiosi, che qualcuno ancor oggi sembra restio a riconoscere.³¹

È quindi non privo di fondamento quello che sembra il giudizio (e la reazione) dei lettori, che trovano in Duca Lamberti e nei romanzi di Scerbanenco piuttosto la risposta italiana alla cosiddetta *hard-boiled fiction*, per quanto i profili dei personaggi (l'«uomo della Continental» o Sam Spade di Dashiell Hammett, Philip Marlowe di Raymond Chandler, Lew Archer di Ross McDonald), per rimanere agl'investigatori e non parlar dei criminali, siano notevolmente diversi. In un certo senso il meno lontano sembra essere Lew Archer, anche perché il suo autore, Kenneth Millar (Ross McDonald è uno pseudonimo) era un professore universitario di Letteratura francese e la sua cultura si riversa nei romanzi piú di quanto non accada per quelli di Hammett e di Marlowe.³² Ma si potrebbe dire che Duca Lamberti rappresenti, almeno in parte, una miscela di Lew Archer e di Philip Marlowe, in virtù del carattere donchisciottesco di quest'ultimo, che in effetti l'avvicina al profilo che abbiamo tratteggiato della creatura di Scerbanenco. Inoltre, un'altra considerazione d'un certo rilievo, sempre a proposito dell'ambientazione urbana, riguarda le affinità, in questo caso non solo con la tradizione dei duri americani, che agiscono per il solito a Chicago, a Los Angeles, a New York o in qualche altra metropoli, ma anche con l'antica tradizione dei romanzi ottocenteschi (a volte *feuilletons*) con importante sfondo sociale, ambientati a Parigi (Hugo, Sue), a Londra (Dickens), a Napoli (Mastriani, Serao) e così via.

In realtà la definizione del genere letterario al quale appartengono i romanzi del ciclo di Duca Lamberti, insieme coi racconti di *Milano calibro 9*, non è di facile soluzione; pertanto, senza entrare questa volta in problemi teorici, e malgrado alcune voci di dissenso,³³ credo che si tratti di un tipo peculiare di narra-

30. Crovi 2002, *passim*.

31. «[...] ma si poteva trovare anche il grosso pesce di uno venuto dal sud che stava impiantando nell'ubertosa Milano una sezione “Cosa nostra” per l'Alta Italia» (*MAS*, 36). Questo accenno si perde nel film.

32. Quello di Nero Wolfe (di Rex Stout) è un caso a parte, perché l'autore, peraltro coltissimo, fonde nei suoi romanzi la vicenda poliziesca fondata sulla scoperta del colpevole (il cosiddetto *Whodunit*, alla Agatha Christie) con il racconto d'azione (come quello del romanzo *hard-boiled*), assegnando la prima al personaggio dell'investigatore colto che non esce mai di casa (Nero Wolfe, appunto, la mente) e il secondo a quello del suo collaboratore, notevolmente ignorante, ma dinamico, che scorrazza per New York, compiendo le indagini sul campo (Archie Goodwin, il braccio).

33. Per es.: «Niente è meno giallo dei romanzi di Scerbanenco. E niente è meno poliziesco. Nel mondo di Scerbanenco non ci sono né polizia né giustizia né ordine costituito» (Doninelli 2014, 5).

tiva gialla, nel senso piú nobile del termine: un tipo che a volta a volta può indulgere alle tonalità di generi o sottogeneri limitrofi: *thriller*, *noir*, *polar* e forse persino, in anticipo, del cosiddetto “poliziottesco” (modalità piú diffusa in ambito cinematografico). In fondo in alcuni dei piú reputati “gialli” nordamericani si respira la stessa aria che circola nelle pagine di Scerbanenco: pensiamo a un romanzo di valore come *The Big Heat* (in italiano *Il grande caldo*) di William P. McGivern (1952), tradotto nel film omonimo di uno dei piú grandi registi di tutti i tempi, Fritz Lang (1953). C'è qualcosa che collega il detective Dave Bannon, cacciato dalla polizia e deciso a farsi giustizia da solo (come Duca Lamberti è espulso dall'ordine dei medici e in molti casi ammette – o addirittura cerca – una giustizia solitaria), ma è anche aiutato, in modo determinante, dalla donna d'un bandito, col volto sfigurato dal caffè bollente gettatole in faccia dall'amante (anche Livia USSARO reca sul suo volto le tracce delle ferite infertele da un sadico in *VP*). Quel *quid*, di là dai dettagli indicati, è senza dubbio il senso morale dei due protagonisti.

Ma vi sono anche altri racconti e romanzi di scrittori nordamericani che, pur non essendo giallisti di professione, hanno dato vita a storie violente, di criminalità e di bassezza morale, spesso associate alla vita sordida delle città, e che hanno avuto notevole influenza sulla letteratura di genere e sono stati alla base di trasposizioni cinematografiche talora di gran rilievo. Basterà citare il caso di *The Killers*, di Ernest Hemingway (1927) o di *Sanctuary* di William Faulkner (1931), una *pulp history avant la lettre*, la quale fece dire ad André Malraux che si trattava dell'«irruption de la tragédie grecque dans le roman policier». *Sanctuary* (in italiano *Santuario*) è in fondo anche alla base di un *hard-boiled novel* di successo, *No Orchids for Miss Blandish* (*Niente orchidee per Miss Blandish*) di James Hadley Chase (1939).³⁴

Non è forse il caso d'appellarsi alla tragedia greca per i romanzi di Scerbanenco, ma in fondo sembra utile richiamare scrittori come Hemingway, Faulkner o il Gadda del *Pasticciccio*, a far da cartina di tornasole per individuare il profilo letterario del ciclo di Duca Lamberti.

3. Dal romanzo al film

È ben noto che i romanzi del ciclo di Duca Lamberti e i racconti affini di Scerbanenco ebbero notevole fortuna cinematografica: dai *RM* Fernando Di Leo

34. Il racconto e i due romanzi hanno goduto di successo anche in campo cinematografico; la *short story* di Hemingway ha avuto niente di meno che quattro *écranisations*: *The Killers* di Robert Siodmak (1946, in italiano *I gangsters*), *Ubijcy* (*Gli uccisori*), primo cortometraggio di Andrej Tarkovskij (1956), *The Killers* di Don Siegel (1964, in italiano *Contratto per uccidere*) e *The Killers*, cortometraggio di Todd Huskisson (1998); nel caso dell'opera di Faulkner si rammentano *The Story of Temple Drake* (in italiano *Perdizione*) di Stephen Roberts, 1933 e *Sanctuary* (il italiano *Il grande peccato*) di Tony Richardson, 1960; nel caso di *No Orchids for Miss Blandish* invece si può citare *Grissom Gang* di Robert Aldrich, del 1971.

trasse l'omonimo film (1969), da *VP* il regista francese Yves Boisset derivò *Il caso Venere privata* (1970), dai *MAS* Duccio Tessari trasse *La morte risale a ieri sera* (sempre nel 1970). Alcuni racconti di *MC9* ispirarono poi l'omonimo film del già citato Di Leo (1972), mentre altri furono alla base di nuovi film e sceneggiati televisivi: fra i primi *La mala ordina* (1972) ancora di Fernando Di Leo e *Dispara!* (1993, in italiano *Spara che ti passa*), non ingiustamente considerato un passo falso nella carriera del valente regista spagnolo Carlos Saura.³⁵

Il rapporto fra la narrativa di Scerbanenco e il cinema è dunque assai intenso, ma è probabilmente anche, almeno in parte, di natura bidirezionale. Non sfugga infatti che nel film *Banditi a Milano (la banda Cavallero)* di Carlo Lizzani (1968) c'è una giovane avviata alla prostituzione che vuole ribellarsi e che viene bruciata viva; questo episodio sembra anticipare la vicenda di Donatella Berzagli, la ragazza dei *MAS* (opera dell'anno successivo), che fa la stessa fine. Il film di Lizzani era una sorta di *instant movie*, realizzato a soli sette mesi dalla cattura di Cavallero; duro e a volte quasi documentaristico, è di molto superiore ai freddi giudizi della critica. Peraltro Lizzani già nel 1966 (anno della "nascita" letteraria di Duca Lamberti) aveva girato *Svegliati e uccidi*, pellicola ispirata alla vita del rapinatore Luciano Lutring, pure questa un'opera aspra e con momenti da docufilm. Anche se l'alter-ego cinematografico di Scerbanenco viene considerato l'irregolare regista pugliese Fernando Di Leo (e in effetti il film *Milano Calibro 9* è forse la migliore interpretazione degli umori e dei personaggi dello scrittore),³⁶ non si deve trascurare una sorta di partita doppia fra il romanziere e Lizzani.

Il film di Duccio Tessari, *La morte risale a ieri sera*, desume il titolo da una frase che nel romanzo fa parte del resoconto ufficiale della polizia («All'obitorio i medici avevano stabilito, ma con non troppa sicurezza, che la morte della donna risaliva alla sera prima, verso mezzanotte», *MAS*, 43), mentre nella pellicola è messa in bocca a Duca Lamberti quando comunica ad Amanzio Berzagli il ritrovamento del cadavere della figlia. La sceneggiatura è dello stesso regista e di Biagio Proietti, mentre il tedesco Artur Brauner, accreditato come cosceneggiatore, era in realtà «il coproduttore e la firmò per motivi di coproduzione».³⁷ Se si tien conto che il regista è genovese di padre veneziano, il cosceneggiatore romano, gli attori sono un americano d'origine tedesca (Frank Wolff, nella parte di Duca Lamberti, doppiato dal napoletano Aldo Giuffrè), un calabrese (Raf Vallone, nella parte di Amanzio Berzagli, che dà un'inflexione

35. Questo breve elenco non esaurisce la lista di opere cinematografiche e televisive tratte da romanzi e racconti di Scerbanenco.

36. La rivalutazione di Fernando Di Leo, paragonato talora a registi della statura di Jean Pierre Melville o di Don Siegel, si deve anche all'ammirazione nutrita da Quentin Tarantino, che ha ripreso scene ed elementi dei film del regista italiano in opere importanti quali *Reservoir Dogs* (*Le iene*, 1992) o *Pulp fiction* (1994). In effetti il cinema di Fernando Di Leo è, nel suo complesso, alquanto *pulp*, e vi si trovano ottime prove alternate a pellicole inconsistenti.

37. Biagio Proietti, in <http://scerbanencoscrive.forumcommunity.net/?t=56120044> (consultato il 21 di giugno del 2015). Il film è in effetti una coproduzione italo-tedesca.

milanese al suo modo di parlare), un emiliano (Gabriele Tinti, nei panni di Mascara, che parla appunto con l'accento della sua regione), un'inglesina del corpo di ballo delle Bluebell Girls (Gillian Bray, Donatella), una tedesca (Eva Renzi, nome d'arte di Evelyn Renziehausen, che interpreta Livia Ussaro) e l'allora assai noto playboy piacentino Gigi Rizzi (Salvatore); che la musica è del vicentino Gianni Ferrio, il montaggio del romano Mario Morra; l'unico milanese è Lamberto Caimi, responsabile della fotografia. Questo ruolo peraltro si rivela molto importante, perché in effetti la città di Milano è fotografata in modo molto efficace e funzionale, che accentua i toni lividi dei colori.

Proietti, noto soprattutto come sceneggiatore di gialli televisivi, riconosce alcuni tradimenti nei confronti del romanzo, il più importante dei quali consiste nella trasformazione di Livia Ussaro da sociologa in giornalista di successo, per imitazione dell'Oriana Fallaci di allora.³⁸ L'idea era che, da giornalista impegnata in *reportages* internazionali sulle stragi nel mondo, il personaggio permettesse «di dare una giustificazione alla rabbia di Duca contro le ingiustizie del mondo, contro la ferocia del mondo che lo circondava».³⁹ Tuttavia la necessità di presentare il protagonista e la sua compagna nella trasposizione del quarto e ultimo romanzo della serie, senza dover o poter presupporre la conoscenza, da parte dello spettatore, degli importanti precedenti tanto di Duca Lamberti quanto di Livia Ussaro, finisce per modificare e impoverire alquanto il profilo dei due personaggi. La "preistoria" di Duca, l'eutanasia che l'aveva fatto espellere dall'ordine dei medici e il progressivo accostamento al mondo della polizia, dapprima come collaboratore esterno (per amicizia con il dottor Carrua, della Questura di Milano) e poi come funzionario di pubblica sicurezza, manca totalmente nel film e il protagonista appare come un poliziotto integerrimo, scrupoloso, compassionevole e alieno dalla violenza, doti che, nel caso del personaggio letterario, si trovano meglio inquadrare in una vicenda biografica molto più densa e presentano le significative sfumature che in parte sono già state discusse. Livia Ussaro, che nel film appare come la moglie e non la compagna di Duca, non esibisce gli sfregi permanenti subiti nel primo romanzo e anche questa mancanza appiattisce la sua figura in un *cliché* più banale. Insomma i due personaggi perdono un po' di "profondità", anche se la sceneggiatura cerca di recuperarla in altro modo, come diremo tra breve.

Un'altra variazione che riduce di molto l'effetto di "mostruosità" qui già notato sia nella lettera del testo, sia soprattutto nel suo valore simbolico, consiste nell'attribuire a Donatella l'altezza di 1 metro e 85 (probabilmente quella dell'attrice) e di conseguenza un peso armonico (l'attrice è una ragazza molto bella, dalle forme perfette); benché si veda in varie scene che è più alta degli altri personaggi, Gillian Bray non raggiunge le dimensioni che ne farebbero un essere fascinosamente impressionante. Il film inoltre ne abbassa l'età da 28 anni

38. La redazione è quella dell'*Europeo*, come si coglie dai dettagli delle fotografie durante la visita di Duca.

39. Ivi.

a 25, anche in questo caso – si direbbe – per avvicinarsi di più all’età dell’attrice, che all’epoca aveva 23 anni.⁴⁰

Altri cambiamenti che interessano il profilo dei personaggi (e in parte la loro storia) sono i seguenti:

- Lamberti è caratterizzato da una forma grave di sinusite e dalla passione per la chitarra, probabilmente perché le altre caratteristiche del personaggio originale si estrinsecano tutte nel suo discorso interiore; come già si è detto, la sua “preistoria” di medico non viene menzionata, cosicché lo spettatore ignaro di quella è spiazzato di fronte all’iniezione che Duca pratica ad Amanzio Berzaghi, quando questi collassa dopo che il poliziotto gli ha comunicato il ritrovamento del cadavere della figlia.
- Mascaranti non è più un anziano brigadiere di polizia, ma un giovane aitante; nel film, parla con chiaro accento romagnolo, mentre nel libro è di origine meridionale.⁴¹
- Nel film il magnaccia Salvatore è un elegantone milanese (o milanesizzato) e non è più il “terrone” vestito in armonia con il suo ruolo; anzi è un ex-lenone che ora cerca di vivere onestamente vendendo automobili di lusso, è incastrato dalla polizia grazie all’intervento di Livia Ussaro, collabora con Lamberti, introducendolo nelle case d’appuntamento di Milano e fingendo di voler “comprare” Donatella dai suoi rapitori; e a un certo punto viene ucciso in piazza Vetra da Franco Baronia.
- Concetta Giarzone, donna grassa e laida, «la più grossa e putrida baracca della valle padana» (*MAS*, 154) quasi lombrosianamente predisposta al vizio e alla delinquenza, diventa un’apparentemente gentile e quasi distinta padrona di una lavanderia, conoscente di Berzaghi.
- Domiziana, complice del rapimento di Donatella e donna di servizio in un appartamento dello stesso condominio (attiguo a quello di Berzaghi nel film e sito al piano di sotto nel romanzo), è una donna che Scerbanenco definisce «piuttosto bruttina», ma che poi descrive in modo assai impietoso,⁴² mentre l’attrice non corrisponde certo a quel ritratto e il personaggio è caratterizzato da un accento straniero, probabilmente per dar risalto al carat-

40. Ma l’età di Donatella forse non era stata indicata a caso da Scerbanenco: 28 anni sono sempre l’età d’una ragazza, ma ogni anno in più di una persona affetta da grave deficienza mentale è un anno di sofferenza in più per suo padre, ed è motivo di maggior stupore per chi, come Lamberti, la sente definire “bambina” dalle labbra di Berzaghi.

41. Mascaranti, un ottimo Gabriele Tinti, ha una lunga chioma e Lamberti gli dice spesso: «Mi faccia un favore, si tagli i capelli». La battuta, assente nel romanzo e di per sé simpatica, non è però in linea con il personaggio, che fa apparire come un poliziotto ligio agli aspetti formali, mentre si tratta dell’esatto contrario.

42. «Era di un biondiccio lugubre, aveva acquosi occhi disgustanti da donna che ha voglia, era sempre goffamente vestita in maglie e magliette, in un corpo goffo che non aveva niente di femminile, perché il seno era inesistente e i fianchi pure, e il dietro spropositato suscitava più le risa che un richiamo sessuale» (*MAS*, 161).

tere già molto variegato della popolazione milanese di quegli anni. Tanto nel romanzo come nel film è lei che rivela a Berzaghi le identità dei rapitori e degli assassini di Donatella: nel libro con una lettera anonima, nel film perché Amanzio, il quale ha compreso che la domestica sa qualcosa di sua figlia, la costringe a confessare.

- All'interno della lavanderia si svolge l'ultima sequenza del film, quella della strage dei *vilains*: Berzaghi, diversamente dal romanzo, soffoca la donna con i panni da lavare e poi uccide Franco Baronia schiacciandogli il collo con lo sportello di una grande macchina lavatrice. Sembra quasi che gli sceneggiatori abbiano voluto introdurre un elemento simbolico: il cittadino qualunque che "fa pulizia" dei delinquenti. In realtà né nel romanzo né nel film Amanzio Berzaghi si reca dalla Giarzone per uccidere, ma solo per vedere in faccia gli assassini della figlia;⁴³ la sua furia si scatena quando la donna gli rivela motivi e modalità della barbara uccisione e tenta di sopprimerlo. I due complici della Giarzone arrivano a casa di lei in due momenti distinti nel romanzo e Amanzio li ammazza uno dopo l'altro; invece nel film Michele e Franco arrivano insieme e, mentre il primo ingaggia una lotta con Berzaghi, il secondo estrae una pistola e incidentalmente spara contro l'amico, uccidendolo.

Il film, comunque, si muove tra un programmatico rispetto della storia e financo di certi scambi di battute, riportati alla lettera, e una ristrutturazione in sede di sceneggiatura, al servizio evidentemente di una forma ritenuta più cinematografica,⁴⁴ con risultati spesso assai pregevoli e talora forse un po' meno.

Fedele al romanzo è nel complesso l'impostazione spazio-temporale. Dal punto di vista spaziale sono mostrati allo spettatore luoghi ben riconoscibili di Milano (i viali, piazza della Vetra, via Fatebenefratelli, San Siro), mentre la collocazione decisa nella contemporaneità è sottolineata da alcune inquadrature significative durante la visita di Duca alla redazione dove lavora la sua compagna: nel movimento iniziale la macchina da presa inquadra due manifesti, il primo dei quali (della rivista *Oggi*) annuncia l'imminente referendum sul divorzio (che si terrà solo nel 1974, ma la legge che l'introduceva nell'ordinamento fu approvata nel 1970), mentre il secondo (dell'*Europeo*) pubblicizza «le foto a colori della Luna» (l'impresa dell'Apollo 11 è dell'anno precedente); nel reparto fotografico, dove Duca e Livia vanno a parlare al riparo dal frastuono delle rotative, è inquadrata un'immagine di Yasser Arafat, che l'anno prima era diventa-

43. «E se lo ritroverete fra mille anni, io vivrò ancora mille anni, aspetterò mille anni a morire, per vedere in faccia questo assassino» (*ibid.*, 52); «Ho voluto vederli almeno in faccia» (*ibid.*, 176).

44. Si ripete con insistenza nel film, al punto da diventare un tratto caratteristico del protagonista, il *cliché* gestuale della richiesta della sigaretta di Duca a Mascaranti, che è presente (seppure in modo meno insistito) anche nei romanzi. Gli sceneggiatori ricavano alcune micro-sequenze anche dagli altri testi della serie: a un certo punto Mascaranti si lava la faccia perché un sospettato gli ha sputato in faccia, scena che ne richiama una analoga in *TT* (133).

to il portavoce dell'Organizzazione per la Liberazione della Palestina ed era al centro delle cronache di politica internazionale.

Il romanzo si contraddistingue per una sorta di simmetria polifonica, strutturandosi in sette capitoli che danno voce prevalente o esclusiva ai due personaggi principali: Berzaghi – Lamberti – Lamberti – Berzaghi – Lamberti – Berzaghi – Lamberti.⁴⁵ Il primo capitolo ha uno statuto un po' speciale, organizzato in parte come un lungo *flash-back*, con la conseguenza che il ritratto di Duca risulta ritardato e rallentato, mentre il medico-poliziotto comprende a poco a poco la natura della questione e parallelamente il lettore si cala in modo progressivo nel nucleo della storia. Al contrario gli ultimi tre capitoli sono presentati, in montaggio alternato, con un'unica collocazione temporale, quella della giornata di sabato del titolo, nella quale capita che, non dovendo lavorare, un personaggio come Amanzio Berzaghi (il quale, insoddisfatto dei mancati risultati investigativi della polizia, non ha rinunciato a condurre le indagini per conto proprio) abbia l'"occasione" di compiere una strage.⁴⁶

Il ritmo del film è alquanto diverso, cosa peraltro comprensibile dato il cambiamento del mezzo espressivo e del sistema segnico associato, e il lungo capitolo iniziale risulta lievemente compresso. I bei titoli di testa scorrono su un percorso cittadino a bordo di un tram (si riconoscono quanto meno piazza Cordusio, piazza Cadorna e alcune vie limitrofe) che ritorna insistentemente su sé stesso e che è caratterizzato dal frequente incrociarsi con un altro tram che viaggia nel senso opposto; nelle curve si ha l'impressione che i due mezzi siano in rotta di collisione, ma poi essi scivolano asintoticamente sui loro binari. Le immagini, che ritraggono una Milano opaca e come sporca di polvere, sembrano voler impostare una lettura simbolica del testo: a meno che non si scontrino violentemente, anche gli esseri umani si cercano senza mai trovare un punto di contatto. Curiosamente questo succede anche nella sequenza in cui Duca e Livia, nell'intimità della loro casa e abbigliati con un'identica vestaglia orientale succinta che esibisce le belle gambe della Renzi e quelle un po' storte e pelose di Wolff, tengono una sorta di falsa conversazione, a base di discorsi scollegati che non dialogano fra di loro: lei parla di libri e lui della polizia; per es.:

- (14) [Livia Ussaro:] «Il brutto di un libro è che una volta che è stato pubblicato, è un documento che rimane lì, a testimoniare tutte le fesserie che uno ha detto e scritto».

45. In verità, benché il primo capitolo sia dedicato più ad Amanzio Berzaghi che a Duca Lamberti, *l'incipit* imposta immediatamente la centralità funzionale del portavoce dell'autore: «Duca Lamberti disse: "S?". Non era un'interrogazione, era un'approvazione».

46. Ancor più suggestivo del finale del romanzo è quello del film di Tessari, che si conclude con le parole, pronunziate da Amanzio Berzaghi: «Oggi è sabato, il mio giorno di libertà. Avevo tempo per cercarli. Se avessi lavorato li avrebbe trovati lei, dottor Lamberti; ma oggi è sabato... sabato... sabato».

[Duca Lamberti:] «La gente crede che quando un poliziotto ha risolto un caso, se ne ritorna a casa felice e contento con la sua brava medaglietta appuntata sul petto».

Tessari e Proietti accentuano il carattere “donchisciottesco” di Lamberti, soprattutto attraverso i dialoghi con Livia, che pure perdono l'amarrezza di fondo e non danno conto della solidarietà quasi disperata che nei romanzi tiene insieme i due; ad esempio, nella scena della visita di Duca alla redazione:

- (15) [Duca Lamberti:] «Vorrei solo che la gente non morisse piú, anche se forse chiedo troppo».
 [Livia Ussaro:] «Ah, tesoro... la gente continuerà ad amare e a odiare, a uccidere e a morire e tu – credimi – non puoi farci niente, assolutamente niente».

E altrove:

- (16) [Livia Ussaro:] «Se qualcuno a Milano o in qualche altra parte del mondo soffre, tu ti senti colpevole del suo dolore».

E ancora:

- (17) [Livia a Lamberti:] «Stai diventando vecchio e hai paura di non fare in tempo a ripulire il mondo».

Peraltro il carattere nobile di Lamberti si rivela anche nella frase che rivolge al suo aiutante:

- (18) «Mascaranti, non sia mai contento di mandare qualcuno in galera».

In generale, il carattere di Duca è piú trattenuto, meno rabbioso (nel film non usa mai le mani, né minaccia di usarle), e l'amaro sarcasmo che mostra nei romanzi è qui volto in un atteggiamento piú disincantato, con qualche concessione a un linguaggio scurrile (Duca è spesso alle prese con le «sigarette di merda») che rappresenta, da parte degli sceneggiatori, lo strumento forse un po' ingenuo per descrivere la furia che possiede l'investigatore creato da Scerbanenco: certo sarebbe stato difficile, alla fine degli anni Sessanta, far digerire al pubblico di massa del cinema un personaggio “maledetto” come quello dei romanzi, ma questo sottotono sottrae a Duca qualcosa del suo carattere originale.

Il personaggio della prostituta nera fa un po' il paio con quello di Lamberti, anche se nel film si perdono le sfumature onomastiche: Herero (nome bantu)⁴⁷ diventa un banale cognome spagnolo, Herrero (che significa ‘fabbro’). Comunque la ragazza è ben descritta tanto nel libro come nel film: depressa fino a sfiorare l'orlo del suicidio, irrimediabile per sfiducia nell'umanità; a un certo punto

47. «“Herero è un bel nome,” disse Duca. “I miei erano hereros, Herero è il nome di una tribù dell'Angola bantu, e per questo me l'hanno dato”» (MAS, 91-92).

del film dice, con amara ironia: «I magnaccia sono delle anime gentili che si occupano di noi, che ci amano». E spetta sempre a lei pronunciare una frase, rivolta a Duca, che fa riflettere: «Sei una carogna, poliziotto. Forse perché sei un uomo buono, riesci a comportarti da carogna anche tu».

Il degrado morale della città viene tradotto nell'insistita sequenza, con scarso dialogo e talvolta muta, delle visite ai postriboli e in quella degli'interrogatori ai quali Lamberti sottopone le meretrici e i loro clienti. A questo proposito, una delle prostitute interrogate da Lamberti e Mascaranti chiede: «Mia madre faceva la squillo e mio padre non se ne è mai accorto. Scusi, se lo faceva lei, perché non dovrei farlo io?». Un'altra dichiara: «Tutti si danno da fare per sfondare, per far soldi; lui [= il marito] no, invece, lui si accontenta di poco, gli basta poco per vivere. Io non mi accontento; io voglio avere tutto e subito, finché sono giovane. Tanto, come li faccio i soldi a chi interessa? I soldi non hanno faccia. Non si vede mica come sono stati guadagnati». E una tenutaria di bordello, che si autodefinisce una "signora", osserva cinicamente: «C'è chi vende detersivi, io donne». Il degrado è anche simboleggiato dalla luce sabbiosa della fotografia di Caimi, dal colore sporco delle scale della casa dove vive Berzaghi e da altri ambienti poco ospitali.

A differenza di quanto talora osservato dai critici cinematografici, che lamentano un'assenza di personalità nel lavoro del regista, il film si fa spesso apprezzare anche per i movimenti di macchina e lo speciale taglio delle inquadrature. Una caratteristica, che sembra quasi la cifra stilistica di questa pellicola di Tessari, consiste nel collocare a volte i personaggi nel fondo, mentre il primo piano è riempito da oggetti che in parte li impallano:

- Nel bar dove Amanzio è solito prendere i grappini, un tavolo da biliardo occupa più di metà dello schermo (la parte bassa), mentre il regista dispone gli attori sullo sfondo, ma in posture diverse: Berzaghi di profilo guardando a destra, verso Lamberti, questi di profilo guardando a sinistra verso Berzaghi, in mezzo Michele (il barista) di fronte e, accanto a Lamberti, Mascaranti di schiena; più in là un avventore che gioca al flipper (di profilo come Amanzio); l'inquadratura, che è strutturata in modo non troppo dissimile da un quadro di Piero della Francesca, taglia un po' la testa di Lamberti, ma in tutto il film succede spesso che i personaggi siano rifilati tanto in alto come ai lati.
- Nell'autosalone di Salvatore, una Lamborghini gialla occupa più di metà dello schermo, mentre sul fondo si vedono l'ex ruffiano e a destra Lamberti e Mascaranti.
- Uscendo dal bordello dove ha trovato la prostituta nera, Lamberti e la ragazza camminano per la strada, ma anche qui sono sullo sfondo, mentre in primo piano si vedono le capotte di varie automobili.
- Sullo sfondo si vede l'abside di San Lorenzo, quindi a mezza distanza il corpo di Salvatore, che è stato appena ucciso con un colpo di pistola alla

schiena, e in primo piano (occupando piú di metà dello schermo) i giardini di piazza Vetra; difficile dire se Tessari volesse alludere alle speciali caratteristiche del luogo, che oltre ad essere sede di spaccio di droga era – ed è – anche tradizionalmente legato a storie e leggende “nere” (nei pressi sorgeva la colonna infame di manzoniana memoria).

Notevole anche il lento carrello all'indietro nella casa di Herrero, un appartamento che non sembra piccolo, ma è spoglio e desolato, arredato in modo squallido con una brandina e una sedia; e ottimo il montaggio alternato dell'ultima parte del film, che aggiunge anche efficaci elementi di ricordo, come il gioco delle saracinesche dell'albergo di Franco Baronia il buono e della lavanderia della Giarzone (con effetti pratici che intercettano probabilmente qualcosa di simbolico): viene abbassata la prima (l'albergatore ha chiuso con il male) e poi, da Amanzio, la seconda (lo sventurato genitore sta per scoprire la verità); quindi la serranda della lavanderia è sollevata da Michele (tentativo del male di penetrare nel recinto della “giustizia”), riabbassata da Franco Baronia il cattivo (tentativo del male di sostituirsi alla giustizia) e finalmente rialzata da Lamberti e Mascaranti (accertamento, ancorché tardivo, della verità e delle terribili conseguenze delle modalità con cui l'azione si è sviluppata).

Le musiche di Gianni Ferrio sottolineano in modo appropriato i momenti salienti del film, ricorrendo alla musica jazz del tipo molto in voga negli anni '60. La colonna sonora è poi arricchita da due canzoni splendidamente cantate da Mina, *I giorni che ci appartengono* e *Incompatibilità*. La recitazione dei due attori principali, Frank Wolff e Raf Vallone, è molto apprezzabile per il carattere quasi da *Actor's Studio*, che alcuni, nel caso di Vallone, hanno erroneamente scambiato per una *performance* monocorde.⁴⁸ Wolff, attore distintosi in opere come *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi (1961) e *Il processo di Verona* di Carlo Lizzani (1963) e che nella *Morte risale a ieri sera* sembra piú vecchio della sua età (all'epoca aveva

48. È interessante notare come in internet circolino letture estremamente disattente della pellicola: una confonde Wilma Casagrande (che interpreta Concetta Giarzone) con Gillian Bray (Donatella); un'altra parla «di tranquille strade periferiche (a malapena si riconosce la Chiesa della Madonna delle Grazie di corso Magenta)» (si riconoscono invece perfettamente, come già si diceva, quanto meno via Fatebenefratelli, con la Questura, Piazza della Vetra con l'abside di San Lorenzo e lo stadio di San Siro, oltre i luoghi che si vedono sotto i titoli di testa); un'altra accredita come collaboratori alla stesura dell'intreccio Mario Bava e Riccardo Freda (che non presero parte a nessuna fase del film); un'altra parla di «sbirri senza morale» come nel sottogenere cosiddetto “poliziottesco”; in un'altra si osserva che «i Milanesi questa volta sono cittadini comuni, non solo spietati criminali, come accadeva in *Milano calibro 9* di Di Leo» (ma il film di Tessari è del 1970, quello di Di Leo è di due anni dopo) e così via. Anche la monografia dedicata a Tessari (Melelli 2013) dedica poche righe alquanto superficiali alla *Morte risale a ieri sera*, per es.: «La morte risale a ieri sera è un thriller con venature noir che si inserisce nel filone da poco inaugurato da Dario Argento, il cui capostipite *L'uccello dalle piume di cristallo* (1969) è di poco precedente» (Melelli 2013, 50; non c'è quasi nulla in comune fra i due film); la ditta per la quale lavora Berzagli (nel romanzo la Gondrand) si chiamerebbe “Lavandero” (53, in realtà “Avandero”) ecc.

solo 42 anni) morì suicida l'anno dopo (1971). Ottima anche l'interpretazione di Gabriele Tinti e complessivamente discreto il contributo dei comprimari.

Romanzo e film sembrano condividere, filigranati nella forza evocativa del primo e nel calmo vigore narrativo del secondo, una sorta di pudore, un controllo sulla materia di tipo morale: si pensi alla trasformazione da discorso diretto a resoconto del narratore alle pp. 40-41 del libro, quando Lamberti racconta ad Amanzio Berzaghi le circostanze del ritrovamento del cadavere della figlia;⁴⁹ la sceneggiatura trasforma con misura i discorsi "interni" dei protagonisti o del narratore in sequenze narrative non parlate o nel dialogo fra Lamberti e altri personaggi. E si noti la tranquilla ironia di ampie sequenze del film di Tessari,⁵⁰ almeno fino a quella finale: in quest'ultimo caso il peculiare adattamento del modello *Rape and Revenge*, con un vendicatore *malgré lui*, aggiunge un elemento ulteriore di dolorosa riflessione sulle modalità di difesa e di autodifesa dell'individuo e, al contempo, sulla protezione della città malata.

Nei *MAS* Scerbanenco guarda esseri umani e cose a un'altezza sociologica medio-bassa, e lo stesso succede nel film: un paio di poliziotti (un commissario e un aiutante), un onesto impiegato di una ditta di trasporti, un barista, dei ruffiani, delle prostitute, il proprietario di un motel e così via. Nel 1969 è ancora molto presto per il disegno d'una società multietnica come quella d'oggi; l'unico personaggio etnicamente diverso è la prostituta nera, che vive la sua diversità in maniera drammatica: «Come ti chiami?» le chiede Lamberti, e lei risponde: «Mi chiamo negra prostituta» (*MAS*, 88). Il libro e la pellicola fanno sentire il carattere multiculturale della città meta di immigrazione soprattutto dall'Italia del Sud, col risultato – a volte – di precisare i connotati caratteriali dei milanesi. Tessari e Proietti assecondano l'intenzione di Scerbanenco e vi aggiungono qualcosa di loro: il giro delle case di tolleranza, i colloqui con le prostitute e coi loro genitori e così via; quando poi Berzaghi conduce le indagini da solo portandosi appresso l'orsacchiotto di Donatella fortunatamente recuperato, incontra, nello stabile in cui vive, il milanese anziano e cordiale, il portinaio romano che lavora pure il sabato (ironicamente contrapposto ai milanesi che il sabato

49. «[...] per quanto la sintattica di Duca Lamberti nel raccontargli la storia della morte di sua figlia, fosse stata sfuggente da ogni particolare e precisione, e ogni aggettivo cauto, anzi ipocrita, e le descrizioni solo quelle indispensabili» (*MAS*, 45).

50. Particolarmente riuscita l'immagine di Mascaranti che recupera le forze spese nel bordello bevendo un Vov ("Liquore [all'uovo]. Zabajone confortante") e mangiando voracemente un panino ben imbottito. Il Mascaranti di Gabriele Tinti è l'unico personaggio del film dotato di tratti comici (novità rispetto al romanzo, che, come detto prima, non esibisce alcuna comicità, anche se questa potrebbe essere favorita dal già alluso abbinamento don Chisciotte-Sancho) o comunque quello che si trova nelle situazioni più comiche; oltre alla scena citata, si pensi a quando il poliziotto, entrato nel postribolo, dà un'occhiata alle ragazze che vi lavorano e osserva con stupore una giovane che palesemente sta preparando un esame d'università; peraltro durante un interrogatorio, una di quelle confessa d'essere studentessa del secondo anno di Lingue moderne (non saprei dire se in questa dichiarazione ci sia una nota maliziosa, del tipo sfruttato poi dalla cosiddetta commedia *sexy* all'italiana, per esempio in un titolo come *La professoressa di lingue*, usato in due film, uno di Demofilo Fidani, del 1976 e l'altro, di Vincenzo Gallo, del 2001).

riposano), il napoletano che si lamenta dell'indole chiusa dei milanesi, insomma un campionario di varia umanità.

In entrambe le opere, il romanzo e il film, la dimensione strettamente politica pare assente; ma in entrambe si percepisce un acuto disagio sociale e morale e la sensazione finale di uno scacco su tutta la linea. E converrà qui rileggere uno degli ultimi scambi di battute del romanzo, nel quale Livia chiede a Duca: «Perché fai quella faccia lí?» e l'altro risponde con quanto già trascritto nella citazione numero (4). Mentre nel film, che si chiude con un fotogramma fisso del volto sanguinante di Amanzio Berzaghi, Lamberti rimane di fatto ammutolito di fronte alle morti dei tre rapitori.

Nello stesso anno in cui viene scritto il libro *I milanesi ammazzano al sabato*, scoppia la bomba di piazza Fontana: la strage, del 12 dicembre 1969, avviene un mese e mezzo dopo la morte di Scerbanenco (27 ottobre). Nulla sembra legare il romanzo e il tragico episodio di cronaca sul piano pubblico, ma la strage, il sangue, l'offesa arrecata a Donatella e ad Amanzio Berzaghi, nonché a Milano e a tutta l'umanità costituiscono un filo cruento che li stringe insieme sul piano dell'immaginazione.

Sigle e abbreviazioni

MAS = *I milanesi ammazzano al sabato*, Milano, Garzanti, 1969.

MC9 = *Milano Calibro 9*, Milano, Garzanti, 1972.

PME = *Preludio per un massacro estivo* (in MC9).

RM = *I ragazzi del massacro*, Milano, Garzanti, 1968.

TT = *Traditori di tutti*, Milano, Garzanti, 1966.

VP = *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1966.

Riferimenti bibliografici

Burns 2011 = J. Burns, *Founding Fathers: Giorgio Scerbanenco*, in Pieri 2011a, 27-47.

Camilleri 2007 = A. Camilleri, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007.

Cappi 2013 = A. C. Cappi (a c. di), *Un giorno a Milano*, con pref. di A. G. Pinketts, Milano, Novecento, 2013.

Crovi 2002 = L. Crovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002.

D'Agostino 1991 = A. D'Agostino, *Uno stivale mostruosamente giallo*, in V. Spinazzola (a c. di), *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, 81-90.

Doninelli 2014 = L. Doninelli, Prefazione a G. Scerbanenco, *Venere privata*, Milano, Garzanti, 2014.

Melelli 2013 = F. Melelli, *Kiss kiss... Bang bang. Il cinema di Duccio Tessari*, Milano, Bloodbuster, 2013.

Oliva 2003 = C. Oliva, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro, 2003.

Orsi 2007 = G. F. Orsi (a c. di), *Il ritorno del Duca*, Milano, Garzanti, 2007.

Pariani 2010 = L. Pariani, *Milano è una selva oscura*, Torino, Einaudi, 2010.

Pieri 2011a = G. Pieri (ed.), *Italian Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2011.

Pieri 2011b = G. Pieri, *Milano nera: representing and Imagining Milano in Italian "Noir" and Crime Fiction*, in Pieri 2011a, 132-150.

Pirani 2011 = R. Pirani (a c. di), *Scerbanenco. Riflessioni, scoperte, proposte per un centenario*, Molino del Piano-Pontassieve, Pirani Bibliografica Editrice, 2011.

Reverdito 2011 = G. Reverdito, *Vedi alla voce "Male". Inferni metropolitani in forma di racconto*, in Pirani (ed.) 2011, 109-132.

Rosa 1982 = G. Rosa, *Il mito della capitale morale: letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

Rosa 2015 = G. Rosa, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, BUR, 2015 (nuova edizione di Rosa 1982).

Sviluppare la sensibilità.

Mario Soldati sui giornali milanesi negli anni '50

Bruno Falchetto

«Io, a Milano, sento la domenica»
(intervista a «la Repubblica», 17 giugno 1983)

1. 1959: un «evento editoriale»

Il 24 marzo 1959 un messaggio dell'Ufficio sviluppo edizioni Mondadori rivolto agli operatori commerciali segnala che «l'acquisizione di Soldati alla selezionata schiera degli autori della casa rappresenta un avvenimento di notevole portata che non può sfuggirVi, anche in considerazione dei molti profili sotto cui il Nostro è conosciuto dal pubblico; quale regista cinematografico, documentarista alla TV, commediografo. Una sua novità non passa mai sotto silenzio, trattandosi di uno degli ingegni più irrequieti, vivi e penetranti d'oggi. / Vi raccomandiamo perciò di richiamare l'attenzione dei librai sull'importanza di questo evento editoriale».¹ La pubblicazione di *La Messa dei villeggianti* (in vendita dal 9/10 aprile) segna un momento cardine nel divenire dell'identità letteraria di Soldati. La Mondadori infatti assegna allo scrittore uno spazio editoriale personalizzato, come si fa con gli scrittori di prima grandezza: il libro è il cinquantottesimo volume della collana dei "Narratori italiani" e inaugura la serie delle "Opere di Mario Soldati". Si completa così un percorso di affermazione che aveva avuto nelle *Lettere da Capri* e in *Viaggio nella valle del Po alla ricerca dei cibi genuini* due snodi primari: con il romanzo del 1954 che si aggiudica il premio Strega, Soldati all'immagine di regista affermato e narratore di qualità raffinata, consolidata di recente con il trittico *A cena col commendatore*, unisce quella di scrittore di largo successo; con il documentario del 1957 si fa autore di punta del nuovissimo medium televisivo entrando nelle case dei italiani che ne costituiscono l'aperto e variegato pubblico. Le apparizioni televisive (la conduzione del *Viaggio*, la presenza a *Lascia o raddoppia*, la sua riuscita caricatura proposta da Tognazzi) fanno di Soldati «per gli italiani d'oggi lo scrittore più noto nell'aspetto

1. AS, busta 33.

fisico, nei modi di muoversi e nella vivacità degli umori». ² Dopo l'uscita del volume alla libreria Mondadori di Milano lo si può vedere «firmare per un paio d'ore consecutive» le copie della *Messa dei villeggianti*: «Che sorpresa constatare», scriveva Vladimiro Lisiani sulle pagine della «Notte», «che Claudio Villa non possiede l'esclusiva dei fans, che non esistono solo collezionisti di microsolchi, di francobolli o di portacenere, ma anche di libri». ³

2. 1954-55: la nascita di un libro milanese

Pur essendo Milano assente dagli ambienti che ne sono scenario, *La Messa dei villeggianti* è un libro milanese per più ragioni. Non soltanto per la milanesità della sigla editoriale maggiore che presenta al pubblico questa nuova fase dell'attività letteraria di Soldati, proseguendo una continuità ambrosiana (da Corticelli a Rizzoli) che ha governato e governerà la storia delle sue pubblicazioni, ma per la “milanesità giornalistica” che ne modella i testi sin dagli inizi, e per un terzo motivo che si vedrà più avanti.

Alla metà degli anni Cinquanta il regista-scrittore guarda con acutezza e nuovo interesse alle potenzialità comunicative e professionali offerte da un orizzonte comunicativo in mutamento. Si mostra subito pronto a sfruttare le potenzialità del nuovo *medium* televisivo, manifestando una felice capacità di acclimatare e reinventare nel linguaggio della tv che muove i suoi primi passi alcuni tratti essenziali del proprio stile narrativo: dalla messa in scena dell'io dell'autore, alla narrazione mostrata ai lettori mentre si fa. Nel contempo prosegue e stringe il dialogo operativo con il sistema giornalistico e librario milanese dalla crescente centralità nel quadro nazionale.

Soldati punta a rinsaldare e sviluppare il legame con il mondo dei giornali, che ha sempre sentito come ambiente elettivo di identità professionale (a metà degli anni Trenta, dopo la prima crisi del rapporto con il cinema, il suo biglietto da visita lo indicava, appunto, quale «giornalista»). E prova a rilanciare su nuove basi il rapporto con l'editoria libraria: quelle dello scrittore di successo che negozia efficacemente con l'imprenditore-editore il giusto compenso per il proprio valore, artistico ed economico. Sta esattamente qui il motivo dell'attrito con Garzanti, la sigla della sua piena affermazione, e del suo abbandono poi per Mondadori.

È l'ipotesi di un nuovo baricentro milanese a dare impulso al maturare dell'idea di un riorientamento della propria fisionomia lavorativa secondo la

2. Ferrara 1962, 25.

3. Lisiani 1959.

formula “più scrittura e meno cinema”. Un riorientamento sollecitato da un’esigenza di trovare un ambiente più adatto a un libero dispiegarsi della creatività, troppo imbrigliata nel contesto cinematografico dal filtro omologante dei produttori, come argomenta il narratore-regista nel capitolo introduttivo poi non pubblicato di *Lettere da Capri* e confermano i progetti cinematografici non realizzati di questi anni.⁴

Sul terreno giornalistico il percorso intrapreso è quello di un’intensificazione della produzione, di una presenza più assidua, grazie a rapporti di collaborazione continuativa. Nel dar forma a questo versante della sua produzione Soldati lavora all’interno del quadro di possibilità praticabili nel contesto, che vincola alle misure brevi, in due direzioni. Da un lato (sul «Corriere della sera») un rammodernamento dell’elzeviro, dall’altro la progressiva messa a punto di una forma personale e innovativa di rubrica-mosaico (solo accennata nei *Notes* per «L’Espresso», ben declinata nella *Boutique Soldati* per il «Corriere d’informazione») che nel decennio successivo vedrà il suo pieno sviluppo con i *Notes* per «Il Giorno». La scelta di una forma testuale discontinua fondata sulla brevità e l’accostamento – con gioco alterno delle misure e variabilissimi gradi di connessione delle sezioni che costituiscono di volta in volta gli articoli – consente a Soldati di praticare un tipo di monologo dialogico in pubblico che riflette un tratto profondo della sua indole di scrittore e intellettuale multiforme e bastian contrario, della contraddizione e della alternanza di umori.⁵ Ma ripropone anche in un altro quadro la pratica basilare dell’annotazione – dell’appunto che ferma un dato informativo, un’impressione percettiva, uno spunto o nucleo inventivo – assai tipica della sua privata scrittura “di preparazione”, avantestuale; e si mostra inoltre pienamente funzionale a mantenere, grazie alla struttura libera e combinatoria, un alto ritmo di produttività e presenza in pagina.

3. Conoscere dalla domenica. Il valore del tempo libero

Soldati ha mostrato una consonanza profonda con Milano. Nella tavola delle sue città chiave è la terza, a fianco della coppia attorno alle quali ruota il grande affresco romanzesco delle *Due città*, quella “scelta”: non trovata con la nascita (Torino), né subita per lavoro (Roma). Del capoluogo lombardo che elegge a

4. Si può leggere il primo capitolo del manoscritto di *Lettere da Capri* nelle *Notizie sui testi* (Ghidinelli 2006). Un elenco di progetti non realizzati è proposto da Morreale 2006, 433-438.

5. Per un’attenta analisi linguistica dei *Notes* rinvio a Prada 2010 (le pp. 58-62 ne descrivono l’impianto all’insegna della discontinuità come *Un caso di combinatoria stilistica, linguistico-testuale, tipologica e strutturale*).

suo centro di vita e di mestieri alla fine degli anni Cinquanta definisce nel tempo un'immagine personale – fra dati del reale e slancio utopico – di civiltà accogliente, di modernità equilibrata, aperta al nuovo con misura. Milano come ambiente adatto per esercitare un'osservazione libera e acuta dell'oggi. Punto di partenza propizio per un'esplorazione curiosa del presente dentro e al di là dei confini nazionali, possibile centro taciuto di quella rete di percorsi che collegano grandi capitali europee e borghi provinciali su cui si modella la geografia del libro, all'insegna di un cosmopolitismo radicato nei territori.

«Io, a Milano, sento la domenica»: ⁶ è lo spazio della pausa dal lavoro a costituire l'ambito elettivo delle prose di avventura percettiva di Soldati. È una libertà (almeno parziale e temporanea), un allentamento dei vincoli che governano le nostre vite, a costituire la premessa necessaria dei tragitti di intrattenimento riflessivo che compie e ai quali intende associare noi che leggiamo: «Vado a Messa soltanto quando villeggio. Scrivo soltanto nelle pause che mi consente il mestiere. Come dire che non professo né la religione né la letteratura? e che, semplicemente, me ne diletto?». ⁷

Il felice titolo della raccolta ha un valore di segnale sociologico e letterario insieme. Fotografa efficacemente quel processo di trasformazione e valorizzazione del tempo libero, quella rilevante estensione sociale dell'esperienza delle vacanze (ormai borghese, piccolo-borghese e anche in parte popolare) che tra anni Cinquanta e anni Sessanta, dalla fase della ricostruzione a quella del *boom*, accompagna i processi di crescita economica e i mutamenti di costume. Ma altrettanto il titolo indica un percorso di scrittura all'insegna del diletto, certo, non però in chiave di evasione centrifuga, ammaliante e distraente: congiunge le dimensioni della meditazione e dello svago suggerendo come Soldati punti a far scattare nel suo pubblico la molla dell'interesse grazie a un regime di lettura che fonda agio e impegno, piaceri e interrogazioni morali.

4. La forza dell'agilità

Il libro è accompagnato, come si è visto, da un impegno promozionale deciso da parte dell'editore, di cui l'accoglienza critica su quotidiani e riviste, all'insegna di un diffuso convinto apprezzamento, conferma l'efficacia. La sagoma d'autore che ne emerge è quella di uno scrittore saldamente legato alla tradizione letteraria ma dotato di non comuni doti di comunicatività, in grado di incarnare una classicità moderna, aperta, senza tic professorali o vezzi intellettualistici. Come

6. «Però vorrei più libertà notturna», intervista a M. Soldati (Vergani 1983).

7. Soldati 2007, 3.

ben scriveva Baldacci, Soldati è «uno dei veri scrittori italiani», «uno dei pochi [...] che non pongono la loro candidatura alla storia letteraria sulla base di un denominatore d'accademia». È egli stesso a impostare questo profilo, indossando i panni – s'è visto – di chi non professa ma si diletta di letteratura, con una doppia presa di distanza: dai sussiegosi custodi istituzionali del letterario e dagli impegnati e inquadrati promotori di tendenze, programmi, ideali. Presa di distanza che è mossa d'avvicinamento ai destinatari, al lettore “medio”. La sede giornalistica rafforza infatti l'intenzione, tipica della poetica soldatiana, di dialogare con un pubblico esteso, che sappia includere anche chi non pratica d'abitudine la lettura.

La lettera dedicatoria a Don Vittorio Genta (che con la sua risposta costituisce un anche troppo marcato dispositivo paratestuale) contiene un ragionamento sul sacerdozio prezioso per le sue implicazioni letterarie e culturali. È l'atto di accusa contro quella parte del clero che «tende a distinguersi dal resto dell'umanità: come se i sacerdoti non fossero comuni mortali, ma creature dotate di potere magico, e come se la Grazia, nell'atto dell'ordinazione trasformasse permanentemente la loro natura». Il sacerdozio non è «una magia che escluda alcuni privilegiati o predestinati dall'umanità e a questa li opponga sia pure per servirla». È la vicinanza il requisito irrinunciabile per l'azione di servizio e guida che i sacerdoti devono compiere, ed è necessario aver sempre ben presente gli effetti separanti che i riti, le cerimonie, le procedure di codificazione tendono a creare. Non diversamente dai sacerdoti gli scrittori devono definire la propria posizione rispetto agli interlocutori nella prossimità, all'insegna di un dialogo che muova da una democratica consapevolezza di parità, che non appiattisce le differenze fra l'intellettuale che scrive e i suoi lettori, ma non cede alle tentazioni corporative del «distinguersi», pensa quelle differenze come di funzione, non di natura.

La messa in scena dell'io realizzata in questi pezzi avviene dunque in primo luogo secondo una strategia di amicalità comunicativa, fra i cui segnali più evidenti sono – sul piano della vicenda – la ricorrente presenza al fianco dello scrittore di amici che lo accompagnano nelle esperienze e la disposizione all'ascolto e al dialogo con i tanti personaggi incontrati per caso, nonché – sul piano del discorso – il diffuso uso del *noi*, che segnala la volontà di condividere collettivamente le considerazioni suscitate dagli eventi.

Le coordinate di genere sono di frequente al centro delle considerazioni critiche suscitate dal volume. Se ne sottolinea innanzi tutto la matrice diaristica, con la sua funzione coesiva («è in realtà un lungo diario, diviso in capitoli autonomi per ambientazione ed atmosfera, ma tutti con un solo protagonista: l'autore», scrive Domenico Porzio); nella messa in scena di sé, iscritta nel codice genetico della scrittura soldatiana, egli individua subito lo strumento migliore

per dare continuità alle sue presenze giornalistiche: l'io insomma come dispositivo base per un effetto di serialità nel contesto del quotidiano, di organicità nella presentazione in volume. (È soltanto uno degli strumenti di un lavoro intenso e organico, modernissimo e anticipatore, di allestimento dell'immagine pubblica di sé, di costruzione di una identità d'autore su varie dimensioni interconnesse: all'interno delle vicende rappresentate nelle opere, nel tessuto formale che le comunica, negli apparati peritestuali, come nelle interviste o nelle altre forme di presenza nel sistema mediale, per esempio quale ospite televisivo).

Il "diario", come si sa, è rivolto al fuori e si sviluppa su una duplice linea, di indagini attraverso la sensibilità in chiave esistenziale e socioambientale, si potrebbe dire. Da un lato il movimento nel mondo – l'incontro, l'avventura, l'esperienza – è l'occasione di una migliore autofocalizzazione psicologico-morale, aggiunge un piccolo tassello nella progressiva, aperta, suggestiva, non terminabile, conoscenza interiore propria e della natura umana; dall'altro prevale l'intento del viaggiatore in Italia di portare in piena luce aspetti di realtà poco noti, sempre certo orchestrati attraverso tutti gli echi che sanno risvegliare nella sensibilità personale; si invita chi legge a scoprire lo «spettacolo» del mondo in un'Italia minore, di cui si rivendica la ricchezza sfaccettata nella cultura materiale eno-gastronomica e nei paesaggi.

È nella serie degli elzeviri per il «Corriere» che prende corpo e si precisa il modulo delle avventure di cibi e vini; *La Messa dei villeggianti* mostra ai lettori i primi passi dello scrittore-reporter che girerà il *Viaggio nella valle del Po alla ricerca dei cibi genuini* e firmerà i tre viaggi di *Vino al Vino*. Basta scorrere la sequenza dei titoli (presentati anche nel libro in ordine cronologico di apparizione) per individuare questa direzione di scrittura; la segnala, di solito, la formula dell'indicazione del prodotto/tratto chiave con determinazione geografica (*Il vino di Carema, I colori di Bondeno, Un sorso di Gattinara, Il pane di Castel d'Annone*).

Le recensioni che accompagnano l'uscita dell'opera sottolineano poi concordemente la natura sfuggente dei diversi pezzi, il loro riluttare a una classificazione di genere univoca, il forte intreccio e il rapido avvicendamento delle modalità discorsive impiegate. La capacità di gestire con magistrale proprietà e disinvoltura queste contaminazioni e mutamenti di passo e di assetto è un punto decisivo nell'apprezzamento di Cecchi, che si dichiara appunto colpito dalla «cresciuta disinvoltura ed eleganza nell'amalgamare il narrativo col saggistico, la fantasia con l'introspezione, e la dialettica col capriccio», in componimenti che «non si propongono nessuna complicata vivisezione della realtà, ma colgono la realtà nel suo palpito più immediato ed intatto; e s'insediano nella memoria di-

rei quasi con un loro magnetico incanto».⁸ Pietro Citati mette in risalto la finezza di costruzione dei testi che si unisce strettamente alla levità flessibile della sagoma strutturale di base del tipo elzeviro e sottrae le pagine al rischio di un disegno poco distinto, incerto: «Abbiamo appena finito di ammirare l'arte consumata con cui Soldati riesce a trasmettere, con leggerissimi tocchi, la immediatezza dell'impressione. E dobbiamo subito notare a noi stessi come anche questi raccontini fatti di nulla siano, in primo luogo, ingegnosamente e sottilmente costruiti, a forza di piccole allusioni, di lievi ritocchi, che si raccolgono entro una trama sempre elegantemente arbitraria», con alta «finezza di segno» e la «precisione calcolata di un ricamo geometrico».⁹

Sono «corti»¹⁰ (come di recente Verdino ha scritto, con un battesimo che ne rimarca la visività dinamica) nei quali l'intreccio propriamente narrativo volta a volta si assottiglia e irrobustisce, sempre però fuso con una vivace vena pittorica e una centrale componente riflessiva. La loro architettura testuale nasce dalla congiunzione, condotta in molte maniere, di tasselli narrativi, descrittivi e argomentativi sviluppati attorno e attraverso persone, spazi, oggetti. Di frequente vera linea portante di questa architettura è quello che si potrebbe definire l'intreccio discorsivo, che ricostruisce e teatralizza la varia e intensa attività interiore del narratore-protagonista. Quella «grazia», «di rado [...] così naturale e perfetta», di cui diceva Citati sta certo nella «finezza di segno» dei «suoi piccoli tocchi di pittore fiammingo, illimpiditi e divenuti atmosferici» ma forse ancor più nell'agilità delle transizioni, nei mutamenti liberi e coesi della postura vocale dell'io.

5. «Come per una grande, o almeno piccola magia»: sviluppare l'attenzione, affinare la sensibilità

Il treno rallentando, mi sveglia. Alzo la tendina, vedo, riconosco la campagna toscana, poco dopo Arezzo.

Nella luce dorata del tardo pomeriggio estivo, i campi, i prati, i frutteti, i boschi, le strade, i sentieri, le fattorie, le case sparse, le ville alte sui colli, tutto ciò che vedo è magicamente in ordine, di una bellezza suprema e straziante.

Ecco, il treno rallenta sempre più, ora si ferma in mezzo alla campagna. Ricordo improvvisamente [...].

8. Cecchi 1959.

9. Citati 1959.

10. La formula è di Stefano Verdino (Verdino 2007, XVIII).

Era già successo: «più di trent'anni fa», quando il narratore-protagonista di *Disco rosso*, uno dei testi più belli della *Messa dei villeggianti*, era «molto giovane, quasi un ragazzo». Anche allora andava a Roma, per studio mentre adesso ci va per lavoro: «Mi sorprende affacciato al finestrino come allora, a guardare angosciato quella bellezza e a cercar di capirne il perché prima che il treno riparta».¹¹

Operano qui alcuni procedimenti essenziali della forma elzeviro propria del libro (in particolare della sua linea “esistenziale”). I singoli testi si sviluppano attorno a zone nevralgiche all'insegna del racconto in presa diretta, volentieri al presente, di un'esperienza da condividere nel suo farsi: l'esperienza del vissuto e della sua rimediazione attraverso la scrittura. Il tempo viene fatto scorrere sotto gli occhi di chi legge dinamicamente e discretamente scandito da una dorsale di verbi che mettono in primo piano l'intensa attività in svolgimento dell'io; la punteggiano segnali di ostensione (gli «ecco») e d'accelerazione (gli «ora», i «subito», i «d'improvviso»). Più che dell'agire, sono mostrate le attività del percepire, analizzare, ricordare, interrogarsi, riflettere.¹² «Guardo [...] Guardo [...] E come allora mi ero chiesto [...] Così ora mi chiedo [...]»: è la catena di predicati del capoverso successivo al brano appena citato, tutti posti in avvio di periodo, a rimarcare lo slancio attivo suggerito dal verbo, di nuovo in una sequenza descrittiva a forte impatto sensoriale: «quei colori dolci, tutti i verdi di tutti gli alberi, quello degli ulivi, quello dei cipressi, quello delle querce, quello dei castani, quello dell'erba; le terre giallastre, rossastre [...]».

Prendono così forma inchieste della sensibilità, animate da un fine, duttile, prensile apparato rappresentativo, in cui si succedono disinvoltamente, con semplice eleganza, con moderna armonia senza fronzoli – come aveva ben visto Cecchi – diversi modi di raffigurazione. Al descrivere gli aspetti del mondo, al riproporre letterariamente l'esercizio sensoriale, ritraendo con spiccata levità l'articolarsi vario e coerente del paesaggio (guardare con nitidezza, distinguendo, classificando, interpretando elementi e strutture – «vedo, riconosco» e, nel capoverso successivo «Guardo quella geometria segreta, indecifrabile, eppure sensibile, onde l'intero paesaggio appare costruito come il paesaggio di un sommo pittore»), si compenetra la raffigurazione emotiva.

L'io è mosso da un impulso a cogliere con prontezza le armoniche interiori generate dalle sollecitazioni dei sensi, identificando la cifra sentimentale ed esistenziale che le accompagna. Individua così un nodo percettivo, intenso e ambivalente (qui fatto d'angoscia e bellezza), che rende memorabili ed enigmatiche le esperienze ripercorse ed è appunto il nucleo di molti di questi racconti-

11. Soldati 2007, 37.

12. Ma sono significativi anche i primi piani sui gesti del protagonista colti nel loro snodarsi rapido: p. es. «Mi levo a sedere, accendo la luce, trattengo il respiro», così in *La tentazione* (Soldati 2007, 51).

elzeviri. Quel nodo avvia la riflessione, innesca una serrata indagine morale ed esistenziale, che procede lungo una catena d'interrogazioni e ipotesi interpretative ostinatamente rilanciata; a modellare la sagoma dei testi è dunque spesso un procedere in due tempi, in cui si avvicendano impatto sensoriale ed emotivo e inseguimento del senso.

«Mi sorprendo»: questo tipo di scrittura soldatiana ruota attorno a momenti di profondità percettiva che muovono dal quotidiano messi in risalto da una rete di segnali di discontinuità e intensificazione: stupore, meraviglia, sconcerto. Non di rado li introducono accenni a un precedente stato passivo, di interruzione o ottundimento delle facoltà dell'io, che li incontra venendo dal sonno, dalla distrazione, dalla monotonia, dalla confusione. Spesso ad avviarli o a potenziarli interviene un proustiano cortocircuito cronologico, l'apertura di un secondo piano temporale del racconto.

Ma ben più che della memoria, sono prose dell'accorgersi. Mostrano al lavoro e invitano a condividere una penetrante capacità d'attenzione, di ricettività sensoriale, di risposta emotiva, secondo una disposizione che intreccia godimento contemplativo e esplorazione etica e morale. I materiali tematici provengono dall'esperienza quotidiana dell'affermato soggetto borghese e intellettuale che si muove sulla ribalta: gli eventi raccontati appartengono alla tipologia delle vicende ordinarie. Imprimito loro una curvatura di singolarità, una venatura di straordinarietà, circostanze fortuite e soprattutto una disposizione soggettiva all'insegna di un cambio di passo percettivo, di un acuirsi dell'attenzione, di un mutamento di prospettiva.

Sono prose che muovono dall'oggi: «Soldati non è mai riuscito come questa volta, in questi racconti nati nell'agio della più insospettata e disordinata attualità, a stupire il lettore per la misura e la condotta del suo discorso», così scriveva Bo.¹³ «Pochissimi scrittori» mostrano – osservava Ferdinando Virdia nella sua recensione – di possedere come lui «un sentimento della vita come esperienza, direi addirittura un piacere dell'esperienza così forte e cosciente e così fortemente inserito nella realtà del mondo contemporaneo». ¹⁴ Il fatto che tutti e due i critici rilevinò il deciso legame dei testi con la realtà dell'oggi ben testimonia il tratto di moderata ma consistente innovazione di sceneggiatura che l'elzevirismo soldatiano portava in sé.

Nella *Messa dei villeggianti* guida l'io soldatiano il tentativo di mettere a fuoco in maniera estemporanea, antisistemica, umorale alcune cose che gli paiono contare della vita civile dell'Italia (e dell'Europa più vicina) in quegli anni, e vorrebbe si conservassero e potessero contare di più. In un itinerario d'osservazioni realizzato con un senso originale e prezioso di quanto continuo nel definire il volto delle società le connessioni intime fra materiale e immateriale sfilano così tipi umani (baristi, sacerdoti, conduttori di treni, custodi di cen-

14. Virdia 1959.

trali elettriche, panettieri), prodotti del lavoro, paesaggi (naturali, trasformati e fabbricati dall'uomo). Soldati non si pone lo scopo di un'indagine critico-obiettiva dello stato dell'Italia d'allora (tanti sarebbero i silenzi, le rimozioni), quanto quello di segnalare e valorizzare pratiche e valori da preservare e sviluppare per un migliore civiltà – a partire dal vivissimo sentimento del valore del lavoro proprio del suo socialismo umanista e libertario – con la libertà di discorso, capriccioso, utopico, che si può riconoscere a chi scrive. Con una ben confessata vena di ottimismo costruttivo, come dichiara il finale di *Un caffè a Domodossola* dove i volti «allegri e fiduciosi» dei giovani operai e operaie a Pallanza Fondo Toce si rivelano non diversi da quello – argenteo, verde – del paesaggio, «il volto laborioso e ottimista dell'Italia di oggi».¹⁵

Lo spinge altrettanto, ancor di più, un bisogno stringente di meditazione esistenziale: la necessità di far i conti con alcuni caratteri del nostro destino individualissimo e di quello umano generale di cui il nostro è soltanto un esempio (non a caso la posizione discorsiva della voce che racconta spesso diventa sì fa quella del “sentirsi come tutti”). Di fare i conti con quel che siamo diventati – confrontandoci con quel che eravamo – e con la costante imperfezione delle felicità (anche delle piccole, non solo delle rare grandi) che ci sono concesse. Questi elzeviri ci mostrano quanto la nostra vita possa consentirci momenti di ricchezza vivificante (sono anche prose dell'incanto, della meraviglia), ma altrettanto che quanto più quei momenti appaiono profondi, tanto più si tocca la loro manchevolezza. È questa la fisionomia dell'edonismo soldatiano. L'angoscia della bellezza è determinata dal senso della precarietà: della sua e nostra fragilità. Al centro delle riflessioni sul sentire e il vivere di Soldati sta una meditazione sulla temporalità: siamo esseri iscritti nel divenire, per essere dobbiamo esistere in una costante rete di mutamenti. La bellezza, la felicità, svaniscono in fretta, e la loro caducità ne rafforza il valore, l'eco in noi.

È esattamente qui, in questa intensità sfuggente delle esperienze chiave, una delle radici prime della scrittura letteraria. Scrivere è la scommessa, la sfida (quella che dà il titolo a un altro dei testi più riusciti del libro) di saper far rivivere e durare grazie alle parole. Proprio nella *Sfida* si incontra una *mise en abîme* del processo artistico che ribadisce un gesto rappresentativo essenziale per gli elzeviri soldatiani. Sta concludendosi la serata con i due amici pittori, mentre Felice (Casorati) sta scaldando il motore dell'auto per accompagnarlo a casa, Mario vede davanti a sé «un altro quadro, un quadro ancora da dipingere questa volta»: «Ecco, questo momento, Torino una notte d'inverno, questa oscurità, questo gelo, in mezzo il Po che non si vede, e piazza Vittorio lontana e luminosa: poter fissare questo momento, fare che non finisca proprio subito ma duri, come per una grande o almeno piccola magia, il più a lungo possibile, o almeno un pochino di più».¹⁶

15. Soldati 2007, 131-132.

16. Soldati 2007, 99.

Sono quasi alla conclusione del mio ragionamento. Credo che il valore dell'operazione letteraria compiuta da Soldati in questa serie di testi (e il principio primo della sua capacità di mantenersi viva) stia più nelle loro forme che nei temi affrontati. A guardarle bene queste prose si rivelano dispositivi – pianamente accessibili ma non banali, coinvolgenti e incisivi, finemente strutturati – di potenziamento dell'attenzione, di incentivazione del ragionamento (morale e civile). Il Soldati giornalista ha provato qui a realizzare strumenti di comunicazione capaci di produrre un'intensificazione della sensibilità in una larga platea di destinatari, ad agire nel senso di un'educazione estetica democratica, a largo raggio, nell'orizzonte di una cultura ormai di massa.

L'atteggiamento letterario che alimenta questo progetto di potenziamento della tendenza poetica passiva (detto con termini berchettiani), unita all'elogio del lavoro che percorre il volume e alla valorizzazione dell'incontro con gli altri nella struttura di tanti singoli pezzi, mi pare del tutto all'insegna di quell'idea di milanesità aperta, attiva e accogliente, che si è visto essere esperienza e speranza di Soldati.

L'impianto dei testi descritto in queste pagine mostra come l'agio borghese possa essere la dimensione di un'esistenza non superficiale, animata da una capacità vigile di individuazione dei punti di intensità delle nostre vite, di esplorazione penetrante – felice problematica dolorosa – del reale che si è capitato di vivere. Ci si può chiedere se quest'impianto possa diventare davvero lo strumento per una crescita della sensibilità percettiva e morale oppure rischi di offrire soltanto lo spazio confortevole di una riconciliazione passivamente consensuale con lo stato delle cose. La scrittura soldatiana, con i difetti delle sue qualità (secondo la formula cara a De Sanctis), credo affidi essenzialmente al lettore, alle sue capacità d'uso del testo, la risposta.

Sigle e abbreviazioni

AS = Archivio Soldati, Apice, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Università degli Studi di Milano.

Riferimenti bibliografici

Cecchi 1959 = E. Cecchi, *Lecture. Mario Praz: Soldati*, «Corriere della sera», 7 luglio 1959.

Citati 1959 = P. Citati, *La messa del villeggiante*, «Il Punto», 8-15 agosto 1959.

Ferrata 1962 = G. Ferrata, *Gli spettri di Soldati e quelli di Bianciardi*, «Rinascita», 20 ottobre 1962.

Ghidinelli 2006 = S. Ghidinelli, *Notizie sui testi*, in M. Soldati, *Romanzi*, a c. e con un saggio introduttivo di B. Falchetto, Milano, Mondadori, 2006, 1292-1293.

Lisiani 1959 = V. Lisiani, *Il "Mattatore" Soldati*, «La Notte», 21 aprile 1959.

Morreale 2006 = E. Morreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Bologna, Le Mani Editore, 2006.

Prada 2010 = M. Prada, *Soldati giornalista: primi sondaggi sulla lingua dei Notes scritti per «il Giorno»*, in B. Falchetto (a c. di), *Mario Soldati a Milano. Narrativa, editoria, giornalismo, teatro, cinema*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

Soldati 2007 = M. Soldati, *La Messa dei villeggianti*, Milano, Mondadori Oscar, 2007.

Verdino 2007 = S. F. Verdino, *Introduzione a Soldati 2007*, V-XX.

Vergani 1983 = G. Vergani (a c. di), *Intervista a M. Soldati*, «la Repubblica», 17 giugno 1983.

Viridia 1959 = F. Viridia, *Soldati e l'inquietudine*, «La Fiera letteraria», 24 maggio 1959.

Lingue provinciali e manierismi nel *Ponte della Ghisolfia*

Mario Piotti

1. Introduzione

Publicato nel 1958 per Feltrinelli, il *Ponte della Ghisolfia*, primo capitolo dei testoriani *Segreti di Milano*, rimane molto spesso legato nella considerazione critica e nella descrizione linguistica al suo episodio liminare, *Il dio di Roserio*, o meglio all'antecedente omonimo di quest'ultimo, il romanzo breve uscito per i Gettoni vittoriniani nel 1954. Il passaggio dal dialetto esibito nel romanzo breve alla sua armonizzazione con la lingua nel primo racconto del *Ponte* sollecitava da un lato una puntuale descrizione variantistica¹ e dall'altro una valutazione critica comparativa risolta spesso a favore dell'espressionismo dialettale e che trovava forse emblematica espressione nell'edizione, per i classici Bompiani, delle opere di Testori a cura di Fulvio Panzeri: *Il ponte della Ghisolfia* veniva lì infatti amputato del racconto iniziale, al posto del quale si poneva, con dubbia intercambiabilità, *Il dio di Roserio* del '54.² Più recentemente però la critica ha sottolineato la portata strategica e ideologica della riscrittura e ne ha con chiarezza affermata l'autonomia. Due opere diverse, dunque, da giudicare e descrivere, pur senza rinunciare a possibili confronti, singolarmente.³ D'altronde, a sgombrare il campo dal fardello ereditario, sarebbe forse bastato ricordare l'osservazione preziosa di Giovanni Raboni sull'audacia di Testori «nell'andare sempre e continuamente al di là della propria stessa audacia, rinunciando come se niente fosse a consolidare e far fruttare nel tempo i suoi geniali investimenti stilistici».⁴

Sempre preliminarmente alla descrizione linguistica, può forse essere utile ricordare la collocazione del primo Testori all'interno del realismo,⁵ o se si

1. Cf. Baldelli 1965.

2. Panzeri 1996, 1273, sembrava ridurre i cambiamenti all'assetto linguistico.

3. Penso in particolare all'ottimo Ambrosino 2003, specificamente dedicato al secondo *Dio di Roserio*, e poi, con sguardo più ampio agli interi *Segreti di Milano*, Turchetta 2005, Rosa 2015a e 2015b. Sui *Segreti di Milano* si veda anche il contributo di Luca Daino in questo stesso volume. Utili profili di Testori sono Cascetta 1983 e Cappello 1983.

4. Raboni 1996, X.

5. Cf. Casadei 2013, 153: «L'autore più tipicamente espressionista di questi anni è comunque il milanese Giovanni Testori (1923-1993) il quale, dopo una serie di romanzi e racconti ambientati nelle

vuole dell'espressionismo realistico, che però «non patisce cedimenti né verso la tradizione verista né, tanto meno, verso le cadenze lirico-sentimentali del paradigma dominante in casa Einaudi». ⁶ Si dirà però subito che il realismo del parlato è innanzitutto antropologico e non serve a dare una caratterizzazione ai personaggi: Testori non ne insegue la singola geografia linguistica, ma li cala nell'unidimensionalità socio-antropologica della periferia milanese. Sono spie minime di questo atteggiamento i comportamenti linguistici di alcune figure. In *Sotto la pergola*, al Candela, «uno venuto su dalla terronia nella confusione del dopo guerra» (85), si addebitano in una breve battuta, una serie di tratti che sono insieme dell'oralità e marcati regionalmente: «Adesso piantatela. Se c'è da pagare, pagheremo insieme. Cosa volete che sia tirar su cinquecento lire?» (96); Raffaele, nel racconto che dà il titolo alla raccolta, appena giunto dal meridione cede all'uso settentrionale dell'articolo davanti ai nomi propri: «Sai bene anche tu come il Michele sia più disposto a credere a me che a te» (290). ⁷ Conta per entrambi, come per tutti gli altri, un uso linguistico che li fa parte di una città, e in modo particolare della sua periferia. ⁸

2. La lingua

La scelta dei materiali linguistici consegue a questa volontà di romanizzazione di una città; tra di essi un dialetto di rara esplicitzza, ma presente e non soltanto come continua allusione, e che è dei luoghi ma non delle persone; ⁹ così che la sua funzione non è quella di un soprassalto contrappositivo rispetto all'italiano ma, come per la lingua, quella di elemento di costruzione di una realtà urbana spesso degradata ma della quale si vogliono esprimere tutti gli stati di sia pur elementari psicologie. Ignazio Baldelli, nel 1965, aveva scritto per *Il ponte della Ghisolfia* di una «lingua provinciale, ricca di calchi ed elementi dialettali, ma sostanzialmente italiana», ¹⁰ e aveva quindi esteso a tutti i *Segreti di Milano*, pur con sfumatura diverse e con un accentuarsi dell'eliminazione del dialetto, una

periferie milanesi e fortemente realistici (come *Il ponte della Ghisolfia*, 1958), arriva a una scrittura barocca e visionaria (grazie anche alle sue ottime conoscenze pittoriche), che scandaglia soprattutto i laceranti travagli interiori: l'adesione al cattolicesimo non porta a una moderazione di questo acceso espressionismo, che si riversa nella narrativa (*Gli angeli dello sterminio*, 1992), ma soprattutto nel teatro (con la deformazione di tragedie classiche come *L'Ambleto*, 1972).

6. Rosa 2015a, 458.

7. Si cita d'ora in avanti il *Ponte della Ghisolfia* da Testori 2003.

8. E si veda, sotto il rispetto letterario, quanto scrive Rosa 2015b, 303: «in questi anni Cinquanta [...], cittadini sono “tutti, Milanesi di sangue e milanesi di domicilio”: il conte Visconti e insieme i “terroni”, Rocco e i suoi fratelli».

9. Anche in ciò la differenza con *Il dio di Roserio* del '54, nel quale il dialetto è prima dei personaggi e solo secondariamente dei luoghi.

10. Baldelli 1965, 77.

simile disposizione linguistica.¹¹ Andrà forse allora meglio definito che cosa sia questa “lingua provinciale” alla quale poi si sono spesso richiamati i critici, senza però mai definirne con puntualità la sostanza. E se la qualificazione geografica esplicita nell’aggettivo definitorio ne è senz’altro un aspetto, la provincialità della lingua andrà anche riferita all’occupazione di una zona alla fine degli anni cinquanta decisamente più periferica, rispetto all’oggi, nell’architettura dell’italiano, dalla quale derivano tratti linguistici ascrivibili all’oralità e all’informalità. Ma ulteriormente provinciale, potrebbe essere intesa la lingua del *Ponte*, in senso per dir così psico-antropologico, cioè disponibile ad accogliere tratti di letterarietà mediocre e all’apparenza dissonanti, come già osservava Vittorio Spinazzola indicando presenze linguistiche «preziosamente sostenute, improntate a una retorica melodrammatico-fumettistica, la più disponibile ai propositi di innalzamento tonale degli strati subalterni».¹²

Si inizierà dal provinciale inteso come dialettale, o in molti casi come regionale.¹³ Partendo dai fatti minimi, è frequentissimo il ricorso all’apocope postconsonantica, dopo nasale e vibrante, sostenuto certamente anche dal parlato, ma la cui spinta fondamentale pare qui la geografia.¹⁴ Costante l’uso dell’articolo davanti a nome proprio, indifferentemente nella voce dei personaggi e del narratore («il Dante» 4, «La testa del Sergio gli era venuta davanti» 34, «Hai visto l’Ezio, che roba?» 62, «ribatté subito il Berto» 81, «Fu allora che la Carla ebbe la piena consapevolezza» 105, «E poi l’altro, quello che non avrebbe mai più voluto nominare, il Riccardo, sì, il Riccardo» 202, «Vado a casino. Tanto se là son puttane, la Gina cos’è?» 265). Quindi, a punteggiare ulteriormente il tessuto linguistico, l’uso di *intanto che* («intanto che remava» 235), *ci per gli* («Domenica a quelli del Milan ci daremo la solfa» 46, «Non ci dia retta» 56), *voialtri* («Ecco casa siete capaci di fare voialtri...» 99), alcuni usi dell’articolo («Dei scemi: ecco cosa sono. Dei scemi e niente più» 11) e del dimostrativo («Tutta colpa di quel scemo là» 96); l’interiezione *neh* («Neh, te, terrone della madonna» 88).

Per il lessico, si registra una serie di presenze che non vogliono porsi come frattura con la lingua comune, ma ne definiscono meglio i contorni e servono ad ambientarla nella voce dei personaggi, ai quali è assegnata, ma non esclusivamente, la componente locale: *gelosie* («il chiarore che scendeva dalle

11. Così *ibid.* 1965, 89-90.

12. Spinazzola 2002, XII.

13. Già Ghino Ghinassi, nella sua recensione a Baldelli 1965, suggeriva di ricondurre a definizioni meno approssimative l’esperienza linguistica del *Ponte*, richiamandosi a lavori allora recenti sull’italiano regionale di Pellegrini, De Mauro e Grassi (cf. Ghinassi 1965, 129).

14. Il fenomeno è diffuso in ogni pagina e non serve esemplificare. Si ricorda l’osservazione di Baldelli 1965, 86, n. 14, secondo il quale la ricchissima presenza di apocopi fa sorgere «il dubbio che si debbano all’intervento del proto».

fessure delle gelosie» 42),¹⁵ *benda* («Hai su ancora la benda?» 51),¹⁶ *tornare a* ‘riprendere, ricominciare’ («vieni su che torniamo a vederli» 58, «tornò a ricordarsi dei bottoni» 102),¹⁷ *andare giù* («i suoi ragazzi se n’erano andati giù per le scale» 4), *slargare* («desse: “ragazze slargate le gambe”» 24),¹⁸ *ruera* («Bisogna che faccia pulire. Sembra una ruera» 24),¹⁹ *fighetta* m. («Il Nino: il fighetta della “Villapizzone”» 28), *vacca di un, di una* («Quella vacca d’un ventre» 30), *tirare il colpo* («il Consonni aspettava l’occasione buona per tirargli il colpo» 31),²⁰ *buono* («non sono più buono di chiuder un occhio» 84), *saltamartino* ‘cavalletta, grillo’ («“Quel saltamartino là?” fece il signor Gino di rimbalzo, quasi il Riguttini gli fosse piombato con un salto davanti» 46),²¹ *venire su* ‘salire’ («Vien su come un motorino» 57),²² *bauscia* («delle bauscie! Ecco cosa siete: delle bauscie!» 58), *frigna* e *frignetta* («ancora un anno in mezzo a quelle frigne e poi, via» 62, «la voglia d’uscir al più presto da quelle frignette» 64),²³ *venire giù* ‘scendere’ («il pensiero del lunedì veniva giù come un’ombra» 73), *venire giù* ‘provenire’ («Ma cosa credi che sia venuto giù dalla Brianza per fare?» 82),²⁴ *sberla* («gli avrebbe lasciato andar una sberla» 217),²⁵ *buttare là* («gli parve il momento di buttar là la notizia» 89),²⁶ *pirletta* («Tu, pirletta, portami una coca» 89), *scorengia* («Pare una scorengia!» 90),²⁷ *cabaré* («stava sopravvenendo il ragazzo, che recava sul cabaré le nuove ordinazioni» 91),²⁸ *smollare* ‘allentare’ («Smolla la cintura» 94),²⁹ *tirare su* («Cosa volete che sia tirar su cinquecento lire?» 96),³⁰ *essere su* («a quell’ora sua mamma era ancora su a finir i mestieri» 100),³¹ *bamba* («Cosa pretendi, o bamba, che il padrone ti veda e ti dica anche grazie?» 100),³² *pola* ‘polizia’ («Sono i posti

15. Cf. GRADIT s.v. *gelosia*2: regionale settentrionale.

16. Cf. Baldelli 1965, 84.

17. Cf. Cherubini s.v. *tornà*: «*Tornà* unito con altri verbi si suol tradurre in italiano colla semplice particella *ri* appiccata al verbo corrispondente».

18. Cf. Cherubini s.v. *slargà*: «Slargà i gamb. *Scosciarsi* – *Allargare le cosce*».

19. Cf. Cherubini s.v. *ruera*: «*Letamajo. Mondezzujo. Sterquilinio*».

20. Cf. Cherubini s.v. *tirà*: *Tirà on colp. Menare un colpo*; e fig. *Tendere una rete*.

21. Cf. Cherubini s.v. *saltamartin*: «Il *Saltamartino* de’ diz. ital. Vale solo per altri oggetti». È però anche regionalismo toscano.

22. Cf. Cherubini s.v. *vegnù*: «*Vegni-sù. Ascendere. Montare*».

23. Cf. Cherubini s.v.: «*Lamentone* (*tosc.). *Pigolone*. Così chiamasi una persona rinresciosa e che sempre si lagni o mostri aver bisogno di mille cose».

24. Cf. Cherubini s.v. *vegnù*: «*Vegni-giò. Venire alla città*. Dicesi de’ fattori, de’ contadini, de’ mezzadri che vengono di campagna in città».

25. Cf. GRADIT s.v.: voce settentrionale.

26. Cf. Cherubini s.v. *buttà*: *Buttà-là. Slanciare*. *Buttà-là ona parolla. Slanciare una parola*.

27. Cf. mil. *scorengia*.

28. Cf. GRADIT s.v.: regionalismo settentrionale.

29. Cf. Cherubini s.v. *smollà*: *Slentare*.

30. Cf. Cherubini s.v. *tirà*: «*Tirà-sù. Raccogliere. Raggiunzolare. Rammassare danari, robe ecc.*».

31. Cf. Cherubini s.v. *vess*: «*Vess-sù. Essere alzato di letto*».

32. Il GRADIT, che lo segnala come dialettale milanese, indica la prima attestazione con il significato di ‘sciocco’ nel 1966.

della pola...» 115),³³ *saltafosso* («Cerchi di non farmi il saltafosso» 122),³⁴ *insieme* («sei stata così scema non solo d'andargli insieme» 185, «t'è piaciuto di venirmi insieme» 210, «è da più di venti mesi che gli si parla insieme» 338),³⁵ *morello* 'livido' («No, che mi resta il morello...» 188),³⁶ *foffa* («gente come si deve e foffa, ladri, baresi, ruffiani, napoli e veneziani» 205),³⁷ *napoli*³⁸ («gente come si deve e foffa, ladri, baresi, ruffiani, napoli e veneziani» 205), *tirare avanti* («piuttosto di tirar avanti così» 220), *teppa* («Si, di scherzo: uno scherzo da teppa» 225), *cimentare* («Non cimentarmi, Bob, perché non so cosa potrei fare stasera!» 269),³⁹ *palanche* («ti arrivano palanche in tasca» 281),⁴⁰ *tirare in casa* («Ma se la Piera si sposa io la Carla posso tirarla in casa con noi» 330).⁴¹ E si possono aggiungere, pur senza una autenticazione lessicografica e che paiono attestarsi solo nell'uso di Testori, *dare la solfa* («voleva dargli la solfa» 39), le *barbe* 'barbone', uniche donne con cui poteva andare lo sfortunato Ciulanda («Quello che se vuole toccarne una deve andare con le barbe del Parco» 93).⁴²

Accanto a una compagine lessicale ampia, ma che tende a mimetizzarsi nelle forme dell'italiano, sono riconducibili all'elemento locale anche l'interrogativo *per fare*, lombardismo di grande frequenza, associato costantemente al neutro settentrionale *cosa* («E allora cosa ti disperi per fare?» 20, «E allora cosa stava lì a far lo scemo per fare?» 38, «Ma cosa credi che sia venuto giù dalla Brianza per fare?» 82, «Cosa credi che t'abbia creato il piedistallo per fare?» 172, «Cosa crede che stia volentieri al bar per fare?» 221). E sono presenze simili, costrette nella frase in collocazioni precise, a piegare la stessa sintassi verso andamenti dialettali.

Elemento prevalente di questo impasto linguistico è certamente la spinta all'oralità, che in particolare si dispiega nello sfruttamento di alcuni costrutti marcati. Onnipresente è la dislocazione a sinistra senza distinzioni tra dialogato e narrazione («di lasciarlo all'ospedale di Lecco l'avevan subito escluso» 10, «Il vestito che gli avevan visto su stasera l'aveva preso già fatto» 81, «Io la bocca

33. Il GRADIT attesta il regionalismo settentrionale *pula* nel 1961.

34. Il GRADIT attesta il regionalismo nel 1965.

35. Cf. Cherubini s.v. *insèmma*: «*Insèmma* fra noi ha altresì forza di preposizione, e posposto ai verbi equivale alla preposizione *con* compenetrata nei verbi italiani equivalenti».

36. Cf. Cherubini s.v. *morell*.

37. Cf. Cherubini s.v.: «*Marame. Scegliticcio. Pisciadura*. La parte più cattiva di checchessia».

38. Il GRADIT lo indica come regionalismo settentrionale con il significato di napoletano e, per estensione, di meridionale.

39. Cf. Cherubini s.v. *cimentà*.

40. Cf. GRADIT s.v. *palanca2*: al plurale regionalismo settentrionale.

41. Cf. Cherubini s.v. *cà*: «*Tirà nissun per cà*. Non si mettere persona in casa».

42. Nella *Gilda del Mac Mabon*, nel racconto di cui è protagonista il Carisna, personaggio simile al Ciulanda, le barbe diventano esplicitamente barbone: «gli altri della "compagnia dei matti", la sera, preso il tram e arrivati fin agli archi di porta Romana si perdevan lungo i bastioni per far la corta a una delle tante barbone che battevano i ruderi di viale Sabotino e i giardinetti del Montenero, magari le più vecchie e sgangherate» (Testori 1996, 676).

dove l'ha messa un altro, non la metto» 106). O le dislocazioni a destra, semplici segnali di una oralità diffusa in tutte le zone dei dialoghi quando si mostrano in forme di tipica convenzionalità parlata: «Lo sai che ti guardano» (16), «Te l'avevo detto di rallentare» (26), «Lo sa che se voglio posso mandar in galera lei e tutta la sua compagnia» (122), «Lo vuoi capire che il padrone in casa sono io» (262); talvolta anche in combinazione multipla e con altri costrutti marcati: «Cosa ve ne importa a voi chi è che me l'ha dato?» (88); ma attraverso le quali si può creare il retroterra comune tra la parola del narratore e l'indiretto libero dei personaggi: «Non era necessario leggerlo quel foglio per vedere quali eran stati anche quella sera gli assenti: lo sapeva. Ormai erano diventati la sua angoscia. Perché i suoi ragazzi li amava: come fratelli, come figli come tutto» (4), ed anche partecipare a una più precisa spartizione dei campi indicali nello stesso indiretto libero: «Se andando a trovarlo gli avesse tirato in ballo qualcosa, avrebbe potuto dirglielo: e cioè che lui l'aveva capito da come faceva che voleva dargli la solfa, umiliarlo, fregarlo» (39). Il *che* polivalente, presente in tipiche modalità parlate: «meglio per lui che si sarebbe convinto [...] delle condizioni del Consonni» (39), «vieni su che torniamo a vederli» (58), «Luce, luce, che casini qui non ne voglio!» (95), «Non solo quello che hai bisogno adesso» (187), «al fondo mi vedrai che t'aspetto» (293); anche come *che* scisso: «quelle verginelle che oltre a tutto devi anche insegnargli come si fa» (81), «quelli che sul polso un giorno gli vedi spuntare un braccialetto col nome "Arardo", "Loretto"» (87), «quella grazia inappuntabile che solo dio poteva avergliela data in dono» (152). Quindi una serie di tratti morfosintattici singolarmente rari, ma nel complesso disposti in tutti i racconti. Innanzitutto alcuni usi pronominali: «Neh, te, terrone della madonna» (88), «Te, scemo» (97), «Alla larga te, lei e tutti quelli che nasceranno!» (331), *gli* femminile: «imparerà ad ascoltare quello che gli devo dire» (183); il frequentissimo, ma non esclusivo neppure nei dialoghi, *cosa* interrogativo; alcuni cedimenti del congiuntivo: «Se non facevo così, non sarei più riuscito a vederti» (15), «può darsi che riesci a vederlo» (24), «Se mi ascoltavi...» (41), «constatar se l'aveva scelto del colore giusto» (108), «Mi pare che questo nei contratti non c'era» (269).

Non sorprende la ricca presenza di segnali discorsivi, in particolare è costante il ricorso ad *ecco*. Accanto alla presenza consueta nel dialogato, in particolare ad apertura di battuta («Ecco. Prendi anche questo, brutta troia!» 68, «Ecco lo vedi a cosa serve la tua superbia?» 335), può ricorrere nella diegesi con funzione ostensiva: «Ecco: stava appoggiato al muro in attesa dell'appello» (17). Ma soprattutto sono interessanti gli usi all'interno dell'indiretto libero: può ribadire la paternità del punto di vista ai personaggi: «l'aveva capito subito che ormai non c'era altro che inventar una storia e andar avanti; "un sasso"; ecco. Perché lui cos'aveva fatto? Una sterzata. Ecco» (27); può servire a ridare la parola a un personaggio dopo una sequenza diegetica, segnalando la sovrapposizione di piani temporali tra pensato e avvenimenti esterni: «Ecco: sarebbe andato ad aspettarlo all'arrivo. Perché era sicuro che il rientro si

sarebbe chiuso con una vittoria strepitosa» (50); «La testa del Consonni che non aveva avuto il coraggio d'andar a vedere gli tornava davanti. Ecco: tutto lì: il coraggio: gli mancava il coraggio» (33); può indicare una ricapitolazione: «Ecco: era lì, era a quel punto che l'aveva atteso» (248).

Ricchissime le presenze lessicali d'indole colloquiale: *cotto* («Dài che è cotto!» 11), *rogna* («andrai nelle rogne» 14), *fregare* («voleva dargli la solfa, umiliarlo, fregarlo» 39), *roba* («Hai visto che roba?» 49), *vecchia* 'madre' («Quanto alla vecchia poi, niente» 54), *broda* («Avrà preso qualche broda» 54), *verginella* («Le verginelle a me non mi dicono niente» 58), *coso* («il vostro coso, lì, il Riguttini» 59), *coso* 'omosessuale' («Andare insieme ai così l'Ivo?» 81), *manganona* 'donna'⁴³ («da figura piena e potente dell'anziana: lei, la manganona, quella che andava a prendere il tè e il whisky al "Re di Picche"» 94), *cine* («nei cine di Porta Venezia» 82), *farci su la testa* 'scommettere' («Quello lì, guardate, neanche un mese, ci faccio su la testa e arriva a casa con una Guzzi» 89), *terronia* («uno venuto su dalla terronia nella confusione del dopo guerra» 85), *tizia* (trovato la tizia con la grana» 86), *terrone* («terrone della madonna» 88), *grana* («Fuori la grana!» 132), *mollare* («prima o poi, dovrà mollare. E allora ci racconterà tutto» 90), *casino* («Luce, luce, che casini qui non ne voglio!» 95), *grana* («se non vuole aver grane, venga giù subito in strada» 122), *cosa* 'prostituta' («se vai con le cose, non baciarle, scemo» 139), *battere* («Una che batte qui da sette, otto giorni» 140), *corna* («Le corna, [...], le piantasse in testa a un'altra» 230), *cornio* («Sola un cornio!» 231), *francesa* («Sì, perché piuttosto che una francese, se poi era veramente francese, meglio Lomazzo!» 197), *generalà* («sarebbe stata ancora una donna o non invece una generala?» 203), *sgobbare* («Sgobba, sgobba come un ladro» 252), *becco* («Io, io farmi far becco da lui?» 263), *fare lingua in bocca* («Vuoi vedere come si fa a far lingua in bocca con la tua dama?» 263); e grande spazio al turpiloquio che giunge fino all'esplicita bestemmia: *mettere nel culo* («Dài, che ghielo mettiamo nel culo» 11), *merdone* («fascisti merdoni» 24), *culo* 'omosessuale' («culo chi legge» 24), *troia* («E allora prendi anche questo, brutta troia!» 68), *all'inferno* («All'inferno il ventre e la soppressa» 32), *ostia* («"Ostia!" commentò a mezza voce la donna» 136), *mezzasega* («le mezzeseghe della "Vigor"» 41), *cristo* («fanno un cristo di niente» 87), *madonna* («terrone della madonna» 88), *culatone* 'omosessuale' («Siete dei culatoni» 94), *manganello* («al Ciulanda servigli per piacere un vov, che ha il manganello che non va più» 90), *ostia* («poi quelle ostie di piegamenti» 84), *merda* («ridur tutto a quello che è; una merda» 102), *porcone* («Sto parlando con te, porcone!» 132), *puttana* («perché puttana sono e puttana resto» 144), *stronzo* («Ho piantato questo, stronzo!» 262), *porca* («quella porca d'una rossa» 335).

43. Il GDLI s.v. *mangano* 7. «Popol. Omaccione. – Femm. *Mangana*: donna»; non mi sembra però improbabile un riferimento a Silvana Mangano.

Per il terzo tipo si tratterà in alcuni casi di scelte irriflesse nella dimensione microscopica di *lagrime* (102, 107, 109, 147, 327, 340)⁴⁴ e delle preposizioni articolate sintetiche *col*: «col diminuir» (61), «col Consonni» (63), «col coincidere» (120), «coi quali» (221), «col riempirsela» (233), «col mestiere» (248); e più notevolmente, e solo propria del narratore, *pel*: «pel manubrio» (30), «pel manico» (235), «pel corpo» (242), «pei capelli» (271), «pel solo fatto» (341). Ma soprattutto sono le letture dei personaggi a indicare spesso la qualità dell'elemento letterario: «Cercò nel fondo della tasca un fiammifero, ma s'imbatté solo nel «Grand-Hôtel» che teneva lì piegato e ripiegato per leggerlo nelle pause del lavoro» (25), «Seduta al tavolo, vicino alla madre che stava cambiando il colletto a una camicia del Cornelio, l'Angelica si sforzava di calmar l'agitazione tentando di legger sul «Bolero film» l'ultima puntata di un romanzo» (159). Dalle pagine dei fotoromanzi derivano dunque scelte letterarie alle quali si affida l'esibizione di stati d'animo e sentimenti dei personaggi all'interno del pervasivo indiretto libero: «Oh se l'aveva ingannata la natura con la bellezza di quel tramonto così disteso e così dolce, quasi avesse voluto far tremare ogni punto dell'orizzonte che, seduti com'erano, pareva venisse loro incontro senza mai raggiungerli, formando come una tenda che scendeva a proteggerli!»; e sono anche le zone in cui più evidente è la volontà di mostrare nel parlato l'emotività dei personaggi, come segnala anche la punteggiatura e insieme la presenza di interiezioni tradizionali: «Ah sì?» (62), «Ah!» (157), «Ah, senta» (201), «Ah no, fece a se stessa» (217), «Eh no, caro mio!» (221), «Eh, sì, amato» (248), «Oh se era meglio!» (197), «Oh per quello di rimorsi lei non ne aveva!» (212), «Oh dio, cosa si può decidere in quei momenti?» (205), «To', prendilo» (272).

Il dato letterario non si esaurisce però solo in quest'ambito di "lingua provinciale", legato prevalentemente alla parola dei personaggi. Sono riconducibili qui anche scelte di maggior controllo formale legate alla voce del narratore, come alcune scelte pronominali: «avvertendolo essi per primi» (73), «egli continuava a star nell'angolo» (96), «esse vivessero solo» (302); «restarvi» (82), «v'era scritto» (237), l'uso del dimostrativo neutro *ciò*, l'uso frequentissimo di *in cui* dopo sostantivo temporale; la tendenza, in snodi narrativi particolari, a una sintassi periodale maggiormente distesa, fondata su elementi correlativi e non soltanto mossa da procedimenti di accumulo nominale, della quale il narratore si serve come una sorta di moto d'avvio di un successivo indiretto libero, nella cui zona liminare si innesca la cessione della voce al personaggio e allo stesso tempo si prolunga la presenza di quella del narratore: «La sua ostinazione nel riproporre a ogni momento quel dubbio derivava sì dal gusto in lui naturale di dir sempre il contrario di quello che dicevan gli altri, ma anche e più dal bisogno quasi bestiale che lo prendeva di distruggere ogni possibile

44. Ma nell'unica occorrenza in cui è addebitabile a un personaggio *lagrime* (344).

sorger d'immagini di felicità altrui» (91); «Aveva assistito prima incredula, poi rassegnata al progressivo diminuire e sfasciarsi dei suoi rimorsi, contro i quali a prender forza non era stata come nei primi giorni la logicità del suo tradimento, ma la gioia e il senso di pienezza, buia, sordida, ma non meno vitale e inebriante che quell'amore le dava: proprio come se le avesse trasfuso del sangue e la sua persona si fosse così rinnovata» (308).

Quanto al lessico, anche qui si dovrà distinguere dapprima ciò che sembra strettamente legato al mondo rappresentato, alla sua dimensione socio-antropologica (e che ancora una volta è immediatamente richiamato dal nominarne le letture: «La Gazzetta dello Sport», «Tuttosport»). Sarà innanzitutto una serie di tecnicismi legati allo sport, il ciclismo e la boxe su tutti – in particolare nel *Dio di Roserio* e nel *Ras* –: *tirare* 61, *gregario* 64, *allungo* 65, *distacco* 66, *andatura* 67, *fuga* 70, *corni del manubrio* 76, *pistards* 85, (pesi) *leggeri* 167, *quadrato* 171, *ring* 171, *martellamenti* 171, *forcing* 171, *gettare la spugna* 175, *secondi* 175, *gong* 175, *ripresa* 175, *mettere alle corde* 176, *match* 176. Quindi una serie di marchionimi e voci designanti oggetti di peculiarità storica e sociale, puntuali nella loro denotatività ma antropologicamente simbolici;⁴⁵ tra i primi: *Millecento* 47, *Alfa* 52, *Giardinetta* 43, *Millequattro* 52, *Motoroil* 55, *Lambretta* 57, *Binaca* 60, *Lane Rossi* 60, *Cinar* 60, *Rumi* 70, *Guzzi* 89, *Vov* 90, *Kalmin* 208, *Cimbali* 210, *Tabacco d'Harar* 57; per i secondi: *moto-scooter* 57, *boogie* 58, *bigliardino* 73, *pack* 84, *spuma* 84; *trence* 91, *punch* 111, *rhum* 111, *radiogrammofono* 120, *jaz* 1229, *bar-trumeau* 129, *cognac* 130, *trumeau* 200, *tailleur* 136, *separé* 151, *dancing* 162, *abat-jour* 201, *secrétaire* 235, *balera* 317.

Ad un lessico di letterarietà pur talvolta recente appartengono rare voci d'uso strategico in momenti di pura descrittività diegetica: *baluginare* («fece baluginar l'aria di riflessi argentei» 43), *stornare* («Anche adesso il pensiero del lunedì veniva giù come un'ombra nei meno giovani; avvertendolo essi per primi cercavano di stornarlo» 73), *groviglioso* («nodi umidi e grovigliosi» 77), *nolente* («la violenza di quel gettarsi di tutti intorno al vincitore li trascinasse nolenti nel cerchio di teste» 78), *tinnire* («in modo che il bracciale oltre che rilucere meglio potesse anche tinnire» 88), *sgargiare* («una donna che tremava sotto lo sgargiare delle sete» 91), *conferire* («preferì come sempre conferire con l'interessato» 128), *opimo* («al gonfiore, tanto opimo da suscitargli una specie di stupore, gli fece precipitar la mossa»), *delusivo* («una serata così triste e delusiva» 278), *lucore* («vide il lucore che scivolava freddo e azzurro» 297), *alcuno* «nessuno» («non prevista da alcuno dei tre» 332); e questa rivendicazione lessicale di presenza da parte del narratore si mostra inoltre in due neoconiazioni,

45. Rileva l'importanza di queste presenze Rosa 2015, 457: «Le radici della cultura testoriana affonderanno pure nella terra ben concimata dei campi, recuperata magari anche attraverso la pittura del Seicento lombardo, ma la rappresentazione del *Dio di Roserio* ricava forza espressiva dall'ancoraggio tenace ed esibito all'atmosfera convulsa e contraddittoria di quel 'miracolo' economico che esplose con spietata urgenza nell'hinterland milanese».

entrambe, singolarmente, riferite in racconti diversi ad uno stesso personaggio, Ivo Ballabio detto il Brianza: *sfrecciatore* («sfrecciatore di cuori» 57) usato ironicamente nel *Dio di Roserio, sperdutezza*⁴⁶ («Sulle prime tentava di resistere, ma la sperdutezza in cui ogni corpo appena toccato lo faceva cadere [...], gli allentava poi ogni freno» 139) in *Ma sì, anche lei...* ad indicare l'immediata resa alla sensualità del Brianza.

3. Manierismi

Osservava nel 1965 Ignazio Baldelli «la sostanza essenzialmente retorica dello stile di Testori».⁴⁷ Qualche anno dopo Maria Antonietta Grignani, in conclusione di un saggio dedicato a Mastronardi, così scriveva: «Nemmeno i lombardi come Testori possono essere chiamati in causa [a proposito di Mastronardi], con la loro accurata distinzione di piano diegetico, ove il dialettalismo quando c'è è evidenziato, e di piano mimetico. Senza contare che *Il dio di Roserio* di Testori, uscito nei «Gettoni» nel 1954, è ricco di fenomeni squisitamente manieristici, come l'aggettivazione trimembre e l'affollarsi di similitudini»⁴⁸. Sostanza retorica dello stile o manierismo – con i fenomeni che gli appartengono – indubbiamente presente anche nel *Ponte della Ghisolfia* (a partire dal suo episodio iniziale), nel quale però viene meno, a mio avviso, la distinzione netta tra piano della narrazione e quello della mimesi e i fenomeni del manierismo servono ad articolare la relazione tra la voce del narratore e quella dei personaggi, in un contesto dominato dall'uso dell'indiretto libero.

Emergono immediatamente per frequenza le similitudini, tra le quali prevalgono quelle isomorfe alla realtà sociopsicologica dei personaggi e che mettono in campo generiche bestie, cani e altri animali: «con il caldo sul punto d'assalire la città come una bestia» (3), «[il Ciulanda] Come una bestia s'affannava ad alzar le zampe contro quell'immagine di bellezza vittoriosa» (92-93), «come una bestia presa nel laccio aveva tremato» (290), «consumar come cani la loro vita nelle galere» (120), «incubi che lo inseguivano come cagne» (121), «Lo tengo sotto così, guarda, come un cane al padrone» (258), «di aveva seguiti sfrecciar come falchi» (4), «aveva preso a girar dentro la serratura la piccola chiave col rumore d'un topo che rosicchi» (125), «era stato combattuto

46. La parola indica, nel *Ponte*, un perdersi sensuale privo della caratterizzazione religiosa che assumerà successivamente. Scriverà Testori nel *Senso della nascita*: «se tu vai indietro nel dolore della nascita incontri un atto d'amore; perché mio padre a mia madre si sono amati in Dio; in Cristo si sono amati. Bisogna dirlo. Credo che non bisogna aver paura di dirlo; perché sono cose che se si pronunciano nella speranza diventano di per sé sacre. Ecco: c'è un momento di sperdutezza in un uomo e in una donna che si amano; di sperdutezza e di liberazione» (Testori 1998, 374-376)

47. Baldelli 1965, 85.

48. Grignani 2007, 35.

come una lotta tra due jene» (174), «gli si spacca la carne come a un coniglio» (180), «sotto, come una mucca alla monta» (261); più rare, ma non assenti, sono invece le similitudini che mirino ad una più immediata adesione alla realtà rappresentata: «la cosa che sapeva di più era che aveva l'orecchio destro più lungo del sinistro, come se appena nato l'avessero appeso a un gancio, talquale succedeva con la carta dei giornali che la sua mamma ogni due o tre giorni tagliava in otto e appendeva vicino al water» (92).

Ma più che la ricerca di una figuratività che può talvolta tradursi nella voce dei personaggi secondo una facile letterarietà melodrammatica e fotoromanzesca,⁴⁹ la maniera testoriana ha forse la sua maggiore visibilità nella scelta di alcune figure di parola. Tra i fenomeni a ciò riconducibili, sono frequentissime le sequenze aggettivali, nominali e verbali binarie. Limiterò l'esemplificazione agli aggettivi. Dichiarata la letterarietà spesso usurata di alcune coppie («sonno [...] dolce e ristoratore» 206, «gesto [...] meno grave e crudele» 194), per alcune sequenze si noterà il gradimento per la collocazione in fine di periodo che ne rileva il valore ritmico; ma soprattutto andrà sottolineato il ricorrere frequente di alcuni aggettivi con riferimento a determinati differenti, quasi a indicare una costanza psicologica e percettiva che si proietta anzitutto all'interno di ogni singolo racconto, ma tende poi a espandersi su tutti i racconti. *Acido*: «lotta acida e silenziosa» (92), «risata breve ed acida» (97). *Continuo*: «continuo, violento, strisciar delle gomme» (67), «continuo, sotterraneo riferimento» (155), «una rete continua e orribile» (210), «ragionamenti continui e pedanti» (334). *Crudele*: «occhiata penetrante e crudele» (120), «una conclusione meno vergognosa e crudele» (162), «truffa vergognosa e crudele» (180), «gesto [...] meno grave e crudele» (194), «un sorriso sboccato e crudele» (216), «scambio di nomi [...] crudele e doloroso» (237). *Cupo*: «un silenzio [...] cupo e profondo» (8), «foglie grevi e cupe» (55), «sensazione inafferrabile e cupa» (321).⁵⁰ *Dolce*: «la faccia dolce e molle» (69), «bocca [...] dolce e desiderosa» (79), «occhi [...] dolci e tremendi» (142), «dolce e tremenda sirena» (158), «sonno [...] dolce e ristoratore» (206), «luce [...] calma e dolce» (225), «tramonto così disteso e così dolce» (225). *Duro*: «odore [...] duro e potente» (24), «un'occhiata dura e struggente» (145). *Freddo*: «occhi freddi e irosi» (91), «lucore [...] freddo e azzurro» (297), «s'era mostrata fredda ed esitante» (317). *Grasso*: «voce grassa e pastosa» (49), «ciuffi grassi e neri» (51), «la testa del Todeschi spuntava grassa e congestionata» (61), «macchia umida e grassa» (79).⁵¹ *Inebriante*: «avventura inebriante e felice» (180), «passione [...] così

49. Qualche esempio: «La menzogna che aveva inventato era scesa sul fatto e l'aveva chiuso come un coperchio chiude la bara» (48), «un'ombra d'orrore calò come l'ala d'un mostro» (135), «trascinandosi come amanti sul punto di lasciarsi per sempre» (148), «su quel nero il fiotto del seno le era sembrato fin troppo bianco e tremante come una bambina in mezzo a un gruppo di adulti» (200)

50. E con la dittologia come *correctio*: «un'ombra dolce, eppur cupa e pesante» (244).

51. E in sequenza ternaria «la striscia larga, grassa e bianca» (77).

vera, così inebriante» (217), «senso di pienezza [...] vitale e inebriante» (308). *Largo*: «pista larga e perfetta» (51), «anelli larghi e lenti» (85), «un sorriso largo e compiaciuto» (113). *Lucido*: «sguardo lucido e imperioso» (116), «occhi lucidi e golosi» (259), «[occhi] lucidi e atterriti» (261). *Lugubre*: «lugubri, oscene bestemmie» (97), «sghignazzata lugubre e violenta» (169), «ombra lugubre e sinistra» (254). *Lungo*: «lungo, fragoroso arrampicamento» (85), «ossa lunghe e magre» (92), «strada lunga e silenziosa» (197), «lunga e paziente opera» (204), «abitudine lunga e quotidiana» (232), «un'occhiata lunga e scrutatrice» (333). *Minaccioso*: «sollevandosi atterrita e minacciosa contro il fratello» 185, «una tensione greve e minacciosa» (311). *Pericoloso*: «le cose più pericolose e degradanti» (119), «situazione così pericolosa e difficile» (126). *Profondo*: «un silenzio [...] cupo e profondo» (8), «[respiri] profondi e affannosi» (109), «nausea invincibile, profonda» (199), «odore tra profondo e mostoso» (207), «affetto profondo e immeritato» (277). *Rabbioso*: «inseguimento violento e rabbioso» (10), «atmosfera [...] ostile e rabbiosa» (176), «si guardavano, innamorati e rabbiosi, come cani» (231), «cena grama e rabbiosa» (287). *Sordido*: «sordida e impotente invidia» (167), «il senso di pienezza, buia, sordida» (308). *Stanco*: «occhi [...] stanchi e agitati» (79), «[raggi] deboli e stanchi» (96), «tirar sera stanco e stordito» (266). *Triste*: «tono [...] triste ed accorato» (115), «una serata così triste e delusiva» (278), «parodia triste e vergognosa» (313). *Umido*: «nodi umidi e grovigliosi» (77), «macchia umida e grassa» (79), «occhi fondi e umidi» (202), «passo [...] umido e ovattato» (299). *Vergognoso*: «spettro [...] scomodo e vergognoso» (118), «compromessi [...] vergognosi e umilianti» (119), «una conclusione meno vergognosa e crudele» (162), «truffa vergognosa e crudele» (180), «era amaro e vergognoso vedersi distrugger davanti la sicurezza» (241), «pose vergognose e ributtanti» (243), «parodia triste e vergognosa» (313). *Violento*: «rifiuto [...] violento e deciso» (10), «inseguimento violento e rabbioso» (10), «il Riguttini e il Pessina avanzavano [...] violenti e indomabili» (61), «continuo, violento, strisciar delle gomme» (67), «sghignazzata lugubre e violenta» (169). *Viscido*: «il “tac” viscido e soffocato» (19), «la macchia viscida e nera del pipistrello» (99).

Osservazioni analoghe andranno fatte per le sequenze ternarie, spesso in progressione climatica. Accanto a quelle di stampo tradizionale, entrano nella sequenza aggettivi, sostantivi e verbi di cruda quotidianità: «altezza; peso; torace...» (18), «dargli la solfa, umiliarlo, fregarlo» (39), «tappo, canna e carrozzeria» (56), «Sberle, calci, sputi [...] dalle bocche, dai piedi e dalle braccia» (93), «del falso, del vigliacco e del porco» (216), «calzoni, pullover, camicia» (234). O ancora le frequenti accumulazioni, che nulla hanno della fredda registrazione di dettagli e con i quali non si ricerca una rapida esattezza descrittiva.⁵² Il ritmo impresso dall'accumulazione è tutto giocato sul piano

52. Cf. Mauroni 2008, 21-35.

narrativo come misura congestionata dell'azione o dei sommovimenti di un animo: «avevan scorto, oltre il finestrino, come se fuggisse, la testa, le macchie, il fiotto di sangue, le palpebre incavate, poi sulla strada i segni, le gocce, le chiazze, ma anche questo non più che fuggendo» (11), «Poi subito dopo sempre sulla destra s'accese la rete d'una centrale elettrica: un rimbalzar di placche d'acciaio, fili, incroci, curve, ottoni, pareti trasparenti, imbuti, ceramiche, comignoli, punte, aghi, matasse liquefatte, raggi, platini e sprazzi» (68), «gli occhi fissi oltre le strisce che la decorazione a smeriglio lasciava libere nella gran lastra di cristallo: facce, mani, stecche di bigliardo, pezzi di tappeto verde, sigarette, fili di fumo, bicchieri, ma lui, ma il suo Bruno?» (145), «La macchina che sfrecciava inseguita come da un'orda di cani; città, strade, paesi; il carico di poche pile di sigarette, giusto quanto bastava per viverci sopra in tre, perché poi gli altri non eran scapoli come lui [...]: frenate, curve, deviazioni, sibili di ruote, fischi di sirene, lampi abbagli: tranelli, pedinamenti, appostamenti...» (314).

Un ruolo importante è affidato al molteplice disporsi della ripetizione. Testori ne fa un uso ampio e variato, sfruttando pienamente la polifunzionalità della figura, segnale da un lato delle strategie del parlato, dall'altro delle tentazioni del manierismo, ma insieme anche dell'interdipendenza dei due momenti e dello stabilirsi di relazioni tra la parola del narratore e quella dei personaggi.

Può presentarsi nelle frequentissime frasi foderate, ad incorniciare gli estremi di una battuta dialogica: “Accelera. Dev'esser successo qualcosa. Accelera” (14), “Metti giudizio, Sergio. Metti giudizio” (16), “Io gliel'avevo detto di rallentare, presidente, gliel'avevo detto” (16), “Gli passerà, vedrai. Gli passerà” (17), “Non voglio che mi vedano così. Non voglio” (17), “Dei scemi, ecco cosa sono. Dei scemi e niente più” (20), “Basta, per l'amor di dio! Basta!” (20), “È stato un sasso. Te l'avevo detto di rallentare. È stato un sasso, Sergio” (33), “Rallenta, troia! Rallenta!” (33), “Rallenta! Siamo soli! Rallenta” (42), “Rallenta, troia! Rallenta!” (43), “Rallenta. Dobbiamo arrivare a Milano! Rallenta!” (43), “Parla. Non sono un cane. Parla” (43), “Un sasso, sì, un sasso” (45), “Noi, si capisce! Noi!” (61), “giuro, sì, sì, giuro” (62), “Prendi anche questo, brutta troia! Prendi!” (68), “avanti, dà, avanti” (68), “Forza, Dante! Forza!” (68), “Un limone, Ivo! Un limone” (69), “Tira, Ezio! Tira!” (69), “E allora prendi anche questo, brutta troia! Prendi!” (74), “Piantala va', piantala!” (83), “Flanella, santo dio, flanella...” (83).

E talvolta è lo stesso narratore a ribadire la ripetizione della diegesi attraverso un verbo introduttore del discorso diretto: «“Contala al gatto, va!” fece il Renzo staccando la mano e mostrando a tutti il segno lasciato dalle dita del Luciano sulla sua carne. “Al gatto!” ripeté» (89).

E fenomeni di foderamento ricorrono nel patetismo di alcuni momenti dell'indiretto libero: «Basta con questi pensieri! Per l'amor di Dio, basta!» (16), «L'aveva detto; lui era ben lontano dal crederlo, ma ormai l'aveva detto» (29), «il coraggio: gli mancava il coraggio» (38), «Sul culo: ecco. Gliel'avrebbero dato sul

culo il trofeo dell'Olon» (57), anche con minimi inserimenti olofrastici: «Continuare, sì, continuare» (33). Fenomeni di geminazione, anche senza interposizioni tra gli elementi iterati, sono in ogni caso comunissimi nei dialoghi: «Qui, qui che c'è da fare!» (42), «Anziana, anziana fin che volete» (89), «Vieni qui, vieni qui e sta' qui, sta' qui dalla tua Carla» (106-107), «Non importa, non importa» (138), «Fatti, fatti sostenere dalle donne tu...» (262).

Se le soluzioni precedenti servono esplicitamente alla riproduzione dell'oralità, altre ripetizioni potrebbero ricondurre ad una ricerca di controllo, pur non essendo estranee al parlato. Così le frequenti disposizioni anaforiche: «L'enigma da risolvere per il Ballabio [...] tornò dunque ad esser quello relativo al colloquio che la padrona qualche giorno gli aveva richiesto [...]. L'enigma del perché la signora non gli avesse fatto neppure un cenno» (154), «Era questa la ragione più semplice ma anche più vera del suo costume: il piacere: piacere d'aver un amico; piacere di cambiarlo [...]; piacere di poter togliersi i capricci che voleva; piacere in una parola della vita» (257); o le anadiplosi appositive: «provando tutti nei suoi riguardi molta tenerezza, una tenerezza che per la verità a lui dava più fastidio che piacere» (102), «nuove ed esplicite parole, parole che tra l'altro inconsapevolmente beffeggiavano la sua generosità» (141), «dentro quattro muri anche loro, muri che li avrebbero difesi e custoditi» (311).

Ma più che la loro descrizione attraverso una griglia classificatoria, va sottolineato come le ripetizioni servano da elementi di strutturazione e organizzazione delle voci e dei punti di vista, ne indirizzano i rapporti: l'elemento ripetuto passa, nel trascorrere della pagina, dalla voce del narratore a quella dei personaggi e viceversa, e contribuisce dunque a rendere le continue sovrapposizioni e intersezioni. Come nell'esempio seguente, dove la ripetizione di alcuni verbi e di alcuni connettivi da un lato isola, incorniciandolo, il flashback memoriale, dall'altro lo rende presente immettendolo nella stessa scansione cronologica segnalata dal continuo succedersi di *poi*:

“Sicché ti sei rimesso...” mentre svitava risentì le parole che il principale gli aveva detto poco prima. Sì, si era rimesso: e non avrebbe più mollato: sicuro com'era. *Poi* risentì quello che gli aveva detto il Todeschi quando gli aveva riferito d'esser stato a trovare il Consonni: «Finalmente! Adesso sì che mi piaci». Continuò a dar colpi su colpi, finché il tappo gli restò nella mano. *Allora* l'appoggiò sul profilo del marciapiede. Andò al distributore. *Vide* che il signor Gino aveva già pronta la canna; la prese; la tirò con uno strattone guidandola verso il foro del serbatoio. La canna grossa e rivestita di tela grigiastra *s'allungò* ondeggiando, *poi* con un colpo entrò nel serbatoio. Era sicuro; nessuno ormai poteva dir più niente; andato era andato; l'aveva incontrato in una giornata buona. Quando il signor Gino gli aveva dato il permesso d'uscir fuori orario e aveva preso la bici per dirigersi alla Ghisolfà e poi da lì al Ricovero, non sapeva cosa vedendolo sarebbe successo. Non era successo niente. Ecco. Perché cosa mai doveva succedere? Era venuto il direttore. Gli aveva parlato. Gli aveva detto d'aspettarlo nel cortile. Mentre

l'aspettava, aveva temuto che una volta che il Sergio gli fosse stato davanti non avrebbe resistito e gli avrebbe gridato in faccia come era andata, lo ripetesse pure a tutti, tanto lui aveva le sue ragioni. *Poi* il Consonni era arrivato: lo accompagnava un infermiere. *Poi* l'infermiere l'aveva lasciato solo; restando per tutto il tempo sulla porta a fumare e far passare le pagine d'un giornale.

Attraverso la canna la benzina continuava a gorgogliare. Il Pessina la senti scorrere nel palmo della mano con cui teneva alzata la canna per facilitarne il deflusso.

Poi il gorgoglio diventò un'altra volta affannoso. *Allora* il Pessina si voltò verso il signor Gino che era già pronto per dar lo scatto e lo guardò facendo il solito cenno d'intesa. Mentre rivoltava la faccia verso la macchina sentì il "trac" della molla scattare. *Allora* s'avvicinò al distributore e l'appese al gancio. Intanto quello che guidava era tornato verso la macchina. Il Pessina lo *vide* mentre gli occhi gli si posavano sul tavolino. *Allungò* la mano, prese il pezzo di pelle. Tornò ad avvicinarsi alla macchina; s'appoggiò al parafango; *s'allungò* verso il parabrise; *vide* gli occhi della donna seguirlo; strofinò quattro, cinque, sei, sette volte, la mano sul cristallo; ogni volta che nel percorso la mano gli lasciava libera la vista gettava la coda degli occhi sul petto della donna. *Poi* passò dall'altra parte. (47-48).

E la ripetizione interviene come richiamo all'ordine, indice della partecipe presenza di un narratore che se ne serve come principio ordinatore della sintassi che, all'interno dei lunghissimi indiretti liberi, tende altrimenti a sottrarsi da un procedere fondato sull'esibizione di connettivi logici e a proceder per accumuli nominali:

La sua ostinazione nel riproporre a ogni momento quel dubbio derivava sì dal gusto in lui naturale di dir sempre il contrario di quello che dicevan gli altri, ma anche e più dal bisogno quasi bestiale che lo prendeva di distruggere ogni possibile sorgere *d'immagini* di felicità altrui: *figurarsi quando*, come adesso, *quell'immagine* prendeva l'aspetto d'una donna che tremava sotto lo sgarciare delle sete: quello di seni, magari un po' antichi, ma, come aveva detto l'Ezio, «da forzata»: lui che aveva avuto in dono dalla natura quattro ossa e quanto più desiderio, tanta più incapacità d'avvicinarsi a *quell'immagine*. *figurarsi quando quell'immagine* era poi o anche solo poteva essere, come nel caso d'adesso, di tanta consistenza da tirar giù insieme all'intima, quella che lui non appena gli capitava l'occasione si perdeva a guardare, col cuore in gola, esposta nelle vetrine su due, tre, quattro file, anche se per esempio i reggiseni eran vuoti, da tirar giù insomma insieme a tutto quello, anche i biglietti da mille, proprio come se si svestisse di quelli e di nesi e connessi, e cioè la flanella, il trencé, le camicie, adesso l'anello e domani, magari proprio domani, la Guzzi... (91)

La *scema* era stata lei a credere che uno dell'altra sponda, un signore insomma, anche se venuto su dal niente, né più né meno di loro anche se loro nel niente avevan poi continuato a restare, potesse decidersi a sposare una come lei, Binda Angelica, di professione operaia; *scema* a illudersi che il destino per

lei potesse esser meno duro di quello che era per tutti gli altri e le altre che vivevano nella sua casa o in una delle tante uguali alla sua. E *scema* la sua vecchia, quella che adesso faceva passar l'ago da una parte della tela per riprenderlo dall'altra, gli occhi fissi oltre le lenti su quello che aveva in mano; *scema* che l'aveva spinta e caldeggiata in quella sua illusione; mentre, se non altro per il dipiù di esperienza, avrebbe dovuto sapere che levarsi quel giogo dalle spalle per loro ormai era impossibile. (160)

4. Conclusione

La tentazione di servirsi di Testori critico figurativo per leggere Testori narratore è stata frequentata spesso e volentieri dai suoi lettori e Gianni Turchetta, che pur ad essa dichiaratamente ha ceduto, ha messo in guardia dai rischi che ciò comporterebbe.⁵³ Eppure sembra un'autolettura a ritroso di difficile non condivisione quanto Testori avrebbe scritto di lì a pochi anni a proposito del Moretto, nel quale indicava una «consustanzialità tra lingua e dialetto», una assenza di attrito, risultato di una «fusione concatenata e quindi imperquisibile di tutti i loro elementi di peso, gravezza, ritmo e struttura».⁵⁴ E se la fusione può rimanere imperquisibile, possibile è stata l'indicazione delle plurali presenze linguistiche. Ma questo risultato, lontano da un plurilinguismo di marca gaddiana e da una ricerca che mirasse all'eccezionalità della forma, derivava anche dalla costante disponibilità di Testori a sottomettere le ragioni della forma a quelle della morale, come aveva fatto il suo Gaudenzio Ferrari,⁵⁵ che si traduceva nel *Ponte* in una partecipe antropologia dell'hinterland milanese degli anni '50. Nel primo episodio del ciclo a intrecci multipli,⁵⁶ attraverso letterarietà e manierismi il narratore non rivendicava la propria estraneità al mondo descritto e non compiva un'operazione preziosistica; affermava piuttosto la liceità di descriverlo servendosi di un narratore che proprio nelle scelte linguistico-stilistiche si rivela di «onniscienza intrusiva»;⁵⁷ ma quelle stesse scelte, giungendo ai personaggi da melodrammi e fotoromanzi, sono anche conferma di una tensione all'accordo tra voce del narratore e quella dei

53. Cf. Turchetta 2005, 88-89.

54. Testori 1966, 439-440. La citazione è già stata opportunamente sottolineata da Ambrosino 2003, 81.

55. Cf. Testori 1956, 58: «Certo, con il Sacro Monte, Gaudenzio dimostra chiaramente di non essere uomo cui è concesso riscattare una morale comune attraverso una forma eccezionale; se mai di giungere, come giunse, a piegare questa a quella».

56. Secondo quanto lo stesso Testori scriveva nell'Avvertenza premessa all'edizione feltrinelliana del '58: «Questi racconti, dei quali solo alcuni son qui direttamente conclusi mentre i più verranno ripresi e portati avanti nelle raccolte successive, formano la prima parte di un disegno più ampio e più complesso, una sorta di lungo e praticamente interminabile ciclo a intrecci multipli» (Panzeri 1996, 1275). Sulla complessa struttura del ciclo cf. Turchetta 2005, 94-97 e Rosa 2015a.

57. Rosa 2015a, 466.

personaggi, tra mimesi e diegesi, d'altronde continuamente intrecciate nell'indiretto libero.

Si è detto all'inizio della costante tentazione di leggere il *Ponte della Ghisolfia* a partire dal confronto con *Il dio di Roserio* del '54: da un dialetto esibito a dialetto attenuato, regionalismo e colloquialità gergale. Non si vuole qui riaprire il confronto, ma dire infine del dialetto. Nel romanzo breve del '54, la scelta per un dialetto di forte espressività è innanzitutto scelta della voce dei personaggi: su tutti, antagonistici, il gregario tradito Consonni e Pessina, il vincitore colpevole. Con il *Ponte* ad essere romanzata è una città e la sua periferia, l'anima popolare e le aspirazioni piccolo borghesi, e a ciò l'esibita estensione del dialetto sarebbe stata probabilmente insufficiente, e avrebbe rischiato di rendere concreto il pericolo di un calligrafismo e di uno sperimentalismo di stampo gaddiano rispetto al quale Testori voleva andare oltre.⁵⁸ Ma se la romanizzazione della città non era possibile in dialetto, certo non cessava di essere possibile in milanese, cioè in quella appena ricordata «imperquisibile fusione» del dialetto con la lingua.

58. Così Testori nell'intervista che apre Cappello 1983, 3.

Riferimenti bibliografici

Ambrosino 2003 = P. Ambrosino, *Da Guernica a Roserio in bicicletta. Per un'analisi stilistica del romanzo / racconto di Giovanni Testori*, Milano, CUSL, 2003

Baldelli 1965 = I. Baldelli, *La traduzione di Testori*, in Id., *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Firenze, Le Monnier, 1965, 76-91.

Cappello 1983 = G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

Casadei 2013 = A. Casadei, *Il Novecento* (2005), Bologna, il Mulino, 2013².

Cascetta 1983 = A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983.

Cherubini = F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, dall'Imp. regia Stamperia, 1839-1843, 4 voll.

GDLI = S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.

Ghinassi 1965 = G. Ghinassi, *Recensione a Baldelli 1965*, «Lingua Nostra» 26 (1965), 4, 128-129.

GRADIT = T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 1999-2000, 6 voll.

Grignani 2007 = M.A. Grignani, *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori, 2007.

Mauroni 2009 = E. Mauroni, *Costanza delle strutture, variabilità delle funzioni. Saggi linguistici sulla prosa letteraria del secondo Novecento*, Roma, Aracne, 2009.

Panzeri 1996 = F. Panzeri, *Note ai testi*, in Testori 1996, 1266-1290.

Raboni 1996 = G. Raboni, *Introduzione a Testori 1996*, VII-XIV.

Rosa 2015a = G. Rosa, *I Segreti di Milano. Feltrinelli editore*, in *Il testo e l'opera: studi in ricordo di Franco Brioschi*, a c. di L. Neri-S. Sini, Milano, Ledizioni, 2015, 455-479.

Rosa 2015b = G. Rosa, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, BUR, 2015 (nuova edizione).

Spinazzola 2002 = V. Spinazzola, *Un delitto senza castigo*, introduzione a G. Testori, *Il dio di Roserio*, a c. di F. Panzeri, Milano, Mondadori, 2002, V-XVI.

Testori 1956 = G. Testori, *Gaudenzio e il Sacro Monte* (1956), in Id., *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, nuova edizione a c. di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2015, 39-58.

Testori 1966 = G. Testori, *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana* (1966), in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a c. di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, 429-456.

Testori 1980 = G. Testori, *Il senso della nascita* (1980), in Id., *La maestà della vita e altri scritti*, Milano, Rizzoli, 1998.

Testori 1996 = G. Testori, *Opere. 1943-1961*, a c. di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1996.

Testori 2003 = G. Testori, *Il ponte della Ghisolfia*, con una nota di C. Cederna, Milano, Mondadori, 2003.

Turchetta 2005 = G. Turchetta, “*lo spasmo dello spirito e lo spasmo della materia*”: I segreti di Milano di Giovanni Testori, in B. Peroni (a c. di), *Milano da leggere. Leggere Manzoni*. Atti della seconda edizione del convegno letterario ADI-SD, Milano, Ufficio Scolastico per la Lombardia, 2005, 88-102.

I *segreti* del cuore nella Milano di Giovanni Testori

Luca Daino

1. Giovanni Testori ha molto amato e molto odiato Milano, che non era la sua città natale, essendo egli di Novate, paese dell'hinterland confinante con le estreme propaggini settentrionali del capoluogo. Una località per lui idealmente e sentimentalmente collocata a mezza via tra la pianura dell'*urbs* e l'ondulata Brianza: «non è vero che Novate, mia diletta, cara, ancorché maleodorantissima culla, fa seguire alla sua brianzola desinenza l'aggettivazione “milanese”?». ¹ Nella prima fase della sua produzione teatrale e narrativa, Testori ha guardato con disponibilità, per non dire con amore, a Milano, o almeno a una parte della città: sono gli anni in cui ha messo a punto la compagine dei *Segreti di Milano*, uscita a stampa fra il 1954 e il 1961. ² Come si legge nell'*Avvertenza* che apre *PG*, lo scopo di Testori in principio era dare vita a un «lungo e praticamente interminabile ciclo a intrecci multipli», che avrebbe dovuto occupare per intero la sua carriera, a testimonianza di «un senso di appartenenza irriducibile», ³ tale se non altro a quell'altezza cronologica: «Quando ho detto che sono nato nel 1923, a Novate, cioè a dire alla periferia di Milano, dove da allora ho sempre vissuto e dove spero di poter vivere fino alla fine, ho detto tutto». ⁴ L'esistenza stessa dei *Segreti* e la loro riconoscibilità come serie unitaria ha proprio Milano come fondamento. Lo mostrano, con palese piglio programmatico, i paratesti: dai titoli delle singole opere a quello della cornice complessiva, dai risvolti di copertina alla progettazione grafica dei volumi.

Proprio grazie ai *Segreti*, Testori viene considerato *il* narratore della Milano che stava prendendo vita negli anni del boom economico: la Milano industriale, arrivista e consumista, che si imponeva definitivamente come capitale economi-

1. Testori 1982, 117.

2. Il ciclo, come è noto, si compone di un romanzo breve, risalente al 1954, *Il dio di Roserio* (d'ora in poi *DR*), in seguito confluito – ridotto e riscritto – nella raccolta di racconti apparsa nel 1958, *Il ponte della Ghisolfia* (d'ora in poi *PG*), di un'ulteriore raccolta di racconti, del 1959, *La Gilda del Mac Mabon* (d'ora in poi *GM*), di due pezzi per il teatro, a loro volta del 1960, *La Maria Brasca* (d'ora in poi *MB*) e *L'Arialda* (d'ora in poi *AR*), infine di due romanzi, *Il Fabbricone* (d'ora in poi *FA*), del 1961, e il postumo *Nebbia al Giambellino*, apparso soltanto nel 1995. Tutte le opere che compongono *I segreti* saranno citate da Testori 1996. Su *PG* si veda il contributo di Mario Piotti in questo volume.

3. Rosa 2015, 302.

4. Testori 1960a, 408.

ca d'Italia. Non a caso, Luchino Visconti, quando, nel cruciale 1960, ha deciso di realizzare un film su quella Milano, vale a dire *Rocco e i suoi fratelli*, ha preso spunto dai racconti dei *Segreti*. E, non a caso, alcuni dei più autorevoli critici testoriani hanno individuato il «fulcro» del «ciclo [...] dedicato ai ragazzi di vita dell'hinterland» nell'«ansia spasmodica di partecipare ai riti di un “miracolo” che garantisce una esistenza più piena e gratificante»,⁵ additando perciò in Testori uno dei «pochi nostri scrittori» che «hanno saputo cogliere con [...] acutezza e profondità le trasformazioni, non meno socioeconomiche che culturali e antropologiche, della Lombardia e dell'Italia negli anni in cui la dolente e insieme vitalissima metabolizzazione della guerra andava trasformandosi nell'ambiguo e travolgente “miracolo italiano” del boom».⁶

Fra i narratori che nel decennio tra anni Cinquanta e Sessanta hanno collocato le loro storie nella Milano coeva, Testori ci ha fornito con tutta probabilità le opere più estrose, complesse e originali, sia sul piano della scrittura sia su quello della rappresentazione. Tuttavia, e anticipo così qualche provvisorio esito del mio discorso, il volto precipuo di quella Milano, che per noi oggi è anzitutto il volto del cambiamento e del progresso, non pare essere stato il prioritario punto di mira dell'attenzione testoriana. Del resto «Sono tante, le Milano del 1960»,⁷ e in primo luogo due, se muoviamo dal presupposto che «la mescolanza di vecchio e nuovo è un aspetto centrale della realtà italiana»: ⁸ da una parte, la Milano in “miracolosa” ascesa dell'industria, della borghesia e del proletariato industriale (quest'ultimo con già robuste aspirazioni piccolo-borghesi), tratteggiata dal cinema e dalle inchieste giornalistiche, molto più che dagli studi sociologici e dalle opere letterarie; dall'altra, la Milano in lenta “via di estinzione”, misera, popolana e sottoproletaria, su cui hanno concentrato il proprio sguardo, oltre al mondo politico (in particolare i partiti della sinistra),⁹ anche gran parte degli scrittori nostrani. A ben vedere, della Milano del miracolo Testori ci ha offerto insuperati ritratti non solo, e forse non tanto in termini di incipiente e vorticosa modernizzazione, quanto di persistente arretratezza, spingendo di preferenza il suo partecipe interesse sul «permanere [...] di grandissime sacche di miseria e di culture profonde poco scalfite dalla modernità», sulle «aree della “marginalità”, ancora poco investite dalla potenza del boom».¹⁰

Di lì a poco Testori avrebbe preso ad aborrire la Milano che, sin dai decenni postbellici, si accingeva a diventare la città che è compiutamente diventata negli anni Ottanta. Così si è espresso nel 1982, in uno «zoppicante, strozzato inno alla milanesità»:

5. Rosa 2015, 304.

6. Turchetta 2005, 99.

7. Crainz 2010, X.

8. *Ibid.*, IX.

9. Vd. Crainz 2005, 58.

10. Crainz 2010, VII-VIII.

tu, da Roserio alla gran Piazza, dalla faraonica sporcizia della Stazione Centrale a quella, mezzo in aria, di Porta Genova, dalle culle sempre più deserte ai cimiteri sempre più popolati (di bare); ecco, tu, rispondi: chi t'ha così ferita? Chi t'ha così sconciata? [...] I Navigli tappati; al loro posto le viscere della Metropolitana; ora, in alcuni punti, e ad alcune ore, tappate pur esse; affinché il topo-uomo, ridotto a tale dal disfacimento delle ideologie e del benessere, non s'accollenti o non si strozzi «da per lui» (buttandosi cioè l'uno contro l'altro).¹¹

Già nei primi anni Sessanta, appena raggiunta la consapevolezza della reale direzione assunta dai cambiamenti in atto, Testori aveva dovuto rinunciare, insieme all'amore per Milano, al progetto dei *Segreti*, un «ciclo che non avrebbe dovuto chiudersi mai e che, invece, si strozzò così, perché avevo, anzi, avevamo già capito, che il giusto consumo stava per tradirsi nel suo “ismo”». ¹² Una delle più precoci testimonianze di tale convincimento si trova in un dialogo con Alberto Arbasino, risalente al 1963:

Ammesso e non concesso che questo benessere esista veramente, potrebbe soddisfarmi, non sentissi sopra il tuono, il temporale che arriva: insomma “il marcio in Danimarca”, come dice l'Amleto [...]. Chi cercava una pace vera o finta nell'ordine del progresso o nella politica, se è onesto, deve riconoscere che un'altra volta tutto, intendo il peso di tutto, torna a cadere sull'individuo; la testa, dobbiamo rompercela proprio noi.¹³

Ma troviamo una significativa traccia di tale atteggiamento sin da *FA*, non per caso l'ultimo episodio dei *Segreti* uscito a stampa vivente l'autore. Sotto la tirata antimoderna di Redenta, cui è affidato l'incipit del romanzo, tra il surreale e l'apocalittico, si percepisce l'eco della voce dell'autore: «“Tirate su razzi, bombe, madonne e anticristi! Su, su, che poi ci chiuderanno tutti in manicomio! Ecco a cosa porta il vostro progresso! [...]”».¹⁴

Tutto ciò ha avuto severe conseguenze sull'opinione dello stesso Testori a proposito dell'intero ciclo dei *Segreti*: «Le considero minori, molto minori; opere di giovinezza, anche se è una giovinezza che m'ha portato alle soglie dei quarant'anni; ma è andata così. Tranne l'*Arialda*, che proprio per questo è poi esplosa. È di lì che il mio mondo è saltato».¹⁵ È l'abiura di opere rivelatesi troppo ingenui, per via del surplus di fiducioso ottimismo che ha regolato il loro rapporto con il reale, improvvisamente deterioratosi, fino ad assumere un volto tanto impreveduto quanto ripugnante. Abiura perciò non dissimile, almeno per quant'è dell'amara disillusione che l'ha provocata, da quella pasoliniana, di dieci anni posteriore, nei confronti della *Trilogia della vita* (1971-74): «L'Italia cioè non

11. Testori 1982, 119-120.

12. *Ibid.*, 121.

13. Testori 1963, 321-322.

14. *FA*, 916.

15. Testori 1963, 322.

sta vivendo altro che un processo di adattamento alla propria degradazione [...]. Manovro per risistemare la mia vita. Sto dimenticando com'erano *prima* le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano senza più alternative – il presente». ¹⁶

Per Testori dal boom e dai suoi effetti non poteva che derivare una svolta, radicale al punto da produrre una metamorfosi nelle strutture di genere fino ad allora predilette, con l'abbandono della narrativa focalizzata sulla contemporaneità a vantaggio della poesia, del teatro e di fughe romanzesche all'indietro sull'asse della cronologia e ben al di fuori dei confini urbani sull'asse dello spazio (si può definire pasoliniana – ma questa volta del Pasolini degli anni Sessanta – anche tale strategia di allontanamento dal qui e ora, tale ricerca e/o invenzione di tempi e luoghi “altri”, con i quali ristabilire una confidente sintonia emotiva in opposizione alla mal sopportata realtà). A ogni modo, di qui ha tratto origine l'esodo testoriano verso il passato storico e letterario, dalla tradizione evangelica al seicento manzoniano, dal teatro antico a Shakespeare (del resto, sin dall'epopea amorosa di Rina e Carlo, in *FA*, si possono discernere i modelli dei *Promessi sposi* e di *Romeo e Giulietta*); e di qui anche la riscoperta delle genitoriali Prealpi del Triangolo Lariano, assai più protette del capoluogo milanese dai veementi flussi modernizzatori: «Posso nominare Inverigo, Lasnigo perché hanno mantenuto ancora qualcosa, ecco, un senso, che mi appartiene. Di Milano non riesco più: non la sento più come mia; mi appartiene solo come lamento». ¹⁷

Ma torniamo alla breve fase a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, quando Testori riteneva ancora che l'influenza degli amati abitanti delle periferie, la loro *verve* vitale, la loro ricca e sfrontata umanità potessero in qualche modo agire su chi, nel cuore del capoluogo, stava determinando l'affermazione su larga scala della società neocapitalistica:

Quei racconti risalgono agli anni Cinquanta, anni di grandi speranze e di vitalità non idiota. È vero: quei personaggi, quei protagonisti di periferia sono già attratti dai modelli del centro. [Ma] Possiedono ancora una straordinaria forza d'urto e potevi pensare che, non dico sarebbero stati loro a vincere, ma avrebbero costretto gli altri, i vincenti di oggi, a fare i conti con la loro realtà. Quei personaggi sono finiti. ¹⁸

Il Testori dei *Segreti* credeva che «gli irreparabili» rappresentassero «il fulcro, il nucleo, il fondamento» della storia umana e non soltanto della «Storia» ¹⁹ assunta in prospettiva divina; non sospettava ancora che la Milano delle periferie si stesse già avviando, proprio davanti ai suoi occhi e in quel preciso momento, a diventare la Milano degli anni Ottanta di *In exitu*: «Mia città! Mia contristata, mia

16. Pasolini 1975, 603 (corsivo originale).

17. Testori 1991a, 69.

18. Testori 1991b, 22.

19. Panzeri 1997, 40.

umiliata, mia derelitta, mia assediata, mia esacerbata città! Costituitosi in altare, l'economico imperio (e imperativo, anche) (anca) esigendolo, epperò privo d'ostie (e sacramenti, anche) (anca)». ²⁰ È struggente il dolore con cui Testori ha testimoniato e interrogato il tracollo della Milano di Dante Pessina – il “dio di Roserio”, il primo eroe dei *Segreti*, che, «pur rischiando l'assassinio», con fiducia «tendeva all'urlato traguardo» –, fino alla metamorfosi nella Milano di Gino Riboldi, non più eroe, ma eroinomane, protagonista di *In exitu*, «che non ha più società, sportive o meno, che lo riguardino, più traguardi cui tendere». ²¹ Gino non può fare altro che soccombere di fronte alla «mascherata indifferenza», alla «camuffata solitudine», al «benessere» e alla «giustizia» «intesi come atti d'individual tornaconto», ²² di fronte al *modus vivendi* dominante «nella abissale pozza o pantano di indifferenza, nella presente abissale pozza o pantano d'arbitrio presente, di quell'indifferenza e di quell'arbitrio che non accontentano più nessuno, ma tutti ci rendono più fedifraghi e ingordi». ²³ Questo, dunque, in sintesi estrema, il penoso interrogativo di Testori: «Quale atroce ultimativa delusione è intercorsa? E quale atroce ultimativa offesa è stata perpetrata? Chi ha detto, chi ha pronunciato no; no, a te, vita; a te, vita, e basta?». E questa l'inesorabile risposta: «Tutti, Milanesi di sangue e milanesi di domicilio». ²⁴

2. Testori ha ambientato le sue narrazioni al limite nord di Milano, spesso oltre i confini del Comune, negli spazi vaghi dove i palazzi non si erano ancora imposti sulle ortaglie, «dove le ultime case cedevano alle cascine o si perdevano nei campi». ²⁵ Ha sondato le estreme propaggini della società cittadina, scovandovi, più che la popolazione di un capoluogo sul punto di diventare metropoli, un popolo dall'identità sospesa fra passato e presente, fra paese e città, fra prato e asfalto; abitanti di una periferia che gode di una specialissima indipendenza, quasi che a separarla dal tessuto urbano vi sia una sorta di barriera, eloquente avvisaglia, percepibile anche nelle pieghe minime dei testi, della predilezione testoriana per tale marginalità: «Finito il temporale, sulle case della città l'aria era tornata sporca, polverosa e pesante. Sulla periferia essa aveva conservato invece il frizzo eccitante del dopopioggia». ²⁶

Si tratta in larga parte di giovani donne e giovani uomini, che compiono soltanto rare puntate verso la città vera e propria: e, quand'anche vi si recano o la attraversano, non ne ricaviamo alcuna immagine, idea o impressione, perché tali spostamenti cadono sistematicamente in un'ellissi. Tra i pochi che hanno un qualche rapporto con il centro c'è Ivo Ballabio, detto il Brianza (uno dei

20. Testori 1988a, 1266.

21. Testori 1982, 121-122.

22. *Ibid.*, 123.

23. *Ibid.*, 125.

24. *Ibid.*, 121.

25. *FA*, 915.

26. *FA*, 942.

protagonisti di *PG*), che si muove in moto tra l'interland e San Babila: significativamente, lo vediamo partire per la sua destinazione, e poi lo ritroviamo già all'interno del bar in cui lavora, senza che nulla sia detto del tempo e dello spazio intercorsi. La medesima "censura" interviene sui lunghi attraversamenti in tram di Giovanna (personaggio centrale di *GM*) dall'estremo Nord di Vialba fino a Corvetto, situato nella periferia sud-est, cioè dalla parte opposta di Milano; nonché, per fare solo un altro esempio tra i molti possibili, sugli spostamenti verso i teatri del centro di Dino Rescaldi e degli altri ragazzi appassionati, come lui, degli spettacoli di rivista.

Parallelamente, oscuri e insondabili risultano i borghesi che risiedono nel cuore della città, di rado coinvolti nelle vicende narrate: l'unico che prende parola e fa capolino in più di un racconto (è fra i coprotagonisti nella saga del Brianza) resta di fatto anonimo, essendo identificato soltanto dalle iniziali G.M.; ed è rilevante che si occupi, con atteggiamento subdolo e codardo, di reclutare giovani che partecipino a orge per il piacere di danarosi e forse impotenti *voyeurs* della buona borghesia – i cui componenti vengono presentati come «vecchi, imbecilli e viziosi»,²⁷ come «dei maiali e dei sadici».²⁸ Un discorso diverso vale per l'unico personaggio benestante di Vialba, Duilio Morini, rampollo di una famiglia arricchitasi durante la guerra grazie al mercato nero e a oscuri vincoli che la legavano al regime fascista: anche se molto ben fornito di denaro, non soltanto la sua residenza e le sue frequentazioni, ma anche il suo orizzonte mentale, diviso tra sesso, boxe e guadagni facili, non diverge da quello dei suoi vicini.

L'autismo percettivo che agisce sugli esterni urbani imperversa un po' dappertutto nei *Segreti*, anche quando, ed è la maggior parte dei casi, i personaggi consumano le proprie sorti dentro i confini del loro quartiere-paese. Tale procurata cecità deriva anche, banalmente, dal fatto che l'ambientazione è quasi sempre buia e nebbiosa: è quasi sempre freddo e notte in questa Milano, della quale perciò si vede ben poco. Inoltre i personaggi sono per lo più chiusi nelle loro case, dove avvengono le estenuanti diatribe e gli infiniti ragionamenti che contraddistinguono il rapporto con gli altri e con se stessi: non sono pochi i momenti *a là* Dostoevskij, in cui un personaggio rimuginante fra sé e sé si esprime «come se d'improvviso gli si fosse parato davanti qualche interlocutore».²⁹ È facile constatare, anche soltanto limitandosi a scorrere le didascalie di *AR*, la *pièce* più nota e discussa di Testori, portata a teatro dal citato Visconti, che lo scenario principale è appunto quello degli interni degli appartamenti, affiancati dai prati brumosi dove vengono consumati gli amplessi.

Ovviamente, non si tratta soltanto della raffigurazione di concreti *luoghi* geografici e della loro morfologia, ma anche e soprattutto di *spazi*, in senso lato,

27. *PG*, 233.

28. *FA*, 1029. In *FA* compare invece «G.P., un proprietario d'alberghi» (951), a sua volta un *habitué* nel giro della prostituzione omosessuale maschile.

29. *PG*, 218.

sociologici, demografici e perfino esistenziali. Ben più che la serie delle fotografie scattate ai panorami urbani, conta la restituzione di un'identità collettiva dissolta nelle storie dei personaggi e nel reticolo di rapporti generato dalla narrazione. Per esempio, il ripiegamento tra le mura degli alloggi si lega al fatto che il cuore delle vicende si alimenta nel ristretto ambito della famiglia, principale punto di attrito e perno del confronto per quasi tutti i protagonisti, e in particolare per i giovani, i quali, esclusi dal commercio con il centro della città, tendono ad avere come orizzonte di vita proprio il sacro della casa, dove vedono spesso trionfare, pur tra laceranti conflitti, contraddizioni e tentativi di fuga, i capisaldi della moralità tradizionale. E ancora: in questi isolati sobborghi "a conduzione familiare" l'anonimato cittadino pare non avere ancora preso piede. Vi domina, anzi, la dura legge del pettegolezzo paesano, e si direbbe che tutti si conoscano e sappiano tutto di tutti: basti pensare a *FA*, i cui condomini costituiscono una sorta di litigiosa famiglia allargata. Ecco allora che nello stesso *FA* (952) e in *GM* (657) si parla di «rione», anziché di quartiere, come a rendere conto di uno status provinciale e appunto paesano più che propriamente cittadino. Si può interpretare in questa prospettiva anche l'espedito che sostiene la prodigiosa architettura dei *Segreti*: vale a dire i complicati intrecci attraverso cui le varie storie, in apparenza indipendenti l'una dall'altra, si richiamano di continuo, dentro il medesimo libro e da un libro all'altro, non senza generare qualche sorpresa nel lettore. Incroci che danno sì l'impressione di un contesto relazionale alquanto articolato, ma che finiscono anche per tratteggiare una specie di comunità, un piccolo mondo in cui ognuno è in relazione con gli altri. L'esatto opposto degli irripetibili incontri tra perfetti sconosciuti tipici della grande città.

Resta il fatto che Testori ha ben delineato alcuni aspetti della vita nella periferia nord di Milano, se non altro, come accennato, quelli meno caratterizzati in termini metropolitani, meno compromessi con la veemente modernizzazione. Basterebbe, per averne conferma, accostare lo spazio finzionale da lui messo a punto alla zona della Comasina, adiacente, anzi in larga parte sovrapponibile, allo scenario dei *Segreti*, e descritta a più riprese da vari studiosi sin dai primi anni Sessanta. L'area, pur essendo un recente prodotto della metamorfosi allora in corso a livello sociale (immigrazione), urbano (costruzione di alloggi per ospitare il crescente numero di abitanti e di lavoratori) ed economico (speculazione edilizia), restava in qualche modo ai margini del boom milanese: «Nel 1958, quando si terminò la costruzione della Comasina, il quartiere era ancora circondato dall'aperta campagna ed era privo di una rete stradale che lo collegasse al resto della città».³⁰ Ciò che contraddistingueva questo «quartiere [...] situato all'estremo limite» di Milano era appunto il «mancato rapporto con la città», così che per i suoi abitanti le «possibilità d'integrazione [...] erano davvero limitate».³¹ Anche l'indagine condotta a caldo

30. Foot 2001, 157.

31. *Ibid.*, 73.

da Franco Alasia e Danilo Montaldi offre della Comasina un quadro assai testoriano, da “scantinato del miracolo”: un «quartiere abbastanza campato per aria», dominato da un’«atmosfera imprecisa», un’«aria di incompiuto» e «prati vaghi»,³² nel quale le donne – proprio come nei *Segreti* – svolgevano servizi di pulizia nelle case della zona benestante più vicina e gli uomini, se disoccupati, si dedicavano ad attività al di là dei limiti di legge. Uno squallore né di città né di paese, dove invece, testorariamente, prostituzione e piccola criminalità avevano ancora la meglio sull’arrivismo e sul perbenismo piccolo-borghesi.

Forse, soltanto allontanandosi dall’estrema periferia di Milano, ed estrema periferia del boom, ancora poco toccata, non ancora manomessa, dall’“ismo” del consumo e dai suoi valori; soltanto uscendo dal prediletto riparo dell’hinterland e spingendosi verso la città, con un percorso geografico inverso rispetto a quello dell’io bianciardiano nella *Vita agra*, che si muove dalla centralissima Brera ai quartieri residenziali della Fiera campionaria, ma con identico piglio conoscitivo: «Finché fossimo rimasti nell’isola intorno alla Braida del Guercio, della città noi avremmo visto soltanto una fettina esigua, atipica, anzi falsa»;³³ forse soltanto in questo modo, il Testori dei *Segreti* avrebbe potuto distinguere sin da subito il robusto tronco che avrebbe connesso le vigorose radici del miracolo milanese alle tanto esecrate ramificazioni della Milano da bere.

3. Per quant’è, più specificamente, della rappresentazione degli “spazi” socio-urbani così come vengono qui intesi, *I segreti* sembrano seguire una traiettoria piuttosto precisa. Nel punto di avvio del ciclo, *DR*, nonostante l’assai alta data di composizione (uscito a stampa nel 1954, Testori ha indicato addirittura il 1951 come anno di stesura), si registra il massimo di attenzione nei confronti della Milano delle professioni, dell’intrattenimento di massa, della diffusione su ampia scala di migliori comfort e di una qualche ricchezza. Si pensi al capitolo in cui è narrato un pomeriggio di lavoro di Dante Pessina – e sia “pomeriggio” sia “lavoro” diverranno termini alquanto secondari nei *Segreti* – presso una stazione di servizio all’ingresso della tangenziale, con le opportunità che ciò offriva per la messa in scena di un ingorgo di traffico, dei connessi alterchi, dei modelli di automobile allora più diffusi, degli atteggiamenti dei guidatori appartenenti a diverse classi sociali, nonché del colloquio svagato, a proposito dell’attualità sportiva e delle star dello spettacolo, tra due uomini del popolo appartenenti a generazioni diverse, come lo stesso Dante e il suo capo. Tale esercizio figurativo, teso all’illustrazione di vivide *tranches de vie* urbane, ha avuto poco seguito nei *Segreti*, in cui Testori ha invece dato libero sfogo alla propria vocazione di narratore di grovigli interiori, poi dispiegatasi al massimo grado nei monologhi teatrali e nei versi della maturità e della vecchiaia. Gli uni e gli altri lontanissimi dalle dinamiche dell’incalzante metropoli, la quale del resto,

32. Montaldi 1960, 107-108.

33. Bianciardi 1962, 150.

sintomaticamente, Testori intendeva già escludere dal proprio lavoro, a favore di ambientazioni più provinciali, quando il cantiere dei *Segreti* era ancora aperto:

Il mondo è stato finora quello della periferia di Milano, ma nei prossimi libri conto di estenderlo ai paesi, a Como, al Varesotto, in un ciclo più ampio [...]. Se l'editore sarà d'accordo vorrei addirittura togliere dai libri che pubblicherò dopo *Il fabbricone* il titolo complessivo *I segreti di Milano*.³⁴

Dopo *DR*, una novità non secondaria del panorama milanese del miracolo, come il traffico di auto e moto, sarà pressoché assente nei *Segreti*, anche perché, l'ho accennato, è quasi sempre notte nella Milano di Testori, la cui predilezione andava alle strade deserte e poco illuminate. Paradossalmente, dopo quello di *DR*, il riferimento più esplicito a un intenso flusso automobilistico lo registriamo in un passo in cui l'ambientazione non è milanese, bensì canturina, cioè di un piccolo centro del comasco. Anche lo sport di massa, che nel testo incipitario si presenta, grazie al ciclismo, come mezzo di riscatto sociale – oltre che svago apprezzato su larga scala dagli abitanti delle periferie: si pensi agli andirivieni del Brianza in Lambretta per portare notizie ai tifosi sulle sorti della corsa –, assume nei testi successivi valenze assai diverse: meno interindividuali, più soggettive, per non dire psicologiche. Oltre a Dante Pessina, l'altro sportivo dei *Segreti* è il pugile Cornelio Binda, del quale viene rievocato il combattimento con il già citato Duilio Morini. Qui, però, l'accento non batte più sull'emancipazione economica ottenuta attraverso lo spettacolo sportivo (tema che tornerà, ma soltanto incidentalmente, in *FA*, grazie ad Antonio Villa): il *match* non costituisce che l'aspetto contingente assunto dal regolamento di conti tra due ragazzi che in realtà si amano. Siamo dunque di fronte a una variazione sul tema che caratterizza *I segreti*, vale a dire il tragico e viscerale dialogo-scontro fra personaggi legati da un rapporto sentimentale. Al contrario, in *DR* è determinante il rapporto di dare e avere, e di reciproco arricchimento, tra la rivalità che oppone Dante Pessina a Sergio Consonni e la chance di emancipazione dalla miseria che il ciclismo offriva alle classi basse.

Sempre a proposito di lavoro e di fuga dalla povertà, non si può non chiamare in causa l'artefice primario della svolta economica del boom, ossia l'industria. Nei *Segreti* vengono nominate alcune fabbriche, spesso soltanto a causa del fastidioso odore che emanano (come in *Fratello e sorella*, un racconto di *GM*, e in svariati passi di *FA*), ma a volte perché un personaggio vi lavora o sta per iniziare a farlo: è il caso di Luisa (coprotagonista della saga di Enrica e Raffaele in *GM*), che trova impiego in un calzaturificio a Cusano Milanino. Tuttavia, soltanto in un'occasione nei *Segreti* entriamo effettivamente in una fabbrica: è grazie a Giovanna, sempre in *GM*. Anche questa volta, però, di tale ambiente non ci viene detto quasi nulla, perché nemmeno lì Giovanna smette di torcere dentro di sé, secondo la consuetudine più tipica dei personaggi

34. Testori 1960b, 40.

testoriani, le proprie frustrazioni e i propri desideri; e lo fa con tanta urgenza da travalicare tutto ciò che la circonda e le mansioni stesse che svolge, e ben al di là di qualsivoglia alienazione industriale. Precisamente su questo trascinare del “dentro”, dell’interiorità emotiva, fino a soverchiare il “fuori”, gli aspetti ultra-individuali, si fonda la mimesi testoriana del reale. Perfino le diverse idee politiche che, in *FA*, oppongono i Villa (comunisti) agli Oliva (democristiani) vengono in larga parte ricondotte a problematicità psicologiche particolari (emblematico è il caso di Liberata Villa, che trasforma in rabbia ideologica il suo disperato bisogno di un uomo) e risultano infine sovrastate dall’amore che unisce i più assennati componenti delle due famiglie: i giovani Carlo e Rina.

Soltanto negli ultimi due racconti di *PG* la fabbrica, sia pure mai vissuta dall’interno, ma appena menzionata, è un ingrediente non secondario della narrazione. Nel penultimo racconto del libro assistiamo alla nascita di un amore tanto puro e ingenuo quanto umile e ordinario tra due giovani operai, Rina e Franco, che non a caso si conoscono in una balera durante il riposo domenicale. L’altro testo, *explicit* di *PG*, mette in scena l’amore di Vincenzo e Carla (anch’essi operai), non coronato dal matrimonio per il dissenso della famiglia del ragazzo, tutta tesa a realizzare il sogno di costruire una piccola fabbrica di ranelle (sebbene, perfino in questo caso, le motivazioni economiche sembrano celare una ben diversa problematicità di origine ancora una volta affettiva). A ogni modo, quel che più conta è che queste narrazioni, collocate all’estremità del libro, sono tra le pochissime a non partecipare dello stringente intreccio di vicende e personaggi che lega, in gruppi più o meno articolati ed estesi, tutti gli altri pezzi: come a significare che il mondo operaio – vale a dire la porzione di società che fu tra i pilastri del boom –, sul punto di imboccare la strada di un qualche benessere materiale e di una solida e un po’ rigida vita domestica, non solo non rappresenta il cuore dei *Segreti*, ma non può nemmeno costituire parte integrante del suo organismo. E quando invece ha cercato di diventarlo, come in *FA*, dove un buon numero di personaggi – a quanto si dice – lavora nell’industria, il ciclo narrativo, forse in modo non fortuito, ha trovato il suo dissolvimento.

Ben al di là del moderno settore dell’industria, nella Milano testoriana del boom la professione più diffusa e meglio descritta è la più vecchia del mondo, la prostituzione, praticata a ogni età da tanti personaggi sia maschili sia femminili: in particolare le donne la esercitano con una sorta di artigianale autonomia, libere da qualsiasi organizzazione malavitosa, e non senza il desiderio e la concreta possibilità di imbattersi, proprio sul lavoro, nel grande amore (come capita a Wanda con il Brianza). In tutto ciò sembra potersi riconoscere la spia di antiche ristrettezze ancora vigenti, con il connesso desiderio di guadagnare denaro in fretta e facilmente, piuttosto che i prodromi di un *modus vivendi* proletario o piccolo-borghese di matrice neocapitalistica: «La

miseria. Ecco cos'era la vera causa, la vera colpa di tutto. La miseria e la fame, da una parte. Il niente da fare, i soldi e i vizi, dall'altra».³⁵

Un'altra grande questione di quegli anni riguarda l'approdo a Milano di decine di migliaia di persone originarie delle altre province lombarde, del Veneto e del Meridione. Proprio l'area testoriana fra la periferia e l'hinterland (Novate, Quarto Oggiaro, Roserio, Villapizzone, la Comasina, Affori, la Bovisa, la Bovisasca ecc.) è stata investita dai flussi più vigorosi, destinati a quei margini per via della mancanza di alloggi accessibili in città. E proprio i giovani, che costituivano il fulcro dell'interesse di Testori, erano coloro che più cercavano fortuna lontano dai luoghi nati e raccoglievano la sfida del trasferimento nella "città più città d'Italia". Eppure, nei *Segreti* l'immigrazione gioca un ruolo tutto sommato secondario: in *PG* e in *GM*, oltre alle migrazioni a cortissimo raggio di Ivo Ballabio, detto il Brianza, che denuncia fin dal nome la propria origine, e quella di Enea Arnoldi, trasferitosi a Corvetto provenendo dalla vicina Vimercate, ci imbattiamo in qualche immigrato soltanto fra personaggi minori: la Ghitta, per esempio, una ragazza di Treviso (che fa capolino in due racconti di *GM*), oppure Agnese, giovanissima madre costretta dalla famiglia ad abbandonare la bergamasca per nascondere la propria colpa (*Far la serva a Milano*, ancora in *GM*). Ben diverso, all'interno della narrazione, è il peso dei fratelli, di origine meridionale, Michele e Raffaele Esposito, rispettivamente marito e amante di Enrica: ma nemmeno in questo caso la vicenda di cui sono protagonisti o una loro qualche peculiarità individuale – salvo, forse, il maschilismo alquanto reativo di Michele – risultano espressamente legate alla loro provenienza. E nel condominio-famiglia di *FA*, uscito a stampa nel 1960, quando ormai il fenomeno migratorio era una questione di dominio pubblico, non c'è traccia di immigrati.

Più rilevante è il caso di *AR*, in cui due donne del Sud, madre e figlia, vengono ripetutamente insultate a causa delle loro origini. Va però osservato che entrambe sono piuttosto bene inserite nelle vicissitudini del quartiere, essendo molto ambite dagli uomini milanesi, anche con vero trasporto e concreti progetti matrimoniali: cosa tutt'altro che scontata nei *Segreti*, in cui gli uomini di solito si lasciano dietro le spalle le buone intenzioni, preferendo badare al proprio tornaconto individuale. In effetti, il reale movente degli impropri ricevuti dalle due immigrate non è di matrice sociale o culturale, ma si risolve nel consueto orizzonte testoriano delle rivalità del cuore: a insultarle sono le donne innamorate di quegli stessi uomini che invece preferiscono fare la corte alle due immigrate. E anche la maggiore tirata antimeridionale di *AR* è, per così dire, "falsa", poiché è condotta da una donna che, per un complesso intreccio, sta recitando la parte della "cattiva" su richiesta dell'uomo che intende conquistare. Nella periferia di Testori il bene più grande, in particolare per le donne, consiste nell'amore e nel matrimonio: soltanto per questo polentoni e terroni possono scambiarsi ingiurie.

Nei *Segreti*, insomma, due questioni fondanti nel rinnovamento dell'universo milanese, l'immigrazione e i rapporti lavorativi e umani generati dall'industria, rimangono sullo sfondo. Il che non stupisce, trattandosi proprio dei due elementi che Testori, vent'anni dopo, avrebbe riconosciuto alla base dei detestati mutamenti avvenuti nel secondo dopoguerra: «So. Sappiamo. L'immigrazione. Perché tacerlo? Le esasperazioni, le difficoltà, persino le ferite derivatene. L'industria. I tempi del lavoro; i suoi ritmi. Tutto vero». ³⁶ Spinosi fenomeni, da lui spesso denunciati con tormentata urgenza a partire dalla metà degli anni Sessanta, ma che nel decennio precedente, come per una profonda e forse inconscia intuizione, tendeva invece a escludere dal proprio affresco della Milano del boom.

4. Quanto osservato fin qui si intende meglio se letto in controluce con il celebre film che addita *PG* come propria unica fonte letteraria, ossia il già citato *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti (1960). ³⁷ Pur muovendo, come è inevitabile, da un cronotopo, da situazioni e da personaggi in larga parte coincidenti, i testi letterari di Testori e il film di Visconti restituiscono immagini alquanto diverse della società milanese di fine anni Cinquanta. Ciò che fin qui ho segnalato come programmaticamente assente nei *Segreti* è invece programmaticamente presente in *Rocco* – anche se non per questo, è ovvio, il film può venire considerato un'opera “meglio riuscita” rispetto alle narrazioni testoriane. ³⁸ La pellicola inizia con l'arrivo alla Stazione Centrale di un treno da Bari, sul quale ha viaggiato una famiglia di immigrati lucani (la vedova Parondi con quattro dei suoi cinque figli): la questione dell'immigrazione meridionale è così presentata sin dal principio come fondativa; e il resto del film non tradisce le attese. La sequenza alla Stazione Centrale sta bene, per l'icasticità con cui raffigura un aspetto chiave del boom, di fianco a quella d'apertura della *Notte* (1961) di Michelangelo Antonioni, in cui un carrello scende lungo il grattacielo Pirelli, vero e proprio emblema della Milano in espansione, mostrando l'orizzonte in fermento del capoluogo. Poi la famiglia Parondi viaggia in tram attraverso il centro: madre e figli ammirano estasiati le vetrine delle grandi catene commerciali, dalla Standa all'Alemagna, stregati dalle prime sirene del consumismo. La loro destinazione è Lambrate, una periferia in stretto contatto

36. Testori 1982, 125.

37. «Suso Cecchi d'Amico ha ricordato come l'idea di inserire i racconti testoriani (per la precisione *Che fai, Sinatra?*, con l'appendice *Il resto, dopo e Il Brianza*) sia successiva ad un primo trattamento. Inoltre scrive: “La prima sceneggiatura è stata poi riveduta, limata, tagliata: i dialoghi “milanesi” sono stati corretti da Testori”» (Panzeri 2003, 83); le medesime indicazioni sono state fornite da Testori (1960b, 41). In verità, i rapporti tra il ciclo di testoriano e il film di Visconti sono molto più vasti e sottili, e oltrepassano il confine di questi pochi racconti (si vedano Foot 1999 e Giori 2011, 101-38.).

38. Uno spietato giudizio espresso da Testori, a molto anni di distanza, sul film di Visconti è in Testori 1991b, 22.

con la città sin dai primi anni del Novecento: una periferia, a differenza di quella testoriana, che costituisce non un corpo a sé, lontano e separato dal centro, ma una parte non prescindibile dell'organismo urbano.

Visconti non ha ricusato nemmeno di accogliere e illustrare lo stereotipo della Milano "che funziona": una casa popolare è presto offerta agli immigrati, all'occorrenza assunti e retribuiti dal Comune per liberare le strade dalla neve che potrebbe ostacolare il consueto dipanarsi del traffico. Il tutto su un fondale costellato di gru e nuove costruzioni. Significativamente, uno dei fratelli Parondi, Vincenzo, fa appunto il muratore: il che permette di portare la cinepresa dentro un grande cantiere edile, oltre che di raccontarne l'energico desiderio del ragazzo di mettere su famiglia e raggiungere il benessere piccolo-borghese che prendeva a diffondersi. Il lavoro industriale e il mondo operaio sono invece incarnati nell'esperienza di Ciro, il quale, dopo aver studiato alle scuole serali, entra all'Alfa Romeo come operaio specializzato. Da parte sua, il protagonista, Rocco, prima si impiega in una lavanderia e poi comincia la folgorante carriera che lo porterà a diventare un campione di boxe: una parabola di successo, anche se alquanto sofferta, che si svolge come a compensazione della traiettoria discendente dell'altro fratello, Simone, il quale invece si perde nelle infide seduzioni della città. Le diverse strade imboccate dai protagonisti offrono un ritratto d'insieme della nuova economia urbana. Viene bene in luce il doppio volto della metropoli: luogo di emancipazione (o di asservimento alla logica dominante, a seconda di come lo si voglia intendere), ma anche ricettacolo di corruzione. La città stessa finisce per essere un personaggio del film di Visconti, o meglio agisce a tutti gli effetti come protagonista: è lei, con le sue ramificazioni tentacolari e imprevedibili, a rendere assai più complicate di quanto fossero all'inizio e a diversificare irrimediabilmente le sorti dei cinque fratelli, altrimenti destinate a rimanere identiche fra loro e a quelle di chi li ha generati.

5. Per Testori «l'atrocità della fascinazione»³⁹ si rivelava altrove: a sedurlo, come detto, erano le convulse emozioni dei singoli personaggi, la viscerale «naturalità»⁴⁰ di «chi "non ha mente"», dei «*poveri di spirito*»,⁴¹ dei «reietti», dei «derehitti...», no la parola giusta è irreparabili»: vittime al grado più alto «della macchia del peccato originale», ai quali Testori si sentiva «vicino, compagno, fratello», non ultimo nella «macchia della tendenza, per così dire, omosessuale».⁴² Di qui, nei *Segreti*, la presenza invasiva dei laceranti dialoghi e delle altrettanto sofferte riflessioni svolte in solitaria da parte di uomini e donne di bassa estrazione sociale. Lo stesso Testori ha apertamente dichiarato che il

39. Testori 1987, 7.

40. Panzeri 1997, 18.

41. Testori 1987, 7 (corsivo originale).

42. Testori 1988b, 60.

suo era «il tentativo di una riscoperta in chiave popolare di quelli che sono i fondi tragici dell'esistenza».⁴³ È vero, in quest'ottica, che «il radicato regionalismo ha l'ambizione di affacciarsi su una generale filosofia dell'esistenza».⁴⁴ Grazie all'uso massiccio del discorso indiretto libero e alla presenza assai poco ingombrante del narratore, i pensieri e le parole dei personaggi imperversano ossessionanti e ripetitivi, arrivando a occupare interi racconti e dando al lettore l'impressione di trovarsi di fronte ad attori recitanti su un palcoscenico, dove il plot è rimpiazzato dai flussi mentali dei protagonisti. Siamo cioè al polo opposto rispetto al Pasolini dei romanzi ambientati nelle borgate romane, nei quali il narratore esterno, cui sono affidate ben più grandi responsabilità e spazi di manovra, offre meticolosi affreschi della città e gremite foto di gruppo dei suoi abitanti mentre compiono, in ogni angolo dell'*Urbs*, imprese più o meno illecite.

Testori, non solo come scrittore, ma anche come storico dell'arte ha prediletto l'indagine intorno a specifiche individualità piuttosto che i ritratti d'insieme (basta passare in rassegna, per rendersene conto, i titoli dei suoi volumi di argomento storico-artistico).⁴⁵ Coerentemente, dunque, l'esito della sua attività di scrittore ha assunto di preferenza la forma del monologo teatrale: «Ho quasi terminato una commedia [MB] che entra nel ciclo dei *Segreti*, ma che, per essere pensata e scritta come “teatro”, penso affronti con più proprietà la faccenda».⁴⁶ Lo scopo della «faccenda» era appunto offrire una vita letteraria all'abisso creaturale del popolo, al suo arcaico forte sentire, libero da qualsivoglia tentazione modernizzatrice, ma ancora vivo nell'epoca contemporanea, e già tanto apprezzato da Testori nelle pitture e nelle statue lignee dei sacri monti prealpini, tra Lombardia e Piemonte, così come nella religiosità plebea, luttuosa e tormentata dei prediletti pittori seicenteschi.

La piena attribuzione di responsabilità al personaggio e al suo punto di vista, oltre a costituire una potente dichiarazione di affinità e di amore da parte dello scrittore (e a testimoniare la sua specialissima capacità di ascolto) nei confronti della marginalità semi-urbana, è legata a doppio filo ai risultati cui approdano le raffigurazioni milanesi dei *Segreti*. Non è senza importanza che la narrazione sia quasi sempre filtrata da menti concentrate su roveli emotivi frutto dei più svariati antagonismi del cuore. A dominare è lo sguardo di persone prive sia dell'intenzione, sia della capacità di registrare i radicali mutamenti in atto, che già le influenzavano e di lì a poco le avrebbero travolte, ma che agivano a un livello per loro ancora incomprensibile. Della Milano del miracolo, quindi, vediamo soltanto ciò che potevano cogliere alcuni

43. Testori 1960b, 40.

44. Cascetta 1983, 24.

45. Vd. Doninelli 1993, 18.

46. Testori 1959, 786. E pochi mesi dopo osservava: «ogni tanto penso che finirò per scrivere solo commedie. Nel teatro vedo la possibilità di tendere ai grandi temi tragici, mentre nella narrativa c'è pur sempre un certo ronron sentimentale» (Testori 1960b, 40).

rappresentanti di una classe sociale sospesa tra un recentissimo passato sottoproletario e semi-campagnolo e un incombente, ma ancora ignoto, futuro proletario borghese e metropolitano.

La condotta di vita di questo volgo è per tanti versi premoderna: siamo di fronte a un popolo al medesimo tempo schietto e meschino, misero e ostinato; a uomini che perseguono, senza alcuna remora, il proprio piacere carnale e i propri egoismi, a donne che amano profondamente e disperatamente nella loro apprensiva attesa di uno sposo e della maternità, quasi sempre ritenuti i principali scopi dell'esistenza. È rilevante che siano proprio queste ultime, ben più legate degli uomini ai valori tradizionali, le vere eroine testoriane: trapela anche così l'ancora implicito rifiuto del miracolo economico da parte di Testori, che, lo abbiamo visto, avrebbe razionalizzato e approfondito il proprio no soltanto in seguito, a ciclo concluso, o meglio nel corso della sua travagliata interruzione.

Quello dei *Segreti* è un orizzonte dominato dal desiderio amoroso e sessuale: un mondo a suo modo epico, ardente e feroce, ma anche semplice, nel quale la fanno da padrone irresistibili passioni e sfolgoranti orgogli, nonché i ricatti e una crudele legge del taglione. Un mondo in cui gli atteggiamenti più diffusi, tutti intonati all'enfasi tragica, non conoscono perbenismo, moderazione né ossequio alla forma di stampo borghese. Il naturalismo di Testori, su cui tanto si è dibattuto, più che teso a riprodurre e interpretare una determinata realtà esterna (luoghi e dinamiche sociali vigenti: da cui pure non può prescindere), sembra piuttosto smanioso di avventurarsi in un'introspezione patetica e dolente – tra realismo e melodramma, tra folklore e cronaca, tra Dostoevskij e Bacon – del confuso mistero delle emozioni e dei desideri in un popolo collocato ancora (per poco) al di qua della “mutazione antropologica” che era sul punto di scatenarsi.

Ci si potrebbe allora domandare, vista l'attenzione con cui sono indagati i rimossi della coscienza e le più recondite dinamiche istintuali, se un grimaldello ermeneutico adatto a penetrare questi testi non sia, oltre alla critica sociologico-letteraria intesa in senso stretto, una critica disposta ad arricchire il proprio discorso attraverso riflessioni di matrice psicologica e antropologica. Perché sono appunto quelli dell'animo umano, e non quelli della Milano del boom, i “segreti” che col suo sguardo pietoso e appassionato Testori intendeva catturare.

Riferimenti bibliografici

Alasia-Montaldi 1960 = F. Alasia-D. Montaldi, *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati negli anni del «miracolo»* (1960), Roma, Donzelli, 2010.

Bianciardi 1962 = L. Bianciardi, *La vita agra* (1962), edizione annotata a c. di A. Bertani, Milano, ExCogita, 2013.

Cascetta 1983 = A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983.

Crainz 2005 = G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 2005.

Crainz 2010 = G. Crainz, *Introduzione a Alasia-Montaldi 1960*, VII-XV.

Doninelli 1993 = L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993.

Foot 1999 = J. Foot, *Cinema and the city. Milan in Luchino Visconti's «Rocco and his Brothers»*, «Journal of Modern Italian Studies» 4 (1999), 2, 209-235.

Foot 2001 = J. Foot, *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città* (2001), Milano, Feltrinelli, 2003.

Giori 2011 = M. Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011.

Montaldi 1960 = D. Montaldi, *Inchiesta sugli immigrati* in Alasia-Montaldi 1960, 9-149.

Panzeri 1997 = F. Panzeri, *Coro degli irreparabili. Topografie testoriane dalla «Città-civis» alla «Valle Assina»*, Milano, Palazzo Sormani, 1997.

Panzeri 2003 = F. Panzeri, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003.

Pasolini 1975 = P. P. Pasolini, *Ho abiurato la «Trilogia della vita»*, «Corriere della sera» (9 novembre 1975), poi in Id., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 599-603.

Rosa 2015 = G. Rosa, *Il romanzo di una mitologia in crisi: Bontempelli Gadda Testori*, in Ead., *Il mito della capitale morale*, Milano, BUR, 2015, 280-313.

Testori 1959 = *Lettera di G. Testori a Paolo Grassi* (estate 1959), cit. in F. Panzeri, *Postfazione a G. Testori, I segreti di Milano*, Milano, Feltrinelli, 2012, 786.

Testori 1960a = *Dichiarazione di G. Testori*, in E. F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, 408-409.

Testori 1960b = *Dichiarazione di G. Testori*, in T. Kezich, *La mia eroina? Una Macbeth del proletariato*, «Settimo giorno» (1960), 40-41, poi parzialmente riprodotta in «Corriere della sera» (23 dicembre 1990), 11.

Testori 1963 = G. Testori, *Tento di salvarmi scappando nel Seicento*, intervista a c. di A. Arbasino, «Il Giorno» (27 aprile 1963), poi in A. Arbasino, *Certi romanzi*, nuova edizione seguita da *La Belle Époque per le scuole*, Torino, Einaudi, 1977, 321-327.

Testori 1982 = G. Testori, *La mia Milano*, «Corriere della Sera» (9 marzo 1982), poi in Panzeri 1997, 115-126.

Testori 1987 = G. Testori, *Alessandro Verdi. Olii e pastelli*, Milano, Compagnia del disegno, 1987.

Testori 1988a = G. Testori, *In exitu*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Opere 1977-1993*, Milano, Bompiani, 2013, 1264-1373.

Testori 1988b = G. Testori, *Testori ha scoperto il mondo nelle lontane estati di Lasnigo*, a c. di F. Panzeri, «Como» 1 (21 marzo 1988), 59-63.

Testori 1991a = G. Testori, *Fino all'ultimo respiro*, intervista a c. di F. Panzeri, «Gran Milan» (settembre 1991), 66-69.

Testori 1991b = G. Testori, *Periferie perdute*, intervista a c. di O. Pivetta, «L'Unità» (6 febbraio 1991), 22.

Testori 1996 = G. Testori, *Opere 1943-1961*, a c. di F. Panzeri, Milano, Bompiani 1996 (di qui provengono le citazioni da *Il dio di Roserio*, *Il ponte della Ghisolfia*, *La Gilda del Mac Mabon*, *La Maria Brasca*, *L'Arialdia*, *Il Fabbricone*).

Testori 2013 = G. Testori, *Opere 1977-1993*, a c. di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013.

Turchetta 2005 = G. Turchetta, «*Lo spasmo dello spirito e lo spasmo della materia*»: I segreti di Milano di Giovanni Testori, in B. Peroni (a c. di), *Milano da leggere. Leggere Manzoni*. Atti della seconda edizione del Convegno letterario ADI-SD, Milano 2-3 dicembre 2004, Milano, Ufficio scolastico per la Lombardia, 2005, 88-102.

Il silenzio della poesia

Edoardo Esposito

La Milano in cui, dopo due anni di prigionia, torna Vittorio Sereni nell'estate del 1945 è una città profondamente ferita, e più che dai bombardamenti che ne hanno sconvolto l'aspetto, dalle divisioni che vent'anni di dittatura vi hanno scavato e cui aveva aggiunto solchi ulteriori la guerriglia urbana che Elio Vittorini raccontava in quei giorni sulle pagine di *Uomini e no*.

Sereni, la cui famiglia vi si era trasferita dall'originaria Luino nel 1932 e che a Milano aveva frequentato all'università le lezioni di Antonio Banfi, ne constata «da lebbra / delle mura smozzicate delle case dissestate», vi avverte il persistere di un «morto tempo da spalare al più presto»¹ e fatica a riprendere le abitudini e i discorsi di un tempo, se non in un ambito privato («Con non altri che te / è il colloquio»)² al quale però la poesia non può pensare di limitarsi. Occorre ristabilire, alla luce del presente, il contatto con un passato che gli ultimi avvenimenti sembrano aver reso irrecuperabile; occorre riconciliarsi anzitutto con la propria storia, che il poeta avverte ora segnata da un'incoscienza colpevole («da dittatura compiva la sua opera in te che la ignoravi»),³ ma occorre anche salvare, di quella storia, ciò che si continua a sentire valido e che non può essere semplicemente sostituito da intenti e programmi volontaristici. La raccolta *Diario d'Algeria*,⁴ che esce nel '47 per i tipi di Vallecchi, offre testimonianza della frattura, del tempo morto che ha diviso per Sereni il passato dal presente; ma testimoniare del cambiamento intervenuto è cosa che risulta assai più difficile e che, soprattutto poeticamente, non può essere improvvisato. Passano infatti quasi vent'anni prima che, nel 1965, appaia il terzo libro della poesia di Sereni, *Gli strumenti umani*, vent'anni che parvero troppo lungo silenzio a chi aveva cominciato coi libri precedenti ad apprezzarne la misura e la capacità di penetrazione, e ne sentiva la mancanza nel rumore e nella confusa situazione dell'Italia di allora, tesa sul piano sociale e politico a una difficile ricostruzione, e sul piano culturale alla ricerca di nuove modalità del comunicare, adatte alla nuova realtà

1. Cf. *Il tempo provvisorio* (Sereni, *Poesie*, 105).

2. Cf. *Via Scarlatti* (Sereni, *Poesie*, 103).

3. Sereni 1962, 99.

4. Cf. in questo volume il contributo di S. Ghidinelli, *Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico*.

che si era venuta creando. E mentre quelli che erano stati, almeno cronologicamente, i compagni di strada di Sereni – Mario Luzi, Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Giorgio Caproni – stabiliscono nel corso degli anni cinquanta alcune delle tappe più importanti del loro percorso poetico, proprio Sereni, la cui voce era sembrata destinata ad avviare su nuove strade il linguaggio ormai usurato della stagione ermetica, di fatto si attarda, temporeggia, timoroso o incerto dello spazio che sembra aprirsi alla pratica del verso.

Sereni si era formato in un ambito geograficamente lombardo ma culturalmente molto legato all'ermetismo fiorentino; pure, alla tentazione di un'astratta purezza aveva accompagnato da subito quelle diverse esigenze – diciamo di “prosa” per stringere il discorso in un'unica parola – che meglio emergevano dagli esempi di Montale e di Saba ma che faticavano, prima della guerra, ad essere riconosciute e recepite. *Frontiera* e *Diario d'Algeria* sono opere sospese per tanti aspetti fra due istanze diverse, ma è proprio il loro proiettarsi in una dimensione che non è quella scontata che le addita nel dopoguerra a segno di una possibilità nuova, di quella “poetica degli oggetti” che Luciano Anceschi, proponendo nel 1952 una piccola antologia di poeti dal titolo *Linea lombarda*, riteneva rappresentativa nell'ambito di una lirica volta a ritrovare le proprie ragioni nella concretezza del reale.

Il giudizio di Anceschi, in mancanza di nuove e significative conferme, finiva tuttavia per costituire un auspicio più che una sanzione; e se non mancavano segni di una partecipazione di Sereni al dibattito del tempo, erano tuttavia poche le poesie che venivano a confermare la ricerca intrapresa. Due brevi testi, *Viaggio all'alba* e *L'equivoco*, vengono pubblicati proprio sull'antologia di Anceschi; *Le ceneri* e *Gli squali* escono sul quotidiano «Corriere d'informazione» il 17-18 novembre 1956; *Finestra*, *Mille miglia* e *Le sei del mattino* sul n° 4 della rivista «Il Verri», 1957; altri pochi componimenti, che non è il caso di citare qui analiticamente, offrono nel ventennio che abbiamo detto una media di poco più che una poesia all'anno.⁵ Bisognerà naturalmente tenere presente la difficoltà, le difficoltà, che si trovava ad affrontare un reduce al rientro nella vita civile e alle prese con le necessità del lavoro, e soprattutto il problema di riorientarsi in una società e in una situazione culturale profondamente mutata e carica, al di là delle dichiarazioni programmatiche e anche degli entusiasmi della Liberazione, di incertezze e di instabilità. L'Italia esce dalla guerra profondamente provata, e attraversa in quegli anni una vera e propria crisi che non è certo solo letteraria; il dibattito su come dovesse rinnovarsi e strutturarsi la società è vivacissimo e le proposte elaborate sul piano culturale non incontrano necessariamente quelle che venivano sostenute sul piano politico.⁶

Si agiva in molti casi con entusiasmo e con fiducia, più propensi alla critica che all'autocritica, convinti che il nuovo ordine – almeno apparente – della realtà fosse, anche sul piano della rappresentazione artistica, semplicemente da fa-

5. Cf. una bibliografia fino al 1961 in Forti 1963, 165, n. 8.; apparati analitici in Sereni, *Poesie*.

6. Cf. in proposito Romanò 1956, 27.

vorire; critica serrata, dunque, di ciò che apparteneva al passato e che in questo passato si era, se non adagiato, almeno confuso: critica di un'assenza che non era più accolta come un'istanza di poetica ma come una colpevole timidezza alla quale bisognava ormai sostituire l'impegno. Pur sensibile a questa problematica, Sereni opponeva resistenza agli irrigidimenti dell'ideologia e in un intervento del 1956 notava, non senza amarezza:

Sembra oggi inevitabile che la libertà creativa debba essere condizionata, prima ancora che a una lunga "recensione della realtà", a un preliminare dibattito sull'interpretazione della medesima. Ed è nell'oroscopo dei destini immediati che il discorso sulla cultura, con tutte le sue implicazioni, sia assunto a oggetto e contenuto concreto della poesia, specie di scotto con cui questa paga il diritto di cittadinanza entro la cerchia della cultura.⁷

La poesia non gode più, insomma, della sua tradizionale libertà di canto, ma deve interrogarsi sul suo stesso essere, prendendo parte al dibattito sui "destini" della cultura e facendo oggetto di discorso le ragioni del proprio esistere. Si ripropone, in tempi mutati, una situazione analoga a quella che Brecht aveva sintetizzato alla fine degli anni trenta con il titolo *Brutti tempi per la lirica* dicendo «Nel mio canto una rima / mi parrebbe quasi insolenza»⁸ e scegliendo per la propria poesia l'aspra strada della denuncia politica.

Sereni rilutta a questo tipo di scelte, che gli sono estranee sia per formazione che per carattere; il fatto artistico muove per lui da un ambito di interiorità che – solo – può essere arbitro dei modi e dei tempi del suo manifestarsi, in risposta a esigenze e a una maturazione che i dati esterni possono favorire ma non determinare. Ne consegue, comunque, un senso di incertezza, l'insicurezza di chi sente vacillare i propri punti di riferimento e fatica a trovarne dei nuovi; è anzitutto da questo che deriva il "silenzio" di cui parliamo e di cui sono anzitutto alcuni versi a dare testimonianza

Che aspetto io qui girandomi per casa,
che s'alzi un qualche vento
di novità a muovermi la penna
e m'apra a una speranza?⁹

È un silenzio che non esclude insoddisfazione e ansia, ma in cui prevale alla fine un'accettazione virile della situazione («Ma che male c'è se uno non scrive più? C'è qualcosa di vergognoso in questo? Di vergognoso non c'è che la vergogna di vergognarsi dello stato d'impotenza»)¹⁰ e in cui si sviluppa la riflessione. Sereni prende atto delle difficoltà di cui si è detto ma non cerca scorciatoie e

7. Sereni 1962, 89.

8. Cf. Brecht, *Poesie*, 137.

9. Da *Le ceneri* (Sereni, *Poesie*, 119).

10. Sereni 1962, 112.

vuole risolvere la crisi “dall’interno”, vuole affrontare la propria crisi senza farsi schermo della crisi generale. Se si poté parlare – lo fece Carlo Bo – di «paralisi del silenzio» fu alla fine chiaro – ed era lo stesso Bo a sottolinearlo – che si trattava solo «della costanza difficile e della fatica fatta per restare poeta»:¹¹ per restarlo nonostante le troppe e diverse sollecitazioni che allora e in quel senso interferivano.

Del resto, quando nel 1962 esce il volumetto intitolato *Gli immediati dintorni*, fatto di brevi prose di riflessione critica o autobiografica, ecco che troviamo a parlare di “silenzio” lo stesso Sereni, sia pure correggendo il termine con un aggettivo assai pregnante: *Il silenzio creativo*.¹² Aggiungeremo che la rarità e diciamo pure scarsità della produzione sereniana non sono solo da mettere in relazione a ragioni contingenti, e sono prima di tutto un fatto costitutivo della psicologia dell’uomo, che si è trovato a parlarne in questi termini:

La mia stessa natura e insieme la mia formazione mi portano a distinguere all’interno della mia inclinazione a scrivere i momenti buoni e i momenti meno buoni, a esercitare una specie di censura o di rinvio o di azione ritardatrice sulla decisione di mettere parole sulla carta. Diciamo che oscuri fatti psicologici da una parte e la preoccupazione di far coincidere lo scrivere con la necessità dello scrivere concorrono a stabilire questa situazione di fatto.¹³

Il silenzio era anche, dunque, scelta di trarsi da parte e di aspettare che maturassero certe condizioni piuttosto che di entrare nella mischia rumorosa e confusa di un tempo in cui tutto veniva provato e respinto, privilegiando la sperimentazione come modalità da cui automaticamente dovesse sorgere l’indicazione di un nuovo criterio da seguire. Silenzio per questo “creativo”; e nel brano così intitolato ecco che viene approfondita la complessità di tale situazione e si cerca di spiegarla anzitutto con ragioni interne allo stesso fare poetico:

Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi. Il senso di rarità o eccezionalità che a ragione e a torto si attribuisce ad essi, forse in relazione con la intensità con cui l’esistenza li impose, è la prima fonte di insoddisfazione creativa, anzi di riluttanza di fronte alla messa in opera, che si traduce (peggio per chi non la prova) in nausea metrica, in disgusto di ogni modulo precedentemente sperimentato...¹⁴

Non c’è dubbio, per altro, che tale disgusto sia in parte in relazione con le polemiche cui accennavamo e che hanno almeno il merito della capacità di stimolo; sembra anzi che la conclusione di Sereni nasca da questa polemica, o meglio nasca anche da essa, là dove alle tendenze programmatiche e istituzionalizzanti egli oppone la necessità di una ricerca continua, i cui risultati non combaciano

11. Bo 1987, 200.

12. Cf. Sereni 1962, 112-116.

13. Dichiarazione riportata in Piccioni 1969, 69.

14. Sereni 1962, 114.

necessariamente mai con le aspettative e che appunto al di fuori di aspettative precise vanno perseguiti.

Non è una conclusione che Sereni raggiunge presto e facilmente: Milano, la «città grave» di cui parlano i versi di *Frontiera*, era dopo la guerra impegnata in una faticosa ricostruzione, e l'ambito intellettuale, nonostante gli entusiasmi “politecnici” appariva diviso fra valutazioni spesso opposte sulla via da seguire per realizzare la «nuova cultura».

Anche Luino e i luoghi della sua infanzia, d'altra parte, non riescono più a rappresentare un elemento di consolazione, e il lago già amato gli si mostra ora come uno specchio opaco, capace solo di riproporgli i dubbi e le incertezze da cui si sente oppresso:

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema
 ma pari più non gli era il mio respiro
 e non era più un lago ma un attonito
 specchio di me una lacuna del cuore.¹⁵

Occorre dunque prendere atto dei cambiamenti intervenuti, della necessità di porsi in modo nuovo di fronte a una realtà che non ci si presenta più quale la conoscevamo. Si tratta di una “presa di coscienza” quanto mai faticosa, un esempio della quale ci è dato dalla poesia *I versi*, che sottende un po' tutta la problematica che abbiamo sin qui delineato e che ci mostra uno dei pochi esempi in cui si ha poesia, in Sereni, non d'immagine ma di pensiero, una breve composizione sulla quale vale la pena di soffermarsi:¹⁶

Se ne scrivono ancora.
 Si pensa a essi mentendo
 ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
 l'ultima sera dell'anno.
 Se ne scrivono solo in negativo
 dentro un nero di anni
 come pagando un fastidioso debito
 che era vecchio di anni.
 No, non è più felice l'esercizio.
 Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
 Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
 Si fanno versi per scrollare un peso
 e passare al seguente. Ma c'è sempre

15. *Un ritorno* (Sereni, *Poesie*, 108). Nel Brecht che citavamo prima possiamo trovare un saggio assolutamente analogo: «I verdi battelli e le gaie vele del Sund / non li vedo» (Brecht, *Poesie*, 137).

16. «Vi si coglie ed esprime con mirabile chiarezza – ha scritto Pampaloni in un accuratissimo saggio – l'essenziale del momento culturale da cui sorge e cui reagisce: in essa si fa poesia anche la precisa, consapevole, problematica storicità che ha mosso il poeta a scriverla» (Pampaloni 1961, 25).

qualche peso di troppo, non c'è mai
 alcun verso che basti
 se domani tu stesso te ne scordi.

Il verso d'apertura si propone già come epitome dell'intera poesia, e nei suoi brevi termini è già iscritto l'alternarsi dei due momenti, positivo e negativo, che la costituiscono: «se ne scrivono» (l'azione che afferma), «ancora» (l'ambiguo avverbio della sospensione del tempo). Diciamo subito che il momento che abbiamo detto "positivo" si limita a una constatazione in qualche modo desolata, alla registrazione di un fatto di cui sembra inevitabile stupirsi mentre – nella tradizionale concezione della poesia – il verso dovrebbe apparire canto, effusione di un sentimento di cui l'animo è pieno. Si scrive, dunque, rispondendo con una menzogna a chi si offre ingenuamente, con «trepidi occhi», all'attenzione del poeta, «mentendo» perché, invece di rispondere alla vita intorno con l'autenticità dei propri gesti, si pensa ad altro, si pensa a come e in che modo trasformare la vita in immagini di parole.

Non v'è dubbio che all'interno della poesia prevalga il momento negativo, la rappresentazione della "crisi": il tempo che scorre non è che «un nero di anni», e l'esercizio della poesia «non è più felice», non è più che un tentativo di strappare qualcosa (almeno «in negativo») appunto al «nero» della vita.¹⁷ La constatazione del poeta sembra provocare l'irrisione di chi lo ascolta («Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte»), l'irrisione di chi non crede e non ha mai creduto all'arte; ma Sereni nega che si tratti e si sia anzi mai trattato solo di questo:

Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.

E conclude amaramente constatando il divario incolmabile che esiste fra le aspettative e il realizzarsi delle cose, anzi e più precisamente fra parole e cose, sottolineando l'impotenza della poesia di fronte al reale, la sua incapacità, in fondo, di esorcizzarlo:

Ma c'è sempre
 qualche peso di troppo, non c'è mai
 alcun verso che basti
 se domani tu stesso te ne scordi.

Particolarmente difficile mi sembra l'interpretazione dell'ultimo verso, e vorrei azzardare che si tratti di qualcosa di non risolto, di un *escamotage* espressivo cui non corrisponde una chiara sostanza di pensiero. Di che cosa ci si dovrebbe scordare? dei versi che ci hanno aiutato a scrollare un peso, o del peso stesso?

17. Scrive Pampaloni che la poesia «indica, dà per scontata, una negatività generale del periodo storico che viviamo, rispetto ad un felice mondo ove la cittadinanza della poesia fosse serenamente libera [...]; senza peraltro contrapporre elegiacamente tempo storico a tempo ideale, e accettando cioè il giudizio e direi la necessità della storia com'è» (*ibid.*).

Non mi pare che si possa ricavarne un senso certo, almeno dal punto di vista grammaticale, e forse il senso implicito potrebbe essere: se tu stesso dimentichi che la poesia ha questo potere e può servire appunto a superare, scrollandolo, il peso sempre opprimente della realtà; se perdi dunque la fiducia che la tua parola possa avere senso e funzione in questa realtà. Ma si tratta forse di un'interpretazione che il poeta non si sentiva di sottoscrivere con questa chiarezza, e che per questo è rimasta quanto meno implicita, perché la crisi di cui questo testo offre testimonianza non ammetteva, in quel momento, soluzioni.

Aggiungiamo che Sereni è stato incerto se pubblicare questa poesia, e che ne ha parlato come di una cosa «semiseria» e dettata da una «stizza polemica» che gliela aveva fatta comporre inizialmente in termini parzialmente diversi, e ridimensionati all'atto della pubblicazione. Se guardiamo al testo nella sua prima versione, presentata in occasione di un incontro con gli studenti all'Università degli Studi di Milano,¹⁸ vi troviamo inseriti alcuni versi (qui di seguito contrassegnati in corsivo) che suonavano così:

No, non è più felice l'esercizio.
Populisti e poundiani
hanno guastato l'arte,
i parolieri hanno fatto il resto,
i superanapestici i primi
della classe i vitalisti, tu
stesso che volta a volta non sai farti
paroliere poundiano populista,
esser l'orazio di tanti curiazi.
 Ridono quelli: tu scrivevi per l'Arte.

Brutti versi, bisogna dire, e che il poeta ha fatto certo bene a cancellare, ma che sono importanti, dal nostro punto di vista, in quanto esplicitano quella situazione di disagio di cui parlavamo prima e ci offrono, in qualche modo, la spiegazione, o almeno una delle spiegazioni, del “silenzio” da cui siamo partiti. Sereni vi registra infatti l'insofferenza per una poesia diventata espressione di scelte aprioristiche di comportamento e di poetica, di un titolo da esibire come un lasciapassare, un marchio o un'etichetta in base a cui riconoscersi e in cui non ha più senso il valore specifico della parola perché ciò che importa è solo l'appartenenza a una schiera o a un partito.

Il nome di Pound non è qui usato come indicazione di per sé negativa – Sereni ha tradotto lui stesso alcune poesie di Pound¹⁹ –, ma in quanto e appunto come “segno di moda”, perché è nel dopoguerra che la poesia di Pound si diffonde in Italia e soprattutto ne vengono conosciuti i *Cantos* con la loro materia magmatica e ribollente, il loro verso che ora si accorcia e ora si allunga a fare

18. Cf. Danovi 1961, 58-59, anche per i versi che seguono. Vedi anche Sereni, *Poesie*, 583-584.

19. Cf. Scheiwiller 1955.

spazio ad ogni sollecitazione, rifiutando ogni criterio di misura. Ai *Cantos*, alla *Waste Land* e all'apertura al linguaggio dell'inconscio che si era manifestata con il surrealismo si ispirano chiaramente i primi versi di Edoardo Sanguineti (*Labyrinthus*, 1956), che avrebbero dato vita in Italia alla cosiddetta neoavanguardia, predicando la dissoluzione delle forme tradizionali e la mimesi dell'alienazione e del caos che dominano la realtà contemporanea. Quanto ai «populisti» e ai «parolieri» possiamo accontentarci della spiegazione con cui lo stesso Sereni ha accompagnato, in termini generali, quei versi parlando «delle succursali ideologiche che i vari poeti si sentono in obbligo di crearsi vicino, quando non si tratta di succursali pubblicitarie» e che, parlando e parlando di cosa e di come debba essere la poesia provocano una specie di saturazione da una parte, e dall'altra sviano il discorso fuori dalle sue coordinate, tanto che «ad un certo punto veramente sembra che si sia parlato di qualche cosa d'altro, qualche cosa di assolutamente altro» e che con la poesia non ha più niente a che fare.²⁰

Ecco dunque il perché dello sconforto che possiamo rilevare in varie poesie di questo periodo, e dell'insofferenza presente in questi ultimi versi; l'uno e l'altra esprimono il sentimento che Sereni ha sempre provato per le esibite certezze, per coloro che sanno che cos'è l'Arte con la maiuscola o che almeno dichiaravano di saperlo in questi anni del dopoguerra, per lui e per tutti così difficili. È anzitutto a questo tipo di atteggiamento che in fondo rispondeva il suo «silenzio»; un silenzio che era volontà di essere fedele a se stesso, di aderire non al mutare delle mode e dei programmi ideologici, ma a ciò che nella coscienza maturava, nell'unica convinzione che ciò che bisogna evitare è

di fare anche dell'invenzione, dei propri collaudati modi inventivi, una formula e un'abitudine, sapere sempre – a rischio d'altri silenzi – che l'angolo utile, il rapporto illuminante non è mai dato, ma è da trovare; e al tempo stesso mettersi in grado di aderire a quanto ha di vario il moto della esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione.²¹

20. Danovi 1961, 59.

21. Sereni 1962, 116.

Riferimenti bibliografici

Bo 1987 = C. Bo, *La nuova poesia*, in N. Sapegno (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, nuova ed. accresciuta e aggiornata, Milano, Garzanti, 1987, 7-205.

Brecht, *Poesie* = B. Brecht, *Poesie e canzoni*, a c. di R. Leiser-F. Fortini, Torino, Einaudi, 1975.

Forti 1963 = M. Forti, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963.

Scheiwiller 1955 = V. Scheiwiller (a c. di), *Iconografia italiana di Ezra Pound*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955.

Pampaloni 1961 = G. Pampaloni, *Tra l'antica e una nuova stagione di poesia*, «Aut-Aut» 61 (1961), 22-36.

Piccioni 1969 = L. Piccioni, *Maestri e amici*, Milano, Rizzoli, 1969.

Romanò 1956 = A. Romanò, *Prefazione 1958*, in Id., *Discorso degli anni cinquanta*, Milano, Mondadori, 1956.

Danovi 1961 = P. A. Danovi (a c. di), *Scrittori su nastro*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961.

Sereni, *Poesie* = V. Sereni, *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.

Sereni 1962 = V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, Milano, il Saggiatore, 1962.

Sereni 1965 = V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico

Stefano Ghidinelli

Fra i maestri della poesia italiana del secondo Novecento, Vittorio Sereni è probabilmente quello che più si è mantenuto fedele, nel corso di tutta la sua attività creativa, ad una prassi e concezione della scrittura in versi orbitante attorno al modulo generico-tipologico del *diario poetico* – pur secondo una gamma di concrete modulazioni che negli anni registra il progressivo complicarsi e arricchirsi – e da ultimo, magari, persino l'incepparsi e avvatarsi – non solo dei dispositivi letterari ma anche delle poste intellettuali ed etiche che ne sostengono e movimentano l'impiego.

In effetti bisognerebbe puntualizzare che la strenua fedeltà sereniana alla forma-diario, se è senz'altro un indice eloquente del carattere al fondo schiettamente *lirico* della sua ispirazione, nel contempo è anche un effetto della plastica disponibilità di cui quel modulo dà prova nell'accoglierne, di libro in libro, la crescente propensione a complicare con robusti innesti narrativi e scenico-dialogici il tradizionale tessuto del soliloquio lirico. Verso la fine degli anni '50, in un breve testo critico poi confluito negli *Immediati dintorni*, Sereni descriveva d'altronde con grande lucidità il processo di intima *trasformazione della tradizionale situazione lirica* in corso nella poesia a lui contemporanea:

Da Leopardi a Pavese la situazione lirica cui la disposizione solitaria dell'animo offre spunto si va scostando sempre più dal suo elementare, classico schema, da quella specie di luogo ideale, antico come la poesia lirica, che dello stato di solitudine faceva il punto d'equilibrio delle passioni, il recupero di esse nell'attitudine contemplativa, la condizione stessa della poesia in quanto fervido strumento di conoscenza. [...] Al punto che lo sviluppo della lirica contemporanea parrebbe svolgersi secondo una progressiva tendenza a rompere, della solitudine, i confini e ad affermare, se non il contrario, il bisogno, la sete del contrario.¹

Notoriamente sospettoso rispetto ai programmi a freddo di una poesia «narrativa»,² così come ad ogni forma di soggezione a commissioni ideologiche o estetico-poetologiche troppo rigide e prevaricanti, Sereni sembra aver individuato proprio nella forma-diario il paradigma generico-modale a lui più congeniale

1. Sereni 1998, 55.

2. *Ibid.*, 69-70.

per realizzare questa problematizzazione dall'interno e apertura in senso scenico-narrativo del «classico schema» della «situazione lirica».

Dal punto di vista strutturale, il principale effetto di questa opzione è la configurazione davvero caratteristica della *postazione rappresentativa* del suo io personaggio, definita anzitutto dal rapporto elettivo che essa istituisce e intrattiene – secondo la classica indicazione di Lanfranco Caretti – con la dimensione del presente: e con un presente non assoluto ma relazionale, eminentemente inteso come «il tempo della lampeggiante chiarezza entro l'aggroviato flusso dell'esistenza».³

Più nel dettaglio, l'orientamento diaristico della poesia di Sereni concorre a circoscrivere, per un verso, l'*oggetto* della sua poesia, volta soprattutto a sceneggiare il contrastato rapporto dell'io personaggio con il presente storico determinato in cui è immerso, la sua bruciante attrazione (sono di nuovo parole di Caretti) per «*le figure e gli oggetti umani*» che lo abitano, «*i loro effimeri e struggenti destini, il loro transito eccitato e confuso*».⁴ Correlativo esemplare della sua disposizione ad una poesia laicamente «esistenziale» o, meglio ancora, «esperienziale» (secondo l'ormai classica formula di Mengaldo), il potenziale di ancoraggio situante che il genere offre sul piano rappresentativo è in effetti una risorsa cruciale nell'ottica di quella spinta alla contestualizzazione circostanziale, e in definitiva alla oggettivazione storico-sociale del soggettivismo espressivistico della lirica moderna, che si potrebbe ben inquadrare all'insegna di una personale, anti-ideologica esigenza di *realismo lirico*.

Ma questo aggancio con il presente non è meno determinante nel definire l'angolo prospettico dal quale quell'oggetto d'interesse elettivo è rappresentato. È cioè lo stesso personaggio che dice io, in quanto attore coinvolto in una vicenda ma anche in quanto voce che la interpreta e restituisce letterariamente, a risultarne implicato nel medesimo regime dell'accadere di cui e da cui ci parla. Questa tendenziale subordinazione – che proprio il modulo diaristico determina o favorisce – della postazione percettiva e valutativa *a posteriori* tipica del resoconto retrospettivo al qui ed ora fluido, diveniente e inconcluso dell'esperienza in atto, ha a sua volta almeno una duplice rilevanza. Da un lato appare ben solidale a quella «poetica della provvisorietà» – a quel peculiare modo di intendere l'«esercizio» della poesia come strumento di una ricerca di verità e senso – che rappresenta uno dei presupposti etico-gnoseologici di fondo del fare letteratura di Sereni:

Questa ricerca, almeno nel mio caso, non può fruttare se non riconoscimenti episodici, cioè identificazioni – e autoidentificazioni – parziali e transitorie, è cioè una caccia che non suppone una preda finale e onnicomprensiva. Vive,

3. Caretti 1976, 455.

4. *Ibid.*

se vive, di una contraddizione da cui trapela, a strappi, un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita.⁵

Dall'altro ha un risvolto di natura più strettamente tecnica, che investe alcuni aspetti del peculiare modo di rappresentare e diciamo pure di "narrare" di Sereni. Si deve a Gabriele Frasca, in particolare, la suggestiva formula secondo cui Sereni non *racconta* ma appunto *narra*, proprio perché alla compiutezza dell'ordinata ricostruzione resocontistica di una «catena di eventi» le sue poesie tendono a preferire una più mossa tecnica di restituzione dall'interno di un'esperienza colta nel suo svolgersi.⁶ Più di recente Paolo Giovannetti, anche sulla scorta dei non pochi sondaggi effettuati sul tema nell'ultimo ventennio (ad esempio da Lenzini, Testa, Mazzoni, Cordibella), ha offerto un censimento ricco e raffinatissimo delle "anomalie" che punteggiano le diegesi in versi sereniane (oscillazioni incongrue dei tempi verbali, slittamenti delle coordinate deittiche, reticenze o interpolazioni inattese secondo i modi della parlessi e parallsi, etc.).⁷ Ora, appare evidente che l'origine profonda di questi fenomeni sia da ricondurre appunto alla matrice lirico-diaristica dei "racconti" sereniani: la quale, attraverso l'attrazione del fuoco temporale della scena in un presente consustanziale all'evento, può arrivare a sortire l'effetto di riprodurre a livello testuale quel principio di *intermittenza enunciativa* che ne costituisce la marca distintiva a livello macro-testuale. Si potrebbe anzi sostenere che proprio questa possibilità di plasmare i singoli testi attraverso una sorta di rimodulazione concentrata, intensificata e diffratta del caratteristico intreccio e co-embricamento fra tempo (o *tempi*) del discorso e tempo (o *tempi*) della storia che Genette definisce «narrazione intercalata», individui una delle risorse più peculiari di quel particolare tipo di riuso simulatorio e finzionale della forma-diario che è il diario poetico. Anche se certo occorre poi restituire il modo assai vario con cui questo genere di procedimenti possono essere funzionalizzati letterariamente: mettendone in dominante, a seconda dei casi, gli effetti di estenuata rarefazione, felpatura dilatante, labilizzazione evocativa del dettato testuale (secondo uno dei lasciti comunque più produttivi, anche in Sereni, della lezione ungarettiana-quasimodiana); o per converso sfruttandone le possibilità di resa dell'intima stratificazione e durata dell'evento esperienziale, ma anche dell'evento verbale che ne pedina le implicazioni e rifrazioni, per inspessire le potenzialità rappresentative del testo lirico secondo i modi di una narrazione drammatizzata.

Da queste premesse si capisce bene, comunque, perché un diagramma delle trasformazioni del diarismo di Sereni non possa prescindere dalla adozione di una prospettiva duplice, al tempo stesso macro-testuale e testuale. Seppur condotte per rapide panoramiche e affondi analitici parziali, le osservazioni delle prossime pagine muovono da questo presupposto.

5. Sereni 1998, 113.

6. Frasca 1992, 28-31.

7. Giovannetti 2014.

Dire che il diarismo sereniano si connota anzitutto per la tendenza a collocare la voce testuale in un presente aperto e impregiudicato, non significa ovviamente che, nei suoi libri, l'intermittente manifestarsi della voce non dia luogo ad un regime enunciativo spurio, movimentato dall'alternanza dialettica fra una relativa varietà di posture enunciative e rappresentative differenti. In particolare Sereni sembra costruire le proprie poesie a partire da un numero piuttosto ristretto di moduli-base di impostazione della scena testuale, distinti fra loro per la peculiare modalità con cui è risolta l'alternativa modale fra *showing* e *telling* (fra modi scenico-mimetici e narrativo-diegetici) e per la specifica calibratura della *distanza*, temporale e non solo, tra io voce e io personaggio.

Come prevedibile il modulo che Sereni utilizza di più, addirittura nell'80% circa dei suoi testi, è appunto quello della *rappresentazione in praesentia*, in cui l'io testuale finge di condurre il proprio discorso in presa diretta dall'interno di una scena o esperienza nella quale è coinvolto e che è nel contempo impegnato a restituirci. Da qui una modulazione della polarità strutturale voce-personaggio di portata minima, sul piano delle circostanze "fattuali" (nella finzione poetica), eppure decisiva per i problemi tecnici che comporta e per gli effetti estetici cui può dar adito. In una buona metà dei casi, comunque, questo assetto di partenza della scena testuale funge poi da piattaforma per l'innescare di un forte movimento mentale e rappresentativo "secondario", di solito di tipo memoriale ma tutt'altro che di rado – un po' più di una volta su quattro – anche prolettico, attraverso il quale il soggetto evoca un altrove spazio-temporale più o meno strettamente legato al qui ed ora in cui si trova (con una sorta di *mise en abyme* lirico-diaristica, si potrebbe dire, del gesto narrativo). Invece il modulo della rappresentazione retrospettiva, che come ovvio comporta il massimo di divaricazione strutturale fra io voce e io personaggio, definisce da subito e in modo stabile l'orientamento di una poesia in poco più del 15% dei casi. Ammontano infine al 5% circa i testi improntati alla modalità di discorso che potremmo sommariamente definire *presentativa*: a differenza dei casi precedenti, qui il soggetto non si autorappresenta in quanto attore che partecipa ad una situazione specifica (attualmente in corso, o avvenuta, o immaginata in una dimensione controfattuale) ma esprime o finge di esprimere "direttamente" un'idea o riflessione o stato coscienziale, con un'ideale azzeramento dunque della distanza fra io voce e io personaggio.

Non serve aggiungere che quasi sempre i testi sereniani presentano poi al proprio interno anomalie e ambiguità di costruzione più sottili, che una schematizzazione così "rozza" non è in grado di restituire (e che andrebbero restituiti, provvedendo ad articolare una tipologia anche diacronica dei modi di attualizzazione di ciascun modulo-base). D'altro canto essa non prende in considerazione altri aspetti o coordinate essenziali della scena enunciativa: in particolare andrà integrata con una fenomenologia dei modi di presenza di figure e voci altrui, diverse da quella dell'io personaggio (tanto più che l'incrinatura dello «stato di solitudine contemplativa» del soggetto, lo si è visto, è uno degli assi

intenzionali espliciti dell'operazione di revisione del paradigma lirico in cui Sereni s'impegna). Nondimeno, è innegabile che i modi di concreta attualizzazione della «scena lirico-diaristica» nei suoi quattro libri dipendano anche e proprio, ad un primo e decisivo livello, dalla varia libertà, complessità di intenzioni, finezza tecnica con cui Sereni via via sfrutta e maneggia, interseca e combina fra loro questi schemi-base di costruzione testuale. In questo senso, il sistema di predilezioni generali appena abbozzato, ottenuto considerando panoramicamente l'intero *corpus* della sua opera, offre una cornice interpretativa preliminare sullo sfondo della quale sarà più agevole cogliere, appunto, alcune direttrici essenziali delle evoluzioni del suo metamorfico diarismo.

Frontiera, in particolare, spicca come il libro in cui la forza modellizzante dell'autorappresentazione in scena è più radicale: a parte un paio di testi di stampo memoriale (*Incontro*, *Poesia militare*), essa domina pressoché incontrastata in tutte le sezioni della raccolta (con un'incidenza statistica superiore al 95%), incorniciando stabilmente anche i non rari momenti di slittamento verso i modi della diegesi anacronica (presenti in più della metà delle poesie). Proprio la qualità di queste increspature "secondarie" del presente lirico-diaristico identifica l'altro, decisivo tratto distintivo di *Frontiera*: qui infatti i modi dell'immaginazione prolettica, del futuro ansiosamente fantasticato, hanno un rilievo quasi tre volte superiore rispetto alle retrospezioni memoriali, connotando nel complesso poco meno del 40% delle poesie del libro. Questa così caratteristica e in certo senso "anomala" screziatura dell'asse retorico del discorso (che resta uno dei maggiori motivi di originalità dell'opera) è d'altronde un riflesso sintomatico della sfrangiata, lasca struttura inerziale della *fabula* diaristica. L'esiguità di sviluppi interni della vicenda psicologico-esistenziale dell'io personaggio (pur latrice, come osservò Debenedetti, di quel tanto di ancoraggio referenziale già sufficiente a traghettare i versi di Sereni un passo oltre il codice smaterializzante dell'ermetismo)⁸ si traduce nella tendenza alla riproposizione insistita, in tante sottili variazioni, di un sentimento di ansiosa «sospensione» vitale, di permanenza protratta in uno stato di irrisolutezza vischiosa, in cui le armoniche della cupa premonizione del proprio destino non sono che il rovescio del patetico rimpianto per la «fine della giovinezza» (per un mondo protettivo di relazioni private, ma anche di valori umani e socio-culturali, minacciato da un senso di catastrofe imminente di cui non è difficile intendere o intuire le implicazioni storiche). Origina di qui anche il principio di circolarità ricorsiva che innerva e per così dire incurva la stessa architettura macro-testuale. Benché in entrambe le sezioni iniziali – *Concerto in giardino* e *Frontiera* – la costante autorappresentativa tenda al rispetto di una blanda linearità cronologica interna (nel primo caso grazie alla forte ristrutturazione imposta alla silloge nel '66, che fonde le due sezioni d'apertura dell'edizione '41 rimescolando l'ordine originale dei testi), gli intervalli di sfondo cui fanno riferimento risultano sintomaticamente

8. Debenedetti 1974, 225-229.

sovrapposti (1934-1941 per la prima; 1937-1941 per la seconda). Sicché a prevalere è semmai l'effetto di alternanza ritmica delle stagioni e, soprattutto, degli scenari (incentrata sulla pendolarità lombarda fra lo sfondo urbano-milaneese e quello luinese-lacustre), che riassume lo stesso potenziale dinamizzante degli episodi di più forte rottura effettuale della condizione dell'io (come le rade ma riconoscibili allusioni – concentrate nel finale della prima sezione – all'inizio della guerra e dell'esperienza militare). La stessa sezione aggiunta *Versi a Proserpina*, con la sua ripresa miniaturizzata del modulo del canzoniere in morte, pur accogliendo testi tutti posteriori al '41 non si offre tanto come un "seguito" del macrotesto diaristico, ma piuttosto come un'ulteriore *enclave* o voluta del dilatato presente che gli fa da sfondo.

Per converso *Gli strumenti umani* è la silloge sereniana che, dal punto di vista dei modi di attualizzazione della scena diaristica, appare strutturalmente più varia. La rilevanza delle rappresentazioni *in praesentia* scende qui a poco più del 60%, mentre sono quasi il 30% le poesie organicamente improntate ad una narrazione retrospettiva (con un lieve ma significativo addensamento nell'ultima sezione, *Apparizioni o incontri*). La propensione di Sereni a riconoscere maggiore autonomia ai modi diegetici trova conferma nella sensibile riduzione cui vanno incontro, in parallelo, le sequenze narrative incorniciate dall'auto-rappresentazione in scena (soluzione tutt'altro che assente ma con un'incidenza assoluta ormai meno che dimezzata rispetto al quasi 60% dell'opera di esordio). Invece lo spicco raggiunto dai testi d'impianto presentativo, che assommano a poco meno del 10% del totale, è correlato all'inspessirsi delle armoniche più schiettamente saggistico-argomentative della poesia sereniana: in testi come *Il grande amico*, *Nel sonno*, *I versi*, è proprio il Sereni *autore* a pronunciarsi in modo immediato o quasi-immediato, mettendo in gioco l'uno o l'altro spigolo del suo sfaccettato profilo umano, intellettuale, letterario. Qui come nei testi propriamente narrativi, d'altronde, l'occasionale possibilità di non situare in modo esplicito l'atto di parola del soggetto (ciò che nel complesso avviene nel 40% dei casi), si spiega anche col fatto che quella esigenza è comunque in larga misura già soddisfatta dal valore posizionale assunto dal loro inserimento in un macrotesto diaristico in cui l'intermittente resoconto della "vicenda dell'io" è sistematicamente restituito nelle sue contrastate implicazioni con le "vicende del mondo". Non solo infatti l'impianto storico-cronologico sotteso alla studiata architettura in cinque sezioni (di cui ad ogni buon conto, nella *Nota* alla prima edizione, Sereni segnalava i termini essenziali)⁹ resta per chi legge perfettamente percepibile, a dispetto della rinuncia al supporto di un paratesto diaristico forte (che nel precedente *Diario d'Algeria* era stato determinante, invece, per ancorare l'esile piano del "racconto" lirico alla drammatica cornice della Storia). Con un

9. «Tutti i testi compresi nel volume appartengono al periodo 1945-1965. Una più circoscritta indicazione cronologica è consentita solo per alcuni gruppi di poesie: così *Uno sguardo di rimando* può essere idealmente collocato nel periodo '45-57, mentre *Appuntamento a ora insolita* e *Apparizioni o incontri* vanno rispettivamente riferiti agli anni '58-'61 e '61-'65» (Sereni, *Poesie*, 469).

dinamismo costruttivo ancor più complesso e raffinato, adesso il riferimento a quello sfondo è attivato – all'interno dei testi e nella loro sequenza – proprio *in funzione di e contestualmente* a una violenta relativizzazione prospettica dell'idea di progressione temporale lineare che pure dovrebbe evocare (e che di fatto in qualche modo evoca, continua ad evocare). Già Mengaldo del resto, nella sua classica analisi della *ripetizione* come stilema-chiave¹⁰ del libro, ne sottolineava fra l'altro il valore di figura-emblema dei violenti spasmi ed effetti di inciampo che corrugano il sereniano sentimento del tempo – e che sono alla base appunto anche del contrappuntistico schema d'intreccio del macrotesto.

Rispetto a questi due esiti-limite, *Diario d'Algeria* e *Stella variabile* presentano un sistema di predilezioni compositive intermedie e a prima vista analogo. In entrambi i casi le auto-rappresentazioni in scena hanno un peso vicino all'80%, di cui grosso modo la metà complicate da ulteriori escursioni temporali (un po' meno invero nel libro del '47, un po' più in quello dell'81). Simile è anche l'incidenza delle poesie memoriali-retrospettive (intorno al 12-13%) e di quelle improntate al pronunciamento immediato (intorno al 7%). Senonché, nel *Diario* tutte le occorrenze di testi narrativi o presentativi risultano concentrate nell'ultima sezione (*Il male d'Africa*), aggiunta solo nel '65 per ospitare il terzo momento della vicenda del diario (quello dell'assillante rivisitazione memoriale dell'esperienza o non esperienza della guerra). Nelle due sezioni precedenti (*La ragazza d'Atene* e *Diario d'Algeria*) l'egemonia della rappresentazione *in praesentia* è invece analoga e anzi persino più esclusiva che in *Frontiera*. Il che, si capisce, è in parte anche un effetto dell'autonoma forza situante delle indicazioni di data e luogo che qui accompagnano sistematicamente i testi. In effetti l'adozione della forma forte del diario risponde ad una strategia di subordinazione del piano del "racconto" a quello della "storia" che è certo una soluzione un po' ambivalente e provvisoria sul piano tecnico, ma già inscritta in quel programma di rimodulazione del paradigma lirico in cui Sereni si è ormai inoltrato. Il suo secondo libro è di fatto l'unico teso a sceneggiare una vicenda fattualmente unitaria e conseguente, dalla trama consistente e riassumibile: anche se la riconoscibilità di quel plot è assicurata, più che dall'assai problematica compiutezza dell'intermittente e largamente lacunoso *resoconto* di cui è fatta oggetto nei testi, dal sistema di riferimenti storico-contestuali disseminati nel paratesto che li inguaina: accrescendo la disponibilità del lettore a tollerarne i margini di sottinteso, non detto, reticenza e nel contempo valorizzandone la forza icastica della prevalente attenzione al dettaglio, all'episodio collaterale, al risvolto psichico-coscienziale. Con una soluzione certo più debole e artificiosa di quella attinta vent'anni dopo negli *Strumenti*, questa polarizzazione funzionale fra testo e cornice si fa d'altronde emblema, a livello strutturale, di quel senso di disassamento e sradicamento fra tempo soggettivo e tempo storico che è in fondo una delle isotopie tematiche cruciali del libro (declinata via via nella spaesata renitenza e coazione alla fuga mentale verso l'altrove dell'ufficiale in marcia «fra le schiere dei bruti»; nel sen-

10. Mengaldo 1972. Ma su questo si veda anche Scaffai 2010.

timento di limbale espulsione dal tempo del prigioniero recluso nei campi nordafricani; nella forzosa insistenza delle lancinanti emergenze memoriali nella coscienza del reduce).

Per converso *Stella variabile* è il libro sereniano in cui la naturale inclinazione del modulo diaristico a modellarsi su uno schema di progressione cronologica lineare è più violentemente sovvertita, destrutturata, sottoposta a plateali torsioni. Per la verità all'interno della prima, seconda e ultima sezione, l'effetto inerziale di intermittente continuità della "vicenda" storico-biografica dell'io, pur essendo perseguito con minore rigore e intenzionalità che in passato, non è contraddetto in modo vistoso.¹¹ In effetti le sezioni-guscio del libro si lasciano leggere senza troppi sforzi come capitoli di quello che si potrebbe definire un precoce "taccuino del vecchio" di Sereni – non tanto per i dati anagrafici dell'io personaggio, ovviamente, quanto semmai per l'atmosfera psicologica che vi si respira. L'ingresso nel libro è subito nel segno della disposizione, poi a più riprese ribadita fino a divenire quasi il motivo di fondo della zona finale del libro, alla nitida prefigurazione della propria morte (e/o specularmente, ad una contemplazione del mondo della vita come dal «belvedere di non ritorno», *Il poggio*, v. 3). A ciò si associa un generale senso di logoramento e debilitazione dell'atletismo etico-intellettuale del soggetto (di cui la stessa evidenza assunta dalla sfera degli affetti familiari e delle relazioni private, in fondo, è un segnale) e una brusca riduzione delle armoniche emotive del suo sguardo, nel segno di un sensibile incupimento. Di qui la complessiva rarefazione degli effetti di progressione e sviluppo della vicenda storico-biografica, già fortemente disturbata d'altronde, su un piano diverso, dall'inedita e diffusa carica perturbante degli episodi di movimentazione anacronica del presente scenico-lirico: che può dipendere dal carattere improvviso e violento degli scarto associativo (come nelle apparentemente incongrue irruzioni dei fantasmi della tragedia nazista in testi come *In una casa vuota* o *Lavori in corso* o, nel modo forse più plateale, *Sarà la noia*); oppure dagli effetti anamorfici del loro inserimento nella scena testuale (è il caso di certi esordi narrativi che solo in punti avanzati della poesia rivelano il proprio radicamento in un presente scenico: come accade ad esempio in *A Venezia con Biasion* o in *Verano e solstizio*), o ancora dalla reduplicazione ravvicinata e insistita di movimenti analettici-prolettici speculari, o incassati l'uno nell'altro, con un effetto di indistinzione confusiva o "loop" temporale spinti (è appunto lo schema di *Quei tuoi pensieri di calamità*, ma anche di poesie come *Ogni volta che quasi*, *Altro posto di lavoro* o *Progresso*). I più forti effetti di sconnessione del macrotesto diaristico si legano però all'anomalia irriducibile delle due sezioni centrali. Vero epicentro eccentrico del libro, il poemetto *Un posto di vacanza* (che occupa

11. Se non occasionalmente: si veda in particolare il recupero, in avvio della II sezione, della poesia *Di taglio e cucito*, ritratto in *praesentia* della moglie, mentre rammenda il giocattolo di una figlia ancora bambina (verosimilmente Giovanna, nata nel '56), che reca in calce la data «marzo '61» e infatti allude ad uno stadio della vicenda familiare dell'io personaggio largamente antecedente lo stesso bordo iniziale del libro.

integralmente o quasi la III sezione) presenta una struttura enunciativa particolarmente complessa e stratificata. Oltre che alla policentrica ma riconoscibile continuità dell'«argomento di discorso» sviluppato nei sette movimenti, esso deve la sua compattezza alla rigorosa *unità di luogo* che definisce stabilmente il fondale della rappresentazione e la posizione che vi occupa l'io. Assai più ambiguo e insidioso è invece il regime *temporale* entro cui la voce si colloca e da cui ci parla. A prima vista anch'esso appare stabilmente improntato ad una autorappresentazione *in praesentia* che incornicia tanto le bizzose volute e altalene della riflessione, quanto le sue insenature memoriali (come quella su cui si apre il I movimento) o onirico-visionarie (l'incontro-dialogo con il fantasma di Vittorini, nel V). Una prima forte anomalia si ha però nel IV movimento, dove il discorso slitta improvvisamente al passato e alla terza persona, con un vertiginoso gesto di separazione e allontanamento dell'io da sé stesso (lo «scriba» che qui appare «rintanato tra le ripe», vv. 1-2, è pur sempre lui) che di fatto rompe bruscamente l'illusione di simultaneità fra evento e racconto, postulando l'esistenza di una dimensione di ulteriorità temporale da cui la voce possa permettersi di assumere quell'atteggiamento retrospettivo. Prestando un po' d'attenzione, d'altronde, il lettore si rende conto che questa non è l'unica anomalia dell'infido *qui ed ora* su cui è strutturato il testo: di movimento in movimento (ma anche all'interno del medesimo movimento), esso sembra infatti subire una serie di più o meno marcati slittamenti modulari, non esplicitamente verbalizzati ma di fatto impliciti nell'avvicendamento delle «copie di ore lungo il fiume» (ad esempio: al notturno che chiude il movimento II, segue nel III l'incanto per i colori del paesaggio, al variare della luminosità del giorno; il riferimento ad un «venti di agosto» nel IV è seguito da quello ai «giorni di sole di un dicembre» nel VII). Certo la reale dilatazione dell'arco temporale sotteso a questo «presente apparente» non è agevolmente identificabile, ma intersecando indizi testuali e avantestuali¹² si può infine ben circoscrivere all'intervallo «1965-1971», che lo stesso Sereni appone del resto al «denso dossier» che raccoglie la maggior parte dei materiali preparatori del poemetto.¹³ Come che sia, l'effetto complessivo è davvero quello di discorso che si sviluppa in «un giorno a più livelli», comprimendo e compattando in una infida, iridescente continuità-contiguità poematica una materia testuale che conserva però un'evidente matrice lirico-diaristica.

12. Nella *Nota* all'edizione scheiwilleriana del poemetto lo stesso Sereni spiegava che la «sparatoria dei clic-clac», all'inizio del V movimento, si riferisce ad un «aggeggio acustico» diffuso fra i ragazzi italiani nell'estate del 1971 (Sereni, *Poesie*, 782). D'altronde, in una delle redazioni preparatorie del primo movimento riprodotte da Isella negli apparati del Meridiano, si leggono questi versi poi espunti: «Nemmeno questo è il punto da cui guardare / per raccontare questa storia. Quanti ne ho tentati / da quattordici anni in qua?» (*ibid.*, 739). Considerato che la voce sta rievocando alcuni episodi esplicitamente collocati nell'estate del '51, il presente da cui ci parla sarebbe qui da collocarsi nel '65.

13. Sereni, *Poesie*, 735.

Per converso la IV sezione, occupata dal breve ciclo *Traducevo Char*, infrange o contraddice l'assetto delle sezioni di "cornice" (ma anche, e anzi ancor più platealmente, la dominante poematica di quella precedente) soprattutto per effetto del criterio di tipo *seriale* che ne ispira la composizione e modella la struttura: determinandone tanto il profilo di esperimento letterario accusatamente eccentrico, rispetto al resto della produzione sereniana; quanto la marcata omogeneità interna, sul piano metrico-stilistico ma anche tematico (in particolare, come ha di recente ricostruito Scaffai, in forza della funzione di raccordo assoluta dalla penultima poesia, *Madrigale a Nefertiti*, fra le immagini legate all'episodio "biografico" del viaggio in Egitto compiuto nel '73 e la diffusa ripresa di modi, versi, paesaggi di René Char).¹⁴

Alla fine, quella che *Stella variabile* esibisce è indubbiamente una struttura anomala, spuria, per molti versi irrisolta e dissonante. Eppure il suo slogato assetto «ad arcipelago» o a «isole sonore» – secondo la suggestiva ed efficace immagine di Testa¹⁵ – non si può affatto assumere, anche a dispetto di certe dichiarazioni autoriali, come l'esito inerziale di un processo di raccolta e aggregazione di un insieme di testi o gruppi di testi (di prodotti di una attività creativa) condotto in assenza di una strategia di «organizzazione consapevole». ¹⁶ Al contrario, è indubbio che quell'eterogeneità corrisponda, «almeno in parte, [a] un elemento di poetica che va interpretato». ¹⁷ In questo senso, l'impressione è che *Stella variabile* si possa davvero leggere come l'esito estremo di un percorso di lungo periodo, come l'ultima delle tante trasformazioni dell'inquieto, mai pacificato diarismo sereniano: cioè come una sorta di *anti*-diario, di diario esplosivo, deformato o boicottato, in cui la stessa inedita disponibilità al sondaggio di forme e logiche compositive differenti (quella poematica, quella seriale), non mira tanto a proporre o tentare una *alternativa* al modulo che aveva fin qui modellato i suoi libri, ma piuttosto ad *inscenarne* plasticamente (e non solo a subirne) la crisi, il cedimento, l'impossibilità di tenuta. ¹⁸

14. Scaffai 2014, 195.

15. Testa 1999, 74.

16. La formula viene da un'intervista a cura di G. C. Ferretti pubblicata su «Rinascita», n. 42, 24 ottobre 1980, e ora trascritta in Sereni, *Poesie*, 664.

17. Scaffai 2014, 195.

18. A questo proposito si veda anche il contributo di E. Esposito, *Il silenzio della poesia*, contenuto in questo stesso volume.

Riferimenti bibliografici

Caretti 1976 = L. Caretti, *Il perpetuo 'presente' di Sereni* (1966), in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, 455-468.

Debenedetti 1984 = G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, 225-229.

Frasca 1992 = G. Frasca, *Il luogo della voce*, in D. Isella (a c. di), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*. Luino, 25-26 maggio 1991, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1992, 20-31.

Giovannetti 2014 = P. Giovannetti, *Se, e come narra la poesia di Sereni*, in E. Esposito (a c. di), *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014, 43-57.

Mengaldo 1972 = P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici» 7 (1972), 19-48 [poi in Id., *La tradizione del Novecento*. Da D'Annunzio a Montale, Milano, Feltrinelli, 1975, 359-386].

Scaffai 2010 = N. Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*». *Effetti della storia, forma libro e enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, in Sezione di italiano dell'Università di Losanna (a c. di), *Quaderno di italianistica 2010*, Pisa, ETS, 2010, 145-185.

Scaffai 2014 = N. Scaffai, *Appunti per un commento a Stella variabile*, in E. Esposito (a c. di), *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014, 191-203.

Sereni, *Poesie* = V. Sereni, *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.

Sereni 1998 = V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a c. di G. Raboni, introduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

Testa 1999 = E. Testa, *Il quarto libro di Sereni*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, 49-78.

Andrea De Carlo, *Uccelli da gabbia e da voliera*: qualche appunto di tecnica narrativa e qualche *refrain* linguistico

Elisabetta Mauroni

Scrittore milanese, classe 1952, Andrea De Carlo esordisce per i tipi di Einaudi con *Treno di panna* (1981), incoraggiato da Calvino che ne promuove la pubblicazione e ne scrive la quarta di copertina. A distanza di un anno esce il suo secondo romanzo: *Uccelli da gabbia e da voliera*,¹ ambientato in una Milano che fa da grigio e caotico antagonistico sfondo alla faticosa e dispersa ricerca da parte del protagonista di sé e di una donna sfuggente e misteriosa.

Una seconda prova che ripercorre le modalità narrative e descrittive già sperimentate nella prima,² utilizzate ora nella resa flessibile di una più accentuata psicologia dei personaggi ma soprattutto del protagonista: un ragazzo di ventuno anni, dal comportamento velleitario e dall'interiorità ancora confusa, Fiodor Barna, rampollo di buona famiglia milanese, che improvvisamente si ritrova, da un lato, a misurarsi con la decisione del padre di mettere fine ai diversi ondivaghi tentativi, sempre fallimentari, di trovare una sua strada lavorativo-artistica di cui vivere, e a scontrarsi con l'efficienza – per lui esasperante ma guardata con sufficienza – del fratello maggiore, Leo (manager che svolge funzioni direttive nella sede di New York della multinazionale di famiglia) a cui il padre lo affida e che gli procura un posto di lavoro nella sede dell'azienda paterna a Milano; dall'altro lato, si ritrova ad inseguire affannosamente una donna sfuggente, di cui subito si innamora, la cui vita è piena di misteriose e pericolose relazioni sul filo del complotto terroristico.

1. Fotografia e filmicità

Scrittore, fotografo, regista. Forse queste ultime due nature sono il tratto più significativo della sua tecnica narrativa: immagini e movimento delle immagini – spesso a rallentatore, dilatate sulla pagina – travalicano i segni grafici e diventano simultaneità e sequenza visiva, a volte quasi un dialogo tra regista e tecnico del montaggio:

1. D'ora in avanti UGV. L'edizione da cui si cita è quella einaudiana del 1997.

2. Cf. Mauroni 2009.

Alle tre di pomeriggio sto guidando la mia MG bianca lungo Goldfinch Avenue verso le colline, con una cassetta dei Rolling Stones a tutto volume sullo stereo, e salto uno stop senza accorgermene. Vedo una Chevette verde chiaro che mi arriva da destra, scivola verso me come un piccolo cetaceo sott'onda. Non cerco di frenare, o di girare il volante, o. Guardo il verde chiaro che si avvicina, senza togliere il piede dall'acceleratore.

C'è un rumore completo, perfetto: una specie di PTRAC molto concentrato, dove le diverse note si sovrappongono una all'altra invece di dilatarsi in varie direzioni com'è normale. È un suono che ne racchiude molti, li semplifica e li arricchisce di sfumature allo stesso tempo.

La MG è senza cofano, senza spazio per le gambe; gira molto alla svelta su se stessa. Vedo l'incrocio da parecchi punti di vista simultanei; da fermo, in una prospettiva rovesciata rispetto e quando venivo.

Queste immagini non sono distinte una dall'altra, articolate a formare una sequenza; si comprimono nello spazio di una frazione di secondo. Per effetto della compressione, o per renderla possibile, ogni immagine perde i propri contorni, si fonde con quelle che l'hanno preceduta e seguita.

La MG è ferma in modo definitivo: compressa come le immagini della sequenza, come i suoni dell'impatto.

Tiro fuori le gambe, piano. Sono in piedi sull'asfalto; guardo il volante storto, il cofano rincagnato. (UGV, 3; corsivo mio).

Scivolo verso le sue ginocchia con occhi radenti, con una prospettiva da sorvolatore di deserti che si abbassa e sale per assecondare le linee del paesaggio. Sorvolo la superficie chiara delle gambe, il cotone azzurro delle mutandine, le linee che conducono all'ombelico, i tratti del torace sottile, le curve quasi bianche dei seni, il collo magro. Le guardo la gola, il mento, la faccia in questa prospettiva, gli occhi, socchiusi quanto basta per lasciare filtrare un'ombra di azzurro pallido tra le ciglia. (UGV, 136-137; corsivo mio).

La tecnica decarliana affolla la pagina per saturare con i dettagli degli oggetti e delle figure il nastro di una pellicola su cui imprimere la percezione dell'occhio che registra una scena in movimento: la rappresentazione verbale vuole mimare il movimento dello sguardo, lo scorrere sulla retina delle immagini della scena. Ecco perché più che di "fotograficità", parlerei di "filmicità".³ De Carlo allinea tanti particolari, appariscenti o minuti, che scorrono nell'atto e nel tempo della lettura: una tecnica di trasformazione della pagina scritta in pellicola di celluloi-

3. Fermo restando che, come osserva Turchetta 1999, «da metafora della cinepresa [...] può risultare fuorviante. Ci sono infatti differenze profonde fra la narrazione verbale e la narrazione visiva. Anzitutto, l'obiettivo della cinepresa produce un'inquadratura in cui sono contemporaneamente presenti molti oggetti: tant'è vero che l'occhio dello spettatore può concentrarsi di più su un particolare o su un altro. Il racconto fatto di parole invece è obbligato dalla struttura stessa del linguaggio e della scrittura a "mettere a fuoco" un elemento alla volta.» (10-11). Tuttavia credo che si possa, con tutte le precauzioni del caso, mantenere la metafora della filmicità: non a caso, del resto, De Carlo passa anche per prove registiche, *in primis* con la trasposizione filmica proprio del suo primo romanzo *Treno di panna*. Cf. similmente Tani 1991, che parla della «agilità di uno scrivere al passo coi tempi che mima la fluidità dell'immagine cinematografica» (140).

de, in visività filmica. Lo spazio e il tempo⁴ si infrangono nei particolari, ora in una lunga “carezzata” sequela di immagini consecutive, ora in simultaneità percettiva.

[...] sento due *PAC* ravvicinati che strappano a brani l'aria umida. Anche qui non c'è una vera successione, e sto solo semplificando. Non so per esempio se sento i *PAC* dopo che mi sono tuffato dietro la macchina, e mentre mi sto tuffando, o prima di tuffarmi, o invece li registro simultaneamente allo *zìc* e li trasferisco su un canale di percezioni più lungo e tortuoso dei miei circuiti di sopravvivenza. (UGV, 92)

Le sfilo le calze, faccio scorrere in basso il filtro opaco di nylon, rivelo poco a poco il chiaro delle cosce e le ginocchia e i polpacci e le caviglie. Sto a guardarle una caviglia forse per tre minuti; la carezzo in circolo con due dita finché Sue si toglie il golf e la camicia, allunga le mani e mi tira avanti per i capelli. (UGV, 136)

Lo scrittore stesso dichiara a proposito della sua tecnica narrativa:

Il cinema ha influenzato molto la mia scrittura, come del resto quella di chiunque scriva oggi senza volersi chiudere fuori dal mondo. Per esempio, dal cinema ho preso alcune tecniche di deformazione dell'azione, come il rallentato e l'accelerato. O la ripetizione “a moviola”. O la distorsione di prospettiva del grandangolo e del teleobiettivo. O la tecnica dei salti narrativi: se uno entra in un portone, non è indispensabile poi seguirlo mentre sale le scale gradino per gradino – come succede ancora in certi film italiani.⁵

2. Scrittura e scrittore

Si è dunque parlato di filmicità e di visività per gli esordi di De Carlo, tanto che l'invasione delle immagini sulla pagina ha fatto parlare di «estrospezione»,⁶ di rappresentazione del «fuori»:

Oggi ci imbattiamo spesso in una scrittura giovanile in cui domina lo sfogo degli stati d'animo, il rimescolamento interiore, il dramma esistenziale: nati da un'esigenza di sincerità assoluta questi testi di solito non ci danno che un repertorio di clichés e di espressioni generiche: schemi verbali che nascondono più di quanto non esprimono. Andrea De Carlo è tutto il contrario: proiettato come è sul «fuori» non è escluso che egli riesca a farci intravedere qualcosa del «dentro». Forse perché sa correre il rischio di scoprire che «dentro» potrebbe esserci il vuoto; ma si tratterebbe comunque d'un vuoto tutto particolare, e il suo problema sarebbe sempre quello di darcene un'immagine precisa.

4. Riflessioni sugli statuti di tempo e spazio romanzeschi in Coletti 2000, 154 ss.

5. Petito 2005, 28-29.

6. Antonelli 1997, 191.

Non a caso, Andrea De Carlo, prima di affrontare il romanzo, ha cercato di esprimersi con la fotografia; scrivendo sembra voler sostituire la penna all'obbiettivo fotografico.⁷

Ma in questo secondo romanzo, in modo più accentuato rispetto alla prima prova, esiste un'area esplicita, visibile, sottolineata, in cui lo scrittore prende posizione: esprime un giudizio o lo fa affiorare dalla descrizione dei gesti della tonalità della voce, del vestiario, dei luoghi, degli atteggiamenti dei personaggi e degli oggetti che li circondano e che allestiscono "minuziosamente" la scena.

Se, da un lato, De Carlo stesso ha dichiarato⁸ di avere prediletto la rappresentazione dell'esteriorità e la scelta di un tipo di scrittura che avesse consonanza con altri approcci mimetici come quello della pittura iperrealista e della fotografia: «Il mio interesse per questi linguaggi nasceva dall'idea che si prestassero molto bene a raccontare una realtà di forme, dove tutto quello che c'era era in superficie»; dall'altro, l'autore si ritaglia all'interno della pellicola filmica uno spazio giudicante⁹ – crescente rispetto a quello in *Treno di panna* – complice l'uso narrativo della I persona.

In *Uccelli da gabbia e da voliera*, infatti, pur ritrovando alcune tecniche già sperimentate nel romanzo d'esordio,¹⁰ come lo sparpagliamento dei particolari al limite della dispersione del quadro d'insieme,¹¹ si percepisce l'accentuazione dei particolari descrittivi non "neutri":

Gli infermieri e il poliziotto parlano alla signora attraverso il vetro; le dicono «Stia calma, signora». Un infermiere apre la portiera dall'altro lato; si infila di sbieco nell'abitacolo deformato. Il secondo infermiere e il poliziotto fanno il giro anche loro, aiutano a estrarre la signora. La tirano fuori, la sostengono per le ascelle e attorno alla vita. Lei si lascia trasportare, trascina i piedi. La conducono piano al lato della strada, e lei scivola tra le loro braccia, si accascia sul bordo del marciapiede. Ha una giacca e dei pantaloni rosa di tessuto acrilico satinato; un paio di scarpe bianche con fibbie a farfalla. Continua a inclinare la testa all'indietro, *con movenze da pellicano*. A un certo punto dice agli infermieri «Mi cola sangue dal naso». Lui la guarda dall'alto, con il collo piegato e le mani sui fianchi. Dice «No, non mi sembra affatto». Lei raddrizza la testa, si mette le mani sulle ginocchia; guarda nel vuoto. (UGV, 5; corsivo mio)

Gli guardo i *gemelli dorati della camicia*, e penso a Leo che fa programmi per me a New York, e rassicura per telefono mio padre, e *predispone cavetti e funicelle di*

7. Calvino 1981.

8. *Intervista ad Andrea De Carlo*, in Antonelli 1997, 202-203.

9. Si vedano Petito 2005, 59: «Il tentativo di trasformare il narratore in puro occhio, con la conseguente quanto irrealizzabile eliminazione della soggettività, psicologismo e interpretazione [...] in De Carlo diviene illustrazione di fotografie "partecipi"»; Mauroni 2009.

10. Vd. *ibid.*

11. Lo stesso Calvino, in una delle due lettere che scambiò con De Carlo durante la fase di pubblicazione di *Treno di panna* (ora in Calvino 1991) ebbe a commentare: «Alle volte sei troppo ricco di dettagli: ti manca il senso dell'economia stilistica e della sintesi».

responsabilità e gratificazioni personali per legarmi alla MultiCo in modo stabile.
(UGV, 60; corsivo mio)

Si accentua inoltre, in modo vistoso, la tecnica del *ralenting* che coinvolge la descrizione dell'esperienza emotiva del protagonista e dei personaggi, in direzione di una maggiore esternazione soggettiva e/o giudicante. Qualche esempio:

Tutti sono vestiti allo stesso modo e hanno gli stessi atteggiamenti; la stessa *disinvoltura posticcia* nello scrollare la testa e guardarsi attorno. *Sfumature di colori e gesti rimbalzano di persona in persona, si ripetono e si moltiplicano per linee circolari e linee diagonali* che convergono in basso verso il palco; formano ritmi e motivi, *si allargano fila dopo fila* a formare un lago azzurrino che vibra in *un'unica frequenza*. (UGV, 61; corsivo mio)

Adesso sono intorpidito e rintronato, trascinato avanti come un pesce in una corrente tiepida; le mie sensazioni rientrano in uno spettro limitato, che esclude alti e bassi. Slaccio la gonna di Sue e mi pare di essere interessato alla consistenza della lana grigia quanto a quello che c'è sotto; gliela sfilo con gesti che rallentano a ogni centimetro di percorso. (UGV, 136)

L'emersione dell'interiorità o dell'emotività del protagonista, meno indifferente e apatico di quello del primo romanzo, fa da lente di ingrandimento ai fotogrammi che compongono le diverse scene, nelle quali l'iterazione descrittiva si allinea spesso efficacemente allo stato d'animo del personaggio:

Arrivo alle sei meno cinque, entro. Ci sono due o tre uomini di aspetto impiegatizio che bevono aperitivi in piedi al bancone. [...]

Guardo l'orologio: sono le sei e dieci. Guardo la porta d'ingresso. Entrano altri uomini d'aspetto impiegatizio, sostituiscono al bancone i due o tre che escono. Entra una signora con in braccio uno Yorkshire terrier minuscolo, che viene ammirato e complimentato dalla cassiera anziana seduta di fianco alla porta. La voce della cassiera anziana mi dà fastidio; mi dà fastidio sentir parlare di cani in questo momento.

Alle sei e venti mi alzo. Vado al bancone, mi faccio dare un bicchier d'acqua minerale, lo bevo senza prender fiato. Faccio due o tre passi, con le mani in tasca e il cuore che mi batte nel panico adesso.

Vado avanti alla porta a vetri. Guardo le automobili ferme in coda nella sera fradicia, i loro fianchi riflettono le luci delle vetrine, i tergicristallo che vanno avanti e indietro con cadenze diverse, le piccole nuvole di fumo vaporoso che escono dai tubi di scappamento. Guardo l'orologio e sono le sei e venticinque.

Pago la cassiera. Apro la porta, esco nell'umido e il rumore dei motori, lo stridio dei tram e i suoni dei clacson e di sirena. Sto fermo sul marciapiede, davanti alla vetrina tendinata del bar.

Cammino lungo il marciapiede, raso al muro per non bagnarmi la testa; mi giro ogni tre passi a controllare che Malaidina non arrivi dall'altra parte. Scarto, mi giro di taglio per evitare le scie di persone che corrono verso i tram con

cartelle e borse di plastica sottobraccio e sguardi lontani. Torno indietro. (UGV, 71-72).

Come nel primo romanzo, ancora scarna e neutra si presenta la scelta dei *verba dicendi*: le pagine sono costellate quasi monotonomamente dai semplici e referenziali *dice, dico*; di converso, ancor più vario e insistente diviene il commento alla voce dei personaggi e alla loro esteriorità: una più marcata chiave di accesso ad un *oltre l'immagine*, ad un *oltre l'istantanea* normalmente scattata, rifratta, ingrandita, descritta nelle minuzie dei particolari.

Mi dice: «Quante volte ti ho detto di non guidare come guidi». Socchiude gli occhi, per schermare la luce del sole e affilare quello che dice. (UGV, 7).

Lui dice «Il fatto è che a questo punto mi chiedo *cosa* ti interessa davvero». Il suo inglese è così impersonale e contenuto, potrebbe essere un critico teatrale che parla di uno spettacolo tanto modesto da non giustificare neppure reazioni negative. Dice «Mi pare curioso che a ventun anni compiuti...»

Gli dico «Sto cercando di capirlo». In realtà in questo momento sto solo guardando la sua camicia: il modo in cui le maniche sono rimboccate e assicurate sopra il gomito con un laccetto frivolo, una piccola gala accurata. [...] Mi dice in italiano «Fiodor, non credo che di questo passo riuscirai a capire molto». È strano come subito gli torni fuori questa erre arrotata da milanese di buona famiglia, di cui non resta traccia quando parla un'altra lingua. (UGV, 11; corsivo del testo).

3. I *refrain* linguistici

Vari ormai gli interventi sulla lingua e lo stile di De Carlo,¹² a cui si riconoscono concretezza e precisione e l'uso di terminologie¹³ (per esempio quella ornitologica in questo secondo romanzo), ma anche una certa stilizzazione del linguaggio (i «decarlismi lessicali»¹⁴), nonché una tensione verso una lingua che «apre la strada a un italiano “inglese”, fluido, costante, [...] libero dalla gnagnera snob».¹⁵

In questa sede si vuole mettere in luce qualche *refrain* linguistico, qualche corrispettivo tra formulario lessicale e visualizzazione e rappresentazione dello stato d'animo dei protagonisti, nonché qualche area semantica ricorsiva a cui lo scrittore pare affezionato.

Particolarmente insistite sono le parole e i termini relativi all'energia, alle onde magnetiche, alla fluidità del movimento e alle sue direttrici:

12. La Porta 1995, Antonelli 1997, Riotta 2003, Giani 2004-05, Mauroni 2009.

13. Giani 2004-05, 18 ss.

14. Così definisce Antonelli 1997 espressioni e formule ben riconoscibili e ricorrenti lungo l'arco di tutta la sua produzione narrativa.

15. Riotta 2003.

Vado in bagno a prendere due asciugamani; torno da Malaidina sospinto dall'onda di *musica che si distende alla svelta* per la casa. (UGV, 52; corsivo mio).

I nostri *campi magnetici* vengono a contatto: ogni suo piccolo movimento origina una *vibrazione* che dalla periferia del mio lato destro mi arriva profonda tra il cuore e lo stomaco. [...] Ci guardiamo fisso negli occhi; l'involucro sottile che delimita i nostri *campi magnetici* si tende e si tende finché di colpo si *laccera come una pellicola trasparente*, e i nostri *campi magnetici* si fondono in un istante, e pensieri e gesti e mani e dita si lasciano risucchiare senza opporre la minima resistenza, *si dissolvono uno dentro l'altro*. (UGV, 53-54; corsivo mio).

Sfumature di colore e gesti rimbalzano di persona in persona, *si ripetono e moltiplicano per linee circolari e linee diagonali che convergono* in basso verso il palco; *formano ritmi e motivi, si allargano fila dopo fila dopo fila* a formare un lago azzurrino che *vibra su un'unica sequenza*. (UGV, 61; corsivo mio).

E ancora, ben presenti i temi della rapidità, della simultaneità:

Ma qualunque sia la mia scelta di parole, qualunque l'immagine che risulta dal mio metterle insieme, non c'è speranza che io riesca a *descriverla con la stessa rapidità con cui appare ai miei occhi* quando mi giro sulla porta e allungo lo sguardo nella stanza. Ci vorrebbe una sola parola in grado di *racchiudere nel suo involucro decine di significati simultanei indirizzati a sensi diversi*. Ci vorrebbe una specie di TAC o qualcosa del genere, se solo fosse leggibile per come mi interessa. (UGV, 37; corsivo mio).

O la rappresentazione visiva dell'atomizzazione, della disgregazione della materia in piccole particelle o in un *continuum* fluido:

Questa situazione è fluida e omogenea, ci scorre dentro e attorno senza incontrare ostacoli o deviazioni; senza punti morti né spazi di connessione né intervalli o diaframmi o filtri. (UGV, 133; corsivo mio).

Il trillo mi entra in testa mentre sono con le dita sulla maniglia: *guizza per tracciati reticolari e spirali concentriche*, provoca un lampo che mi abbaglia e poi *si smiuzza in piccoli segmenti luminosi* che mi attraversano le gambe e le braccia e mi sospingono di corsa frenetica lungo il corridoio. (UGV, 160; corsivo mio).

Infine la resa della molecolarità dinamica e contemporanea dei sensi, la resa visiva della loro spazialità:

Sto diventando concitato: *le mie parole si addossano una all'altra, si comprimono e poi allungano per reazione*. (UGV, 73; corsivo mio).

Il più piccolo dettaglio di questa immagine *produce un impulso negativo che ne fa avvampare altri come una scintilla di luce in una lampada al neon*, finché sono così

pieno di ansia e di rabbia che vorrei alzarmi e fare qualcosa. (UGV, 73; corsivo mio).

Adesso che la guardo così da vicino mi sembra di *scivolare in uno stato semifluido*; di *sciogliermi dentro* fino a raggiungere una *consistenza mielosa*. (UGV, 163; corsivo mio).

Le mie sensazioni *si condensano in pochi centimetri quadrati* e poi *si espandono all'infinito*; *si riducono e riducono e poi allargano e allargano*, finché *di colpo si fondono insieme*. (UGV, 175; corsivo mio).

A chiosa finale di questi esempi, si potrebbe parlare di una certa “tecnicizzazione” della descrizione sensoriale che, inseguendo una contemporaneizzazione (utopistica per lo strumento della scrittura) delle sensazioni dei personaggi, paradossalmente ne ottiene quasi più una dispersione figurativa e percettiva, che un'esattezza o ricchezza rappresentativa.

Riferimenti bibliografici

Antonelli 1997 = G. Antonelli, *La scrittura concreta di Andrea De Carlo*, in V. Della Valle (a c. di), *Parola di scrittore. La lingua italiana dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Minimum fax, 1997, 191-203.

Antonelli 2006 = G. Antonelli, *Lingua ipermedia*, Lecce, Manni, 2006.

Calvino 1981 = I. Calvino, quarta di copertina al volume di A. De Carlo, *Treno di panna*, Torino, Einaudi, 1981.

Calvino 1991 = I. Calvino, *I libri degli altri (Lettere 1947-1981)*, Torino, Einaudi, 1991.

Ciminari 2006 = S. Ciminari, *Gli "eredi" di Calvino negli anni ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, «Cahiers d'études italiennes» 5 (2006), 115-127.

Coletti 1993 = V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993.

Coletti 1994 = V. Coletti, *La narrazione: tecniche di sopravvivenza*, «L'Asino d'oro» 10 (1994), 3-9.

Coletti 2000 = V. Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

Dardano 2001 = M. Dardano, *La lingua letteraria del Novecento*, in E. Cecchi-N. Sapegno (a c. di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento – Scenari di fine secolo 2*, Milano, Garzanti, 2001, vol. 4, 3-95.

Dardano 2008 = M. Dardano, *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci, 2008.

De Luca 2007 = G. De Luca, *Intervista a Andrea De Carlo*, «Italice» 4 (2007), 838-842.

Ferroni 2001 = G. Ferroni, *Quindici anni di narrativa*, in E. Cecchi-N. Sapegno (a c. di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento – Scenari di fine secolo 1*, Milano, Garzanti, 2001, vol. 3, 185-311.

Giani 2004-05 = M. Giani, *Il ritmo minimale. Tendenze di diacronia interna nella prosa narrativa di Andrea De Carlo*. Tesi di laurea triennale in Lettere Moderne, relatrice Prof.ssa I. Bonomi, Università degli Studi di Milano, a.a. 2004/05.

Giani 2006 = M. Giani, *De Carlo and Tondelli: A new journey to a new world? Cross-cultural meetings in Contemporary Italian Literature*, Kaohsiung (Taiwan), Sun Yat Sen University Press, 2006.

Giani 2011 = M. Giani, *I "giovani" Tondelli e De Carlo: due viaggi, due ricerche*, Seminario Tondelli, XI edizione. Atti *on line*, consultabili all'indirizzo <[http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/bf49d14632f07930c12579fa00304c75/\\$FILE/Marco%20Giani%20rev.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/bf49d14632f07930c12579fa00304c75/$FILE/Marco%20Giani%20rev.pdf)>.

La Porta 1995 = F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

Huss 2000 = B. Huss, "Non c'è nessuna storia dietro nessuno degli elementi della scena" *Zu 'postmodernen' Mustern im Erzählwerk Andrea De Carlos*, «Horizonte» 5 (2000), 79-106.

Klettke 2004 = C. Klettke, *Der Text als Gewebe aus Namen - Andrea De Carlos multimedialer Roman "I veri nomi"*, «Horizonte» 8 (2004), 43-52.

Manai 2006 = F. Manai, *Feinte séduction et autoréférentialité. Les romans d'Andrea De Carlo*, «Cahiers d'études italiennes» 5 (2006), 103-113.

Mauroni 2009 = E. Mauroni, *Costanza delle strutture, variabilità delle funzioni. Saggi linguistici sulla prosa letteraria del secondo Novecento*, Roma, Aracne, 2009.

Moestrup 1995 = J. Moestrup, *L'opera di Andrea de Carlo*, in *Vanvolsem et alii* 1995, vol. I, 649-659.

Pistelli 1994 = M. Pistelli, *Sulla "giovane" narrativa italiana degli anni Ottanta*, «Annali dell'Università per stranieri di Perugia» (1994), 105-120.

Petito 2005 = R. Petitto, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni ottanta*, Venezia, Edizioni studio LT2, 2005.

Riotta 2003 = G. Riotta, *La strategia della distensione*, prefazione a *Treno di panna*, edizione in abbinamento al «Corriere della Sera», 4 febbraio 2003, 7-10.

Tani 1991 = S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1991.

Testa 1997 = E. Testa, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997.

Turchetta 1999 = G. Turchetta, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Vanelli 2006 = P. Vanelli, *Le icone del testo. Saggi sulla narrativa contemporanea*, Genova, Marietti, 2006.

Vanvolsem et alii 1995 = S. Vanvolsem et alii (a c. di), *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale sul Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995.

L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese

Gianni Turchetta

1. Tradizione meridionalista e sperimentalismo modernista

In innumerevoli occasioni Vincenzo Consolo ha ricordato come alle origini della sua attività di scrittore si collochi una volontà di indagine sociale e di critica storico-politica: «per quelli della mia generazione, che non hanno fatto in tempo a fare la guerra, essere scrittori significava scrivere di problemi sociali, avendo letto la grande letteratura meridionalistica del dopoguerra».¹ In prima approssimazione, Consolo scrittore va dunque definendo la propria identità, politico-culturale oltre che estetica, frequentando i testi di una letteratura impegnata, contesa tra saggistica e *non fiction*, legata alla tradizione meridionalista: *La rivoluzione meridionale* (1925) e *L'occasione storica* (1949) di Guido Dorso, gli *Scritti sulla questione meridionale* (1955) di Gaetano Salvemini, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) e *Le parole sono pietre* (1955) di Carlo Levi, *Contadini del Sud* (1954) e *L'uva puttana* (1955) di Rocco Scotellaro, *Banditi a Partinico* (1956) e *Inchiesta a Palermo* (1956) di Danilo Dolci, e, naturalmente, le opere di Leonardo Sciascia, di cui Consolo diventerà grande amico proprio in seguito alla pubblicazione del romanzo d'esordio *La ferita dell'aprile*.² Rispetto alla genesi di quest'ultima, è anzitutto evidente, e dichiarato, l'influsso di *Le parrocchie di Regalpetra* di Sciascia (1956, ma le *Cronache scolastiche*, che ne costituiscono la parte cronologicamente più antica, escono già nel 1955), a cui con ogni probabilità va aggiunto *Gli zii di Sicilia* (1958), e in particolare il racconto *La zia d'America*. Le intenzioni meridionaliste sono certo ancora ben vive all'altezza di *La ferita dell'aprile*, pubblicato a Milano da Mondadori nel 1963. D'altro canto il romanzo d'esordio di Consolo è ormai pienamente *fiction*, e mostra numerosi altri influssi decisivi, che ci portano decisamente lontani dalla filiera meridionalistica. A cominciare da quello di Cesare Pavese, finora sorprendentemente non registrato dalla critica, e invece da considerare fra i numi tutelari del romanzo. Da suoi versi, tratti da *Lavorare stanca*, deriva, in particolare, l'epigrafe a un capitolo finale e riassuntivo di *La ferita dell'aprile*, epigrafe che troviamo ancora nei dattiloscritti, e che sarà però poi eliminata

1. Di Stefano 1989, 108.

2. Consolo 1963.

nella prima edizione a stampa.³ Pavese vale come antecedente importante in sé, e anche come una traccia di altre letture, che ci riportano alla letteratura americana, che il giovane Consolo frequenta appassionatamente, anche e proprio con la curiosità di capire un mondo diverso. Egli legge, soprattutto, Hemingway e Faulkner. Quest'ultimo, con ogni evidenza, e per esplicita dichiarazione di Consolo stesso, dà un contributo decisivo al formarsi della sua vena sperimentale: un libro come *Santuario* era stato del resto tradotto in Italia e pubblicato da Mondadori già nel 1946. *En passant*, ci sarebbe da riaprire più in generale il discorso sull'influsso profondo che Faulkner ebbe ad esercitare su molti autori italiani tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in direzione di uno sperimentalismo non avanguardistico: si pensi, fra gli altri, a un personaggio della statura di Emilio Tadini, il cui primo romanzo, *Le armi l'amore*, significativamente, esce presso Rizzoli proprio nel 1963.

Identificata l'importanza strategica della letteratura americana, e più in generale di lingua inglese, non è difficile cogliere le profonde suggestioni moderniste, originalmente assimilate, che stanno alla radice di *La ferita dell'aprile*, a cominciare da Thomas Stearns Eliot, ma anche da James Joyce: sul piano narrativo e tematico sono innegabili le analogie tra *La ferita dell'aprile* e il *Portrait of the Artist as a Young Man*, conosciuto in Italia come *Dedalus*, grazie proprio alla traduzione di Pavese (1933). Il giovane Consolo ritaglia insomma la propria identità di scrittore cercando una strategia formale subito connotata in senso sperimentale:

Avevo letto Gadda, avevo letto le sperimentazioni pasoliniane di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta*. In letteratura non si è innocenti. Non credo nell'innocenza in arte. [...] Ritenevo che fosse conclusa la stagione del cosiddetto neorealismo e avevo l'ambizione di andare un po' oltre quell'esperienza. Mi sono trovato così fatalmente nel solco sperimentale di Gadda e Pasolini, di D'Arrigo e Mastronardi, anche. Non era ancora apparso il Gruppo '63, dal quale in ogni caso mi avrebbe tenuto ben lontano un forte senso di appartenenza alla tradizione letteraria.⁴

Sulla scorta di Pasolini, Consolo sceglie programmaticamente di evitare l'italiano «orizzontalizzato» della comunicazione standardizzata, ma anche il folklore, facendo ricorso a un dialetto legato alla propria esperienza diretta, ricordato e non studiato sui vocabolari o sugli stessi testi della già antica tradizione scritta della letteratura siciliana (basti pensare all'importanza della

3. Riportiamo qui l'epigrafe pavesiana così come viene trascritta da Consolo nel primo dattiloscritto di *La ferita dell'aprile*: «Almeno potercene andare, / far la libera fame, rispondere no / a una vita che adopera amore e pietà, / la famiglia, il pezzetto di terra, a legarci le mani. / (C. Pavese – Fumatori di carta)», Archivio Consolo. I versi citati di *Fumatori di carta* si leggono ora in Pavese, *Le poesie*, 97 (dove sono in corsivo). Il dattiloscritto di *La ferita dell'aprile* fu consegnato dall'autore all'amico Basilio Reale, psicoanalista e a sua volta notevole poeta, poi per suo tramite a Raffaele Crovi, che lo avrebbe fatto arrivare alla Mondadori.

4. Consolo 1993, 15.

poesia dell'abate Giovanni Meli, 1740-1815, che sarà poi personaggio duramente ironizzato del consoliano *Retablo*, 1987). Il dialetto di Consolo è peraltro fin dal primo momento sistematicamente italianizzato: così da tagliare alla radice ogni possibile sospetto di mimetismo.

I dati testuali e biografici fanno collocare la prima redazione manoscritta di *La ferita dell'aprile* tra il 1960 e il 1961. Questa redazione porta un titolo carico di implicazioni psicologiche e più largamente simboliche, come vedremo: *I padri putativi*, che allude sia ai padri salesiani dell'Istituto dove studiano il narratore Scavone e i suoi amici, sia alla condizione di orfanità del narratore stesso (e di almeno un altro personaggio). La prima stesura completa dattiloscritta, già molto vicina alla prima edizione verrà consegnata all'amico Basilio Reale, per gli amici Silo, verso la fine del 1961 stesso, o al più tardi all'inizio del 1962. Consolo scrive ormai da molto tempo: più o meno dal 1948, secondo le sue dichiarazioni. Purtroppo per noi, sono pochissimi i testimoni residui di quegli anni di apprendistato, e ancora meno le prove pubbliche. Fra queste spicca il racconto d'esordio, *Un sacco di magnolie* (1957),⁵ che Daniela La Penna definisce persuasivamente «una prova generale» di *La ferita dell'aprile*,⁶ a partire dalla constatazione di non poche evidenti analogie tematiche e strutturali: a cominciare dall'adozione del protagonista da parte di uno zio e dall'acuta indagine sulle inquietudini adolescenziali. I pochissimi racconti che possediamo del periodo fra il 1957 e l'esordio romanzesco non consentono di mettere a fuoco un percorso delineabile con una qualche organicità.

Risulta per questo difficile illuminare il passaggio dalle prime prove private di scrittura, che a detta dell'autore erano soprattutto saggistica storico-sociale e «cronache paesane» su Barcellona Pozzo di Gotto, a una narrazione d'invenzione come *La ferita dell'aprile*, che conserva un profondo interesse per il contesto storico, ma mostra allo stesso tempo anche un'accentuata inflessione autobiografica, oltre alla marcata tensione sperimentale. Va comunque segnalata, anche come prima constatazione di una ben percepibile direzione elaborativa, una chiara volontà di allontanamento dal mero autobiografismo. Basti pensare a come in *La ferita dell'aprile* non venga mai nominato il luogo in cui si svolgono le vicende: la biografia dell'autore indurrebbe a collocarle a Barcellona Pozzo di Gotto, dove Consolo frequentò il Ginnasio-Liceo Luigi Valli, gestito dai Salesiani. Ma la geografia di *La ferita dell'aprile* è calcolatamente rimescolata: il paese dell'Istituto, diverso da quello natale del narratore (paese che non è mai nominato: ma se ne dice che è in montagna e senza dubbio corrisponde a San Fratello), sta infatti fra il torrente Furiano e il torrente Inganno:⁷ collocazione che obbliga piuttosto a identificarlo con Acquedolci, legato a San Fratello, di cui era storicamente frazione e marina.

5. Ora in Consolo 2012, 7-10.

6. La Penna 2006, 17.

7. Consolo 1963, 23.

Consolo comincia a scrivere *La ferita* nello studio a pianterreno, con vista sul giardino, che si è fatto sistemare nella casa di famiglia.⁸ Di grande rilievo è proprio la scelta di costruire un narratore sanfratellano: «Il personaggio Io viene da un'estremità linguistica, che è San Fratello, parla il sanfratellano, poi a poco s'immerge nel siciliano, e poi nell'italiano»; «Ho voluto raccontare [...] il passaggio linguistico, dal sanfratellano al siciliano all'italiano, l'esperienza della scuola, dei preti, la mia ripugnanza verso le cerimonie, i canti, la messa ogni mattina, che era una cosa che mi dava veramente un affanno». Dichiara ancora l'autore: «scrivendo *La ferita dell'aprile* mi sono immedesimato, sono partito da questa estremità, da questa diversità linguistica, per poi passare al siciliano e all'italiano. Quindi mi sono immaginato giovane studente proveniente da San Fratello. Perché c'era, da parte di tutta la comunità intorno, una sorta di prevenzione nei confronti di questa diversità, venivano considerati diversi (...) io queste cose le notavo, e le respingevo, mi ripugnavano».⁹ A detta dell'autore, all'origine della scelta di dare all'io narrante autobiografico l'identità di un adolescente sanfratellano, starebbe anche un curioso episodio infantile:

Io da piccolo credevo di non essere figlio di mio padre e di mia madre, ma di essere un trovatello. Questo perché mio padre continuava a ripetere scherzosamente, per il fatto che ero gracile e biondiccio, diverso dagli altri sette miei fratelli: «Non sei mio figlio. Ti ho trovato sulla strada per San Fratello». Questo paese, San Fratello, una colonia d'origine lombarda in cui si parlava un antico dialetto incomprensibile, era per i siciliani della zona la cifra della diversità, l'oggetto della critica e del dileggio. Sì, credetti per molto tempo di essere un sanfratellano. Non voglio ora scomodare il professor Freud e il povero Edipo, ma penso che conseguenza di questa mia convinzione, di cui devo ringraziare mio padre, sia stata la propensione a oppormi sempre al potere, a qualsiasi autorità costituita. E, in letteratura, d'essermi messo sempre in conflitto con il codice linguistico imposto.¹⁰

Più in generale, sono indubbi i valori di contestazione che Consolo ha attribuito alla figura del narratore, che comunque per tutto il romanzo si mostra in attrito con un mondo di potere, fatto di religione e di preti, di moralismo cattolico e paesano, di Democrazia Cristiana, di persistenze del fascismo, fino al picco tragico della strage di Portella della Ginestra.¹¹ È d'obbligo osservare che il narratore Scavone, orfano, verrà adottato da uno zio, che a sua volta muore: prima, conturbante apparizione, in sede d'esordio, del tema del parricidio, che attraverserà tutta l'opera di Consolo, fino a *Lo Spasimo di Palermo*. Nella *Ferita*

8. Sulle vicende biografiche relative al periodo della genesi e della pubblicazione di *La ferita dell'aprile*, si veda Turchetta 2015a, 104-110; sull'elaborazione del testo e sui testimoni, cf. Turchetta 2015b, 1273-1295.

9. Dichiarazioni private di Vincenzo Consolo all'autore del presente saggio, ottobre 2011.

10. Dichiarazioni dell'autore, in Zoli 1994, 31.

11. Consolo 1963, 107.

dell'aprile si parla peraltro anche della morte del padre di un altro personaggio, Tano Squillace: a conferma vistosa di un nodo profondo, di indubbio peso psicologico e simbolico.

2. Scrittura e inettitudine

Con ogni probabilità, il libro d'esordio di Consolo è l'unica sua opera che può essere ricondotta senza incertezze a un genere romanzesco ben riconoscibile e in buona sostanza non contestato: il romanzo di formazione. A parte alcune acerbità, *La ferita dell'aprile* già mostra risultati di rara intensità e di indubbio spessore, che basterebbero da soli a collocare Consolo fra i grandi della nostra letteratura novecentesca. Storia di un'educazione cattolica in un Istituto di salesiani, in un paese siciliano mai nominato, come si è visto, ma certo simile a Barcellona Pozzo di Gotto, *La ferita* è raccontata in una franca prima persona, mai più riutilizzata nei libri successivi. Il narratore Scavone, come spiega l'autore, pur non limitandosi a essere un narratore testimoniale, non è però il protagonista, che per vari aspetti è invece l'amico Filippo Mùstica, per gli amici Fili, più grande e navigato, «maestro» alternativo di vita adulta non meno che complice di marachelle ancora infantili, e soprattutto accomunato dall'opposizione, irriducibile benché istintiva, all'Istituto e alle istituzioni, alla religione, al perbenismo, e all'incombente conservatorismo democristiano. La tipologia dei personaggi, *in primis* degli studenti, assume così marcati caratteri di esemplarità, insieme psicologica e ideologica:

il protagonista (Filippo, non chi racconta!) è il personaggio contro l'Istituto (assieme a chi racconta). Squillace è invece il personaggio a favore dell'Istituto, ma, soprattutto, a favore di se stesso, perché, scaltro com'è, e opportunista, gli insegnamenti (a cui non crede, in fondo) li utilizza a proprio tornaconto. Quello che crede, invece, fino in fondo, fino alle estreme conseguenze, è Seminara, l'isterico, l'idealista; Costa è il senza carattere, il fuscello, lo stupido, l'ingenuo.¹²

Consolo è peraltro già abilissimo a sciogliere completamente ogni possibile rischio di allegorismo generalizzante in una rappresentazione sempre concretissima e vivacissima. Caratteristicamente impostato sulla scansione cronologica di un anno scolastico, come accade non di rado nei romanzi di formazione (si pensi, fra gli altri, a *Il garofano rosso* di Vittorini), *La ferita dell'aprile* mette in scena i turbamenti profondi dell'uscita dall'infanzia, fra pubertà e adolescenza, in un'atmosfera insieme oscura e luminosa, acutamente sofferta e nondimeno giovanilmente scanzonata. La scoperta golosa della vita segna il percorso accidentato della delineazione di un'identità, in un contesto dove

12. Vincenzo Consolo, lettera manoscritta a Basilio Reale, Sant'Agata di Militello, 31.3.1962, Archivio Consolo.

L'oppressione delle istituzioni si scontra ogni momento con la nuova tempesta del desiderio e con una più arcaica voglia di trasgressione delle regole e di divertimento, tra infantilismo, goliardia e adolescenziale provocazione. Le vicende individuali sono peraltro organicamente inserite in un quadro storico delineato con grande precisione. Lo stesso titolo, mentre evoca l'attacco della *Waste Land* eliotiana («April is the cruellest month»), si carica di simboli esistenziali, ma si riferisce anche, in modo non meno evidente, all'aprile del 1948: l'anno cioè in cui si svolge la vicenda del libro e che registra il trionfo elettorale della Democrazia Cristiana contro il Fronte Popolare, nelle elezioni politiche che segnano, con la fine delle illusioni di rinnovamento del dopoguerra, l'inizio dell'era democristiana. Una sovrapposizione che ribadisce, fin dal titolo, la congiunzione fra modernismo internazionale, da un lato, e, dall'altro, realismo e colore locale. Opportunamente, è stata inoltre ricordata¹³ l'evidente analogia con il *Portrait of the Artist as a Young Man*: come per Stephen Dedalus, anche per Scavone l'educazione in un istituto religioso mette in rilievo il rapporto fra religione e politica, il conflitto fra la cultura dominante e le culture marginali con le loro lingue, delineando un percorso di crescita che coincide anche con la presa di coscienza di una vocazione letteraria. Ma la coscienza di una possibile vocazione letteraria si manifesta, emblematicamente, in relazione a un fallimento amoroso, cioè alla mancata conquista di Caterina da parte di Scavone e alla sua incapacità di «cogliere la marea», cioè l'occasione favorevole. Dove Consolo parrebbe riproporre l'antitesi di Schopenhauer fra «predatori» e «contemplatori», già ripresa dallo Svevo di *Una vita*, a collocare la scrittura sotto il segno inconfondibile dell'inevitabilità:

Uno che pensa, uno che riflette e vuol capire questo mare grande e pauroso, viene preso per il culo e fatto fesso. E questa storia che m'intestardo a scrivere, questo fermarmi a pensare, a ricordare, non è segno di babbia, a cangio di saltare da bravo i muri che mi restano davanti? Diceva zio: «È uomo l'uomo che butta un soldo in aria e ne raccoglie due: lo sparginchiostro non è di quella razza».¹⁴

Siamo già, è chiaro, sulla strada di quella che poi andrà delineandosi limpidamente come profonda ossessione per i limiti della scrittura, rispetto alla vita «vera» e all'azione: con il che sono già poste le premesse perché tutta l'attività intellettuale venga messa in questione, anzi senz'altro in crisi, dalle vicende della Storia collettiva, come accadrà, esemplarmente e magistralmente, con il capolavoro consoliano, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.

13. Da O'Neill 1998.

14. Consolo 1963, 92.

3. La strategia polifonica e il parricidio

Il successivo allargamento di prospettiva della narrativa consoliana non permette però in alcun modo di sottovalutare la straordinaria ricchezza del concerto pluri-linguistico orchestrato da *La ferita dell'aprile*: a partire dalla doppia estraneità del narratore, che è un sanfratellano, e dunque, in prima approssimazione, non parla né italiano né siciliano. Da questo punto di vista, *La ferita dell'aprile* è la storia di una diversità linguistica, a sua volta segnale vistoso di una più ampia e problematica condizione di «emarginazione e alterità»,¹⁵ sociale e culturale. Lo stesso disagio del protagonista verso la religione e l'autorità fa del resto tutt'uno con la sua diversità linguistica: il che peraltro la dice anche lunga sulla coincidenza, in Consolo, di sperimentalismo e impegno civile, fin dall'esordio. Come egli stesso ha spiegato, *La ferita* si pone

subito, un po' istintivamente e un po' consapevolmente, sul crinale della sperimentazione, mettendo in campo una scrittura fortemente segnata dall'impasto linguistico, dal recupero non solo degli stilemi e del glossario popolari e dialettali, ma anche, dato l'argomento, di un gergo adolescenziale. Gergo quanto mai parodistico, sarcastico, quanto mai oppositivo a un ipotetico codice linguistico nazionale, a una lingua paterna, comunicabile.¹⁶

Questo genere di effetti si produce perché la voce narrante ospita una folla di voci diverse e variamente caratterizzate, che evoca e simula sia attraverso il dialogato, sia attraverso l'onnipervasiva propagazione del discorso indiretto libero. In questo modo, come ha osservato felicemente Daniela La Penna, oltre a contenere le linee della futura ricerca consoliana, *La ferita*, «da un punto di vista storico-linguistico rappresenta un'operazione testuale in cui la sintesi di due ideologicamente antitetici approcci alla narrazione della realtà (e al ruolo che in essa assume la lingua)», cioè di un marcato sperimentalismo e insieme di un atteggiamento mimetico, «dà luce a un ibrido paradossale, in cui l'una componente costituisce la critica ideologica dell'altra».¹⁷

A ulteriore conferma della coerenza e della profondità simbolica delle scelte espressive del giovane Consolo, il carattere «oppositivo» dello stile, in quanto negazione della «lingua paterna», trova robusta conferma al livello dell'intreccio e del sistema dei personaggi. Scavone infatti prende coscienza di sé, della propria identità culturale, sentimentale e fisica, sia legandosi ai coetanei, sia prendendo le distanze dall'universo familiare. D'altro canto, la dimensione della famiglia viene preliminarmente messa in scacco già mediante la condizione di orfanità del narratore, che non ha più il padre. L'eliminazione preventiva di uno dei due genitori, si sa, fa parte della tradizione del *Bildungsroman*: essa infatti rende pressoché fatale la ricerca di un nuovo *partner* da parte del genitore

15. La Penna 2006, 19.

16. Consolo 2006, 183-184.

17. La Penna 2006, 16.

superstite, costretto a muoversi però sotto gli occhi del figlio, al quale rivela, in modo conturbante, la realtà della differenza sessuale. Accade così, per fare esempi classici, all'Agostino di Moravia, orfano di padre, o all'Arturo della Morante, orfano di madre. Ma *La ferita dell'aprile* mette in gioco, in modo conturbante, e conclamato, qualcosa che potremmo quasi chiamare una strage di padri: se Scavone è infatti orfano di padre, nel romanzo muore poi anche il padre di Tano Squillace; ma soprattutto muore anche lo zio Peppe, cioè il padre adottivo del narratore, che di fatto perde così il padre per una seconda volta. Sarà questa anzi la chiusa del romanzo: quasi necessaria premessa alla conquista della condizione adulta, ottenuta con l'ingresso nel mondo del lavoro, che consentirà a Scavone di mantenere la madre. È quasi d'obbligo, pure facendo attenzione a non cedere ai vezzi di una fin troppo facile critica psicoanalitica, notare che, se il romanzo d'esordio di Consolo uccide a ripetizione i padri, veri o «putativi», l'ultimo romanzo, *Lo Spasimo di Palermo* (1998), metterà in gioco, in modo drammatico e del tutto scoperto, il tema dell'uccisione del padre, provocata, in modo involontario ma non per questo meno inquietante, dal protagonista Chino Martinez bambino. Colpisce inoltre che lo zio Peppe della *Ferita* muoia travolto dall'acqua di un torrente in piena: imponendo già all'attenzione dei lettori un'altra ossessione simbolica profonda di Consolo: quella della «morte per acqua», presente nelle sue opere un po' dappertutto, a cominciare dal citato racconto d'esordio del 1957, *Un sacco di magnolie*: con la complicità, una volta di più, della *Waste Land* eliotiana, di cui *Death by water* è la sezione IV, citata da Consolo molte volte, sia nelle opere letterarie, sia in articoli giornalistici.

D'altro canto, è necessario tuttavia notare che la conturbante problematicità del narratore della *Ferita* viene messa in scena mediante una rappresentazione radicalmente anti-psicologica, che si nega per programma ogni possibile indugio introspettivo, condensando la psicologia dei personaggi nei loro gesti e nei loro modi espressivi, con modalità *lato sensu* behavioristiche che, una volta di più, fanno pensare alle influenze dei modelli americani. Uno spazio vistoso viene inoltre concesso all'evocazione della corporeità: sia perché l'adolescenza scopre il corpo che cambia e la sessualità, sia perché *La ferita dell'aprile* mette comunque in gioco, con un'insistenza a tratti persino spudorata, i temi del basso corporeo e, come direbbe Bachtin, del «realismo sordido», dispiegando una componente comico-grottesca turbata ma irriducibile:

Era una scuola stramba quella di Filì, lui si scialava: erano più le cose della vita che don Lucio gli contava che quelle da studiare. Ma poco gli durò, fino al giorno che don Lucio se lo portarono a Messina col furgone perché, facendo, una sera, il solito discorso verso il palazzo, incontrò sul portone la cavalieressa sua cugina, le si parò davanti e le gridò: «Oh, mira come mi lasciò quel ladro, ton mari, y admira!» e si sbottonò il cappotto ed era nudo sotto.¹⁸

18. Consolo 1963, 116.

Se il romanzo d'esordio di Consolo davvero merita di essere studiato molto di più di quanto non sia fatto finora, anche la dimensione comica delle sue opere meriterebbe di essere esplorata molto più a fondo. Si rischia altrimenti di non cogliere in maniera adeguata proprio lo spessore e la profondità di quella pluralità di lingue, di registri e di voci che tanto evidentemente caratterizza la scrittura consoliana, e che ne fa una delle massime espressioni della letteratura italiana del secondo Novecento.

Riferimenti bibliografici

Adamo 2006 = G. Adamo (a c. di), *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, San Cesario di Lecce, Piero Manni, 2006.

Consolo 1963 = V. Consolo, *La ferita dell'aprile*, Milano, Mondadori, 1963 [ora in Id., *L'opera completa*].

Consolo 1993 = V. Consolo, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, a cura di R. Nisticò, Roma, Donzelli, 1993.

Consolo 2006 = V. Consolo, *La metrica della memoria*, in Adamo 2006, 177-190.

Consolo 2012 = V. Consolo, *La mia isola è Las Vegas*, a c. di N. Messina, Milano, Mondadori, 2012, 7-10.

Consolo, *L'opera completa* = V. Consolo, *L'opera completa*, a c. e con un saggio introduttivo di G. Turchetta, e con uno scritto di C. Segre, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2015, 1-121.

Di Stefano 1989 = P. Di Stefano, *Le pietre ferite* (intervista del 5 dicembre 1988), «Bloc notes» 20 (1989), 108.

La Penna 2006 = D. La Penna, *Enunciazione, simulazione di parlato e norma scritta. Ricognizioni tematiche e linguistico-stilistiche su La ferita dell'aprile di Vincenzo Consolo*, in Adamo 2006, 13-48.

O'Neill 1998 = T. O'Neill, *Vincenzo Consolo*, in A. Pallotta (a c. di), *Dictionary of Literary Biography*, vol. 196, *Italian Novelists Since World War II, 1965-1990*, Detroit-Washington-London, Syracuse University, Brucoli Clark Layman Book-Gale Research, 1998.

Pavese, *Le poesie* = C. Pavese, *Le poesie*, a c. di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998.

Turchetta 2015 = G. Turchetta, *Cronologia*, in Consolo, *L'opera completa*, 104-110.

Turchetta 2015b = G. Turchetta, *Note e notizie sui testi*, in Consolo, *L'opera completa*, 1273-1295.

Zoli 1994 = S. Zoli (a c. di), *Quand'ero piccolo credevo che... La logica dei bambini ricordata dai grandi*, Milano, Mondadori, 1994.

I numerali da 1 a 10 in sinto lombardo

Andrea Scala

Chi oggi, a Milano o altrove, voglia elicitare i numerali da 1 a 10 presso parlanti di sinto lombardo, otterrà la seguente sequenza: [jek] ‘1’, [dui] ‘2’, [trin] ‘3’, [star] ‘4’, [panʃ] ‘5’, [sɔ] ‘6’, [ʃete] ‘7’, [ʔoto] ‘8’, [nove] ‘9’, [dʒeʃi] ‘10’. La serie, come in tutti i dialetti della romaní, è etimologicamente mista e nel caso specifico comprende forme di eredità indoaria (1-6) e forme romanze assorbite da varietà di italiano utilizzate in Lombardia (7-10). Il confronto con quanto si trova in altri dialetti consente la costruzione di un quadro entro cui approfondire, sotto il profilo tipologico e contattologico, la situazione del sinto lombardo.

Innanzitutto i numerali da 1 a 10 della romaní, come già notò Friedrich August Pott nelle sue pionieristiche ricerche,¹ mostrano una chiara tendenza, sviluppatasi in area ellenofona (probabilmente già in Anatolia), dunque in una fase linguistica ancora relativamente unitaria.² Tale tendenza consiste nell’uso di forme indoarie per i numerali 1-6, 10, 20, 100 e di prestiti greci per i numerali 7-9, 30, 40, 50. Limitando ora la nostra attenzione ai numerali 7-9, si confronti ad esempio quanto si riscontra in dialetti strutturalmente e lessicalmente, oltre che geograficamente, lontani tra loro, come la romaní di Lituania,³ di Crimea,⁴ il romungro della Transilvania⁵ e il sinto piemontese:⁶ in tutti questi dialetti, e in molti altri ancora, si trovano [eʔta], [ox'to], [e'nja] come uniche lessicalizzazioni per i numerali in questione. L’origine greca è indubbia e suppone ovviamente modelli linguistici popolari, la cui fonotassi non ammetteva nessi di due occlusive /pt/ e /kt/, ma solo sequenze di fricativa + occlusiva [ft] e [xt]. Tale restrizione fonologica è evidentemente un’innovazione di cronologia assai alta, ma per la lunga storia di diglossia del greco, essa non ha mai colonizzato tutte le varietà diafasiche nazionali del neogreco. Fino ad oggi infatti per i numerali ‘sette’ e ‘otto’ si osserva la variazione tra una pronuncia alta [ep'ta], [ok'to], legata alla fonologia della *katharévoussa*, che ammette nessi di occlusive sorde, e una bassa e popolare [eʔta], [ox'to], tipica della *dimotikí*, con regola che associa

1. Pott 1844-45, 214-229.

2. Bakker 2001, 96.

3. Tenser 2005, 15.

4. Dati del Romani Morpho-Syntax Database: <http://romani.humanities.manchester.ac.uk>.

5. *Ibid.*

6. Franzese 2002, 12.

al primo segmento il tratto [+continuo].⁷ Altri dialetti della romaní suppongono per questi numerali un identico punto di partenza, ma presentano innovazioni fonetiche di carattere analogico, indotte dai rapporti paradigmatici tra i numerali e dalla loro frequente enunciazione (e possibile organizzazione) seriale: cf. *eftá*, *oxtá*, *enjà* nella romaní di Finlandia, *eftá*, *oftó/ovtó*, *enjà* presso gli Arlja della Macedonia, *extá*, *oxtó*, *enjà* presso i Rom della Polonia meridionale.⁸ Lo stato di cose osservabile in questi dialetti lascia comunque pochi dubbi sull'ascrivibilità dei prestiti greci per 7, 8 e 9 a uno strato molto antico della romaní, anteriore alla dispersione dei suoi parlanti sul suolo europeo, iniziata probabilmente nel Basso Medioevo a partire dalla penisola ellenica.

Allargando ulteriormente lo sguardo ad altri dialetti della romaní, si possono trovare nei numerali innovazioni di natura lessicale, più vicine dunque a quanto si riscontra in sinto lombardo. Senza allontanarsi dalla Lombardia, nella stessa Milano risiedono gruppi di Rom Ha(r)vati, noti anche sotto il nome, in parte fuorviante, di Sinti istriani, che usano una serie numerale del tipo *sédan* '7', *ósan* '8', *dévet* '9' di origine croata.⁹ Una considerazione che nasce da questi confronti è la debolezza, nel sistema lessicale, dei numeri da 7 a 9; essi possono essere di origine greca (come accade nella maggior parte dei dialetti romaní), slava o romanza e sembrano decisamente più esposti alla sostituzione di quanto non lo siano i numeri dall'1 al 6. Anche in altri rami di quella migrazione di gruppi indoari da cui origina la romaní d'Europa troviamo che i numerali da 7 a 9 sono prestiti. In alcune varietà della domari, lingua dei Dom di Siria-Palestina, e del lomavren, lingua mista dei Lom d'Armenia,¹⁰ tali numerali sono talvolta di chiara origine iranica, cf. domari *hautt*, *beisbtt*, *nab*¹¹ e lomavren *haft*, *hāšt*, *nu*,¹² tutti confrontabili ad es. con curdo [hæft], [hæʃt], [næh] o pers. [hæft], [hæʃt], [noh].¹³ In queste varietà però la situazione è anche parzialmente diversa dalla romaní, in quanto anche il numerale per '6' è iranico, cf. domari *shaysh* e lomavren *šēš* (cf. curdo e pers. [ʃeʃ]). In alcune varietà di domari poi i numerali da 7 a 9 (e talvolta anche quello per '6') sono costituiti da parole polirematiche, derivate dall'univerbazione di operazioni matematiche, cf. domari *štar-wa-táran* '4 e 3' per '7', *štar-wa-štar* '4 e 4' per '8' e *štar-wa-štar-wa-yikák* '4 e 4 e 1' per '9'. Anche il lomavren conosce forme analoghe basate su operazioni matematiche per i numeri da 6 a 9, cf. (*h*)*at* 'mu ak' 'una mano (e) 1' cioè '6', (*h*)*at* 'lui' 'una mano (e) 2' per '7', *lui čádar* 'due 4' cioè '8' e (*h*)*at* 'mu čádar' 'una mano (e) 4' per

7. Joseph and Philippaki-Warburton 1987, 239.

8. Boretzky-Igla 2004, 39 e 187.

9. Soravia 1977, 73.

10. Finck 1907; Scala 2014.

11. Nella trascrizione di miss G. G. Everest, cf. Groome 1891, 26 e Sampson 1926, 155.

12. Lehmann-Haupt 1913-14, 106; Sampson 1926, 155.

13. Qui e poco oltre si citano per comodità forme tratte da varietà alte di curdo kurmanji e di persiano, ma i prestiti della domari e del lomavren, sia che debbano essere ricondotti al curdo (cf. Matras 2012, 158), sia che derivino dal persiano (Sampson 1926, 153; Bakker 2001, 92) avranno avuto come modello qualche varietà diatopica di tali codici.

'9'.¹⁴ Per quanto riguarda il numerale per '10', esso è spesso di origine indoaria sia nella domari che nel lomavren, cf. rispettivamente *das/dbas/des*¹⁵ e *las(ə)*,¹⁶ ma il lomavren di Van¹⁷ conosceva *dě/dǎ* di probabile origine iranica (cf. pers. [dæh]). Tornando in Europa, la romaní del Galles, dettagliatamente descritta da Sampson prima della morte degli ultimi parlanti, non recava traccia di lessemi greci per i numerali da 7 a 9, che venivano realizzati con forme additive (*trin t'ā štār* '3 e 4' cioè '7'; *štār t'ā pans* '4 e 5' cioè '9'), moltiplicative (*dūvari štār* '2 volte 4' o *dūi štār* 'due 4' per '8'), sottrattive (*des bi yek* '10 senza 1' per '9'); il numerale *sov* '6' negli anni '20 del secolo scorso era usato solo dagli informatori più anziani e anche *des* '10' mostrava qualche segno di decadenza. Al loro posto si stavano sviluppando forme concorrenti quali *pās dūrika* 'mezza dozzina' (da notare l'origine greca di *dūrika*, cf. neo-gr. [ˈðoðeka]) e *dūi pans* 'due 5'. La lessicalizzazione di '6' come *pās dūrika* 'mezza dozzina' inoltre aveva già dato luogo al nuovo numerale misto *pās dūrika t'ā yek* 'mezza dozzina e 1' per esprimere '7'.¹⁸

L'assenza di evidenze che permettano la ricostruzione di numerali semplici indoari per romaní, domari e lomavren nell'intervallo 7-9 ci spinge a pensare che essi in origine non fossero in uso o avessero uno statuto assai fragile in confronto ad altre possibili alternative sinonimiche. Dato che non è ovviamente possibile che il sistema di conto dei parlanti romaní (così come quello dei Lom d'Armenia e dei Dom della Siria-Palestina) mancasse in origine di espressioni lessicali per i numeri da 7 a 9, ma possedesse lessemi morfologicamente semplici per '10' e '20', si deve ritenere che i numerali 7-9 siano sempre stati lessicalizzati mediante sequenze complesse e motivate, che coinvolgevano i numeri da 1 a 6, o eventualmente il 10, e li combinavano mediante operazioni. Lo stato di cose riflesso dal lomavren, dalla domari e dalla romaní dei Galles per i numerali 7-9 rappresenta un'opzione da sempre (e per sempre) disponibile, alternativa all'assorbimento di prestiti da una lingua coterritoriale. Potremmo dire insomma che mentre i numeri 1-6 e 10 sono sempre stati rappresentati in queste varietà da lessemi semplici, dunque mono-morfemici, di origine indoaria, le unità dell'intervallo 7-9 sono sempre state soggette a maggiore variabilità sincronica, ondeggiando tra una realizzazione complessa, con lessemi contenenti più di un morfema lessicale, e l'utilizzo di prestiti persiani o greci e in tempi più recenti slavi o romanzi (e eventualmente da altre lingue).

La tendenza a sfruttare in misura diversa la struttura semplice o quella complessa nei diversi numerali si può collegare e correlare con vari fattori,

14. Finck 1907, 18.

15. Sampson 1926, 155.

16. Finck 1907, 18.

17. Lehmann-Haupt 1913-14, 106.

18. Sampson 1926, 153-155.

soprattutto con aspetti di ordine cognitivo. Innanzitutto non si può non rilevare la grande frequenza interlinguistica dei sistemi numerali in base 5 e 10, a chiara base corporea.¹⁹ L'alta salienza delle quantità che costituiscono la totalità delle dita di una mano o di due mani, si riflette spesso nella struttura morfo-lessicale: mentre infatti i numerali da 1 a 5 e quelli per 10 (e spesso 20, collegato alla salienza della totalità delle dita di mani e piedi) sono solitamente semplici, i numerali da 6 a 9 sono spesso complessi, con una struttura interna compositiva o articolata sintatticamente, quest'ultima tipica delle parole polirematiche; cf. a titolo di esempio il fula di Kano in Nigeria in cui abbiamo *gōo* '1', *dīdi* '2', *tati* '3', *nāi* '4', *dṣōwī* '5' e *sáppo* '10', ma *dṣowégōo* '5+1' per '6', *dṣowédidi* '5+2' per '7', *dṣowétati* '5+3' per '8', *dṣowénāi* '5+4' per '9'²⁰ o l'ainu, con forme sottrattive *i-wanbe* '10-4' per '6', *ara-wanbe* '10-3' per '7', *to-pe-sanbe* '10-2' per '8' e *shine-pe-sanbe* '10-5+3' per '8', *dṣowénāi* '5+4' per '9'²¹ o l'ainu, con forme sottrattive *i-wanbe* '10-1' per '9', che evidenziano una maggiore salienza in questo sistema della base 10 (*wanbe*, con l'allomorfo *-sanbe*).²² Ne consegue che tendenzialmente i numeri più bassi, più salienti e visualizzabili, e forse anche più frequenti,²³ presentano espressioni lessicalmente più differenziate, mentre i numeri più alti mostrano spesso una maggiore articolazione interna²⁴ e, anche al fine di bilanciare la complessità riducendo il carico mnemonico,²⁵ tendono a essere formati combinando matematicamente (e quindi in modo motivato) gli atomi morfologicamente irriducibili del sistema numerale. I confini tra intervalli numerici in cui prevale la differenziazione e intervalli in cui prevale la complessità sono dati più frequentemente da quei numeri che hanno una realizzazione corporea più saliente e cioè 5, 10 e 20 (trascuriamo qui, perché assai meno attestati, i sistemi di conto in base 4, 12 e 60).²⁶ I numerali della domari, del lomavren e anche quelli della romaní del Galles si inseriscono bene in questo quadro tipologico, confermandolo nelle sue linee fondamentali. Le varietà di romaní che conservano [sov], o forme affini, per '6' appaiono invece meno prototipiche e invitano a ritenere che la tensione tra protipicità a base cognitiva e dati empirici possa essere massima proprio in vicinanza dei confini tra gli intervalli e dipendere da fattori di natura funzionale.

19. Heine 1997, 21.

20. Molti altri esempi in Koelle 1854 (rist. 1963), 2-9.

21. Molti altri esempi in Koelle 1854 (rist. 1963), 2-9.

22. Per i dettagli di quest'analisi cf. Sidwell 1999, 255-256, che riprende e arricchisce Stampe 1976, 602. Per il lessico ainu la fonte è Batchelor 1938².

23. Per la frequenza d'uso dei numerali si possono prendere in considerazione i dati di Dal Negro 2013, 141-142, riferiti all'italiano ed estratti dal LIP (Lessico di frequenza dell'italiano parlato): i numeri 1-5 mostrano di gran lunga il più alto numero di occorrenze.

24. Elšik-Matras 2006, 162.

25. Greenberg 2000, 773.

26. Comrie 2005.

Un approccio *usage-based* ai numerali suggerisce che la loro eventuale complessità interna ha un costo. Non è difficile infatti constatare come l'alta trasparenza semantica vada spesso a discapito della rapidità di enunciazione. Laddove infatti sia necessario far di conto rapidamente (ad esempio quando si entra in un'economia di scambio basata sulla moneta), le forme fonologicamente brevi sembrano funzionare meglio di quelle lunghe e complesse. Se si prova a fare una semplice addizione come $7+9 = 16$ usando i numerali della romaní del Galles si avrà *trin t'á štār t'á des bī yek ... des t'á pās durika*, in sinto piemontese invece suonerà *eftá ta enjá ... desúsou*; 13 sillabe contro 8. Anche nelle operazioni di conteggio seriale rapido dovrebbero essere favorite le forme brevi. Una conferma di questa tendenza si può forse osservare nella frequenza con cui i maltesi, quando usano i numerali per conteggi rapidi, comunicazione di numeri di telefono o di carta d'identità e operazioni matematiche orali, sostituiscono le forme semitiche (tutte bisillabiche tranne *tnajn* '2'), con quelle inglesi (tutte monosillabiche ad eccezione di *seven* '7')²⁷. Infine, per quanto riguarda l'uso dei numerali da parte dei parlanti romaní, è plausibile pensare che esso sia massimo in momenti di scambio commerciale (conteggio di oggetti, prezzo ecc.); tali operazioni sono spesso realizzate fuori dalla comunità, nella lingua coteritoriale, e ciò può forse favorire l'adozione di un modello alloglotto, privo di motivazione interna, anche laddove si faccia di conto in romaní. Inoltre non è improbabile che la fedeltà al codice della comunità sia meglio rappresentata dai numeri più bassi, soprattutto se è vero che hanno più alta frequenza. I numeri più alti sarebbero invece più esposti a dinamiche di negoziazione con i codici coteritoriali, e nel caso abbiano un *signans* troppo lungo, possono essere sostituiti da forme alloglotte con struttura prosodica più economica e più funzionale alla comunicazione. Questa dimensione connessa con l'uso dei numerali mi pare lo sfondo in cui si può meglio collocare l'affermazione «(In Romani language) the higher the cardinality, the more likely a cardinal from the current L2 is used».²⁸ Le forme complesse sono sempre a disposizione, ma sono anche le più frequentemente sostituite da forme più brevi derivate da lingue coteritoriali. Basi cognitive e fattori connessi con l'uso del linguaggio, come sempre, si intersecano nelle dinamiche evolutive di un codice.

Tornando a Milano, alla Lombardia e al sinto lombardo, ciò che si osserva è che la sostituzione dei numerali tradizionali con forme italiane ha interessato l'intervallo 7-10. Probabilmente anche in questo caso le forme coteritoriali per 7, 8 e 9 hanno prevalso su opzioni morfo-lessicalmente più complesse e non è da escludere che l'opzione a favore delle lingue coteritoriali possa essere avvenuta più volte nella storia dello stesso dialetto romaní, conformemente al modificarsi del repertorio dei suoi parlanti. Infondo la storia delle comunità

27. Sandro Caruana, comunicazione personale; cf. inoltre Caruana 2011, 368 con dati da Camilleri 1995.

28. Elšik-Matras 2006, 170.

rom e sinte che conservano la romaní è rappresentabile anche come una catena di repertori in cui il *we-code* rimane e i *they-code* cambiano in seguito agli spostamenti. Anche contenendo lo sguardo entro limiti spazio-temporali modesti si può ragionevolmente ipotizzare che i parlanti del sinto lombardo abbiano aggiornato i propri numerali per 7, 8, 9 nelle ultime 2-3 generazioni. I numerali attuali, nella loro forma fonetica ['sete] '7', ['oto] '8', ['nove] '9', riflettono varietà diafasicamente basse di italiano regionale lombardo, ma nei secoli passati saranno stati preceduti da forme dialettali di area lombarda. Come si è detto altrove,²⁹ il repertorio dei Sinti lombardi, contrariamente ad esempio a quello dei Sinti piemontesi, si caratterizza oggi per l'oblio del dialetto, sostituito da varietà regionali di italiano. L'antico stato di cose ha lasciato però nel sinto lombardo abbondanti tracce lessicali, che riportano senz'altro a un diasistema lombardo occidentale, a base probabilmente milanese. L'evoluzione diacronica del repertorio dei Sinti lombardi, passato da un bilinguismo romaní+varietà sovralocale di lombardo occidentale a romaní+varietà di italiano regionale, offre uno sfondo interessante per la perdita del numerale indoario per '10', solitamente piuttosto resistente alla sostituzione. Una forma [des] è registrata per il sinto lombardo in un glossario degli anni '70,³⁰ e benché, come vedremo, sia difficile dire a quale codice vada attribuita, essa è del tutto plausibile. Come si può ricavare da una consultazione estensiva di fonti lessicografiche, i dialetti più conservativi della romaní mostrano per '10' la forma [deʃ], regolarissimo continuatore di ai. *daśa*. Un tratto peculiare della romaní rispetto alla gran parte delle lingue indoarie moderne è la conservazione di una distinzione tra le fricative solcate dell'antico indoario. Laddove infatti gli antichi fonemi ricostruibili come /s/, /ʃ/, e /ʂ/ si sono neutralizzati nella maggior parte delle varietà medio- e neo-indoarie (/ʃ/ e /ʂ/ in hindi e in altre lingue di prestigio si trovano solo in prestiti sanscriti, inglesi e persiani), la romaní ha conservato intatto /s/ e fuso in un unico fonema /ʃ/ le altre due fricative,³¹ con un processo di defonologizzazione segnalato solo in varietà indiane di nord-ovest (Kashmiri, Pahari occidentale, Kamauni e Gujarati, in quest'ultimo caso in contesti limitati);³² a titolo di esempio si considerino le forme ai. *śāka*- 'verdura' e *śarpa* 'serpente' continuati nelle varietà più conservative di romaní da [ʃax] 'cavolo' e [sap] (cf. hindi *śag* e *sāmp*). La conservazione di una distinzione tra fricative solcate postalveolari e alveolari nella romaní costituisce un evidente arcaismo fonologico, superato solo da alcune lingue dardiche (shina, bashkarik, torwali e altre), che conservano, almeno in parte, l'originaria triplice distinzione.³³ Nel sinto lombardo il set delle fricative solcate si è ridotto alla sola /s/ e oggi i lessemi sopraccitati suonano [sax] e [sap]. Questa riduzione in sinto

29. Scala 2012, 440-443.

30. Partisani 1973, 8.

31. Sampson 1926, 59-61; Hamp 1987; Matras 2002, 34.

32. Masica 1991, 98-99.

33. *Ibid.*

lombardo agisce in ogni posizione, cf. gli esiti alveolari [dos] ‘colpa’ da ai. *doša* e [‘rase] ‘sacerdote’ confrontabile con ai. *ɾsi* ‘cantore di inni sacri’, laddove i dialetti più conservativi hanno [doʃ] e [raʼʃai]. Non c’è dubbio dunque che il numerale indoario per ‘10’ in sinto lombardo doveva avere come esito regolare [des]. Ora tale forma, per un curioso ricorso storico, è identica alla forma che il medesimo numerale ha in tutti i dialetti lombardi occidentali e anche in buona parte di quelli della fascia di transizione meridionale (cf. AIS II, c. 288: *nove, dieci*); due forme, una indoaria e una romanza, di comune e lontanissima origine indeuropea, sarebbero così divenute omofone e si sarebbero rincontrate nella pianura lombarda in bocca ai Sinti lombardi. L’identità formale (fonetica e morfologica) dei due lessemi per ‘10’ avrà reso del tutto arbitraria per i parlanti l’assegnazione della forma ad uno dei due rami del repertorio. Divenuto uguale alla forma usata dai gagi, cioè dai membri della cultura dominante, [des] deve aver perso ogni esclusività e, di conseguenza, ogni funzione di marker linguistico endocomunitario. La conseguenza immaginabile è stata la sua immediata assegnazione al ramo romanzo del repertorio, in base al semplice principio che ciò che c’è anche nella lingua dei gagi non è sinto; dell’esistenza di tale principio di valutazione degli elementi lessicali posso testimoniare direttamente per averlo sentito enunciare in più occasione da parlanti di sinto lombardo. Come accennato prima, negli ultimi 40-50 anni la dialettologia dei Sinti lombardi ha lasciato ovunque spazio all’italiano regionale che è diventato il nuovo codice estroverso della comunità; in tale vicenda linguistica e culturale la sostituzione di [des], storicamente indoario, ma sentito come lombardo, con l’italiano [‘djetʃi] appare quasi una conclusione necessaria.

Riferimenti bibliografici

Bakker 2001 = P. Bakker, *Typology of Romani Numerals*, «Sprachtypologie und Universalienforschung» 54 2 (2001), 91-107.

Batchelor 1938² = J. Batchelor, *An Ainu-English-Japanese Dictionary (including a Grammar of the Ainu Language)*, (1905), Tokyo, Methodist Publishing House, Ginza, 1938.

Boretzky-Igla 2004 = N. Boretzky-B. Igla, *Kommentierter Dialektatlas des Romani*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2004.

Camilleri 1995 = A. Camilleri, *Bilingualism in education, the Maltese experience*, Heidelberg, Julius Groos Verlag, 1995.

Caruana 2011 = “*Alavolja il suo padre e la sua mamma non folevanno*”: fenomeni di contatto nella produzione scritta di italiano L2 degli apprendenti maltesi, in R. Bombi-M. D’Agostino-S. Dal Negro (a c. di), *Lingue e culture in contatto*. Atti del 10° Congresso AiTLA, Perugia 2011, Perugia, Guerra edizioni, 365-381.

Comrie 2005 = B. Comrie, *Numeral bases*, in M. Haspelmath-M. Dryer-D. Gil-B. Comrie (a c. di), *The World Atlas of Language Structures*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 530-535.

Dal Negro 2013 = S. Dal Negro, *Variazione dialettale e tipologia. La flessione dei numerali cardinali nell’Italia settentrionale*, «Vox Romanica» 72 (2013), 138-150.

Elšik–Matras 2006 = V. Elšik-Y. Matras, *Markedness and Language Change. The Romani sample*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2006.

Finck 1907 = F. N. Finck, *Die Sprache der armenischen Zigeuner*, Mémoires de l’Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg, VIII série, vol. VIII, n. 5, St. Pétersbourg, Acad. Imp. des Sciences, 1907.

Franzese 2002 = S. Franzese, *Grammatica di sinto piemontese*, su CD-Rom, s.l., 2002.

Greenberg 2000 = J. Greenberg, *Numeral*, in G. Booij-Ch. Lehmann-J. Mugdan (a c. di), *Morphologie/Morphology*, 1. Halbband, Berlin–New York, de Gruyter, 2000, 770-783.

Groome 1891 = F. H. Groome, *Persian and Syrian Gypsies*, «Journal of Gypsy Lore Society», 2 (1891), 21-27.

Hamp 1987 = E. Hamp, *On the sibilants of Romani*, «Indo-Iranian Journal» 30 (1987), 103-106.

Heine 1997 = B. Heine, *Cognitive Foundations of Grammar*, New York-Oxford, Oxford University press, 1997.

Joseph-Philippaki-Warburton 1987 = B. D. Joseph and I. Philippaki-Warburton, *Modern Greek*, London-Sydney-Wolfeboro (New Hampshire), Routledge, 1987.

Koelle 1854 = S. W. Koelle, *Polyglotta Africana*, London, Church missionary house, 1854 (rist.: Graz 1963).

Lehmann-Haupt 1913-14 = C. F. Lehmann-Haupt, *Die Zahlwörter der Zigeuner von Van in Ostarmenien*, «Journal of Gypsy Lore Society», n.s. 7 (1913-14), 104-111.

Masica 1991 = C. P. Masica, *The Indo-Aryan Languages*, Cambridge, Cambridge University press, 1991.

Matras 2002 = Y. Matras, *Romani. A Linguistic Introduction*, Cambridge, Cambridge University press, 2002.

Matras 2012 = Y. Matras, *A Grammar of Domari*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2012.

Partisani 1973 = S. Partisani, *Glossario del dialetto zingaro lombardo*, «Lacio Drom» 9,4 (1973), 2-29.

Pott 1844-45 = F. A. Pott, *Die Zigeuner in Europa und Asien. Ethnographisch-linguistische Untersuchung vornehmlich ihrer Herkunft und Sprache*, I-II, Halle, E. Heynemann, 1844-45.

Sampson 1926 = J. Sampson, *The Dialect of the Gypsies of Wales*, Oxford, Clarendon press, 1926.

Scala 2012 = A. Scala, *Purché la lingua non sia una sola...Trasformazione dei repertori e conservazione del plurilinguismo presso i Sinti italiani dall'Unità ad oggi*, in T. Telmon-G. Raimondi-L. Revelli (a c. di), *Coesistenze linguistiche nell'Italia pre- e postunitaria*. Atti del XLV Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (SLI), Aosta-Bard-Torino 26-28 settembre 2011, Roma, Bulzoni, 2012, 437-448.

Scala 2014 = A. Scala, *The mixed language of the Armenian Bosha (Lomavren) and its inflectional morphology: some considerations in light of Armenian dialectal variation*, «AIQN. Annali del Dipartimento di Studi letterari, Linguistici e Comparati. Sezione linguistica» n.s. 3 (2014), 233-250.

Sidwell 1999 = P. Sidwell, *The Austroasiatic numerals '1' to '10' from a historical and typological perspective*, in J. Gvozdanović (a c. di), *Numeral Types and Changes Worldwide*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1999, 253-271.

Soravia 1977 = G. Soravia, *Dialetti degli zingari italiani*, Pisa, Pacini, 1977.

Stampe 1976 = D. Stampe, *Cardinal Number Systems*, in S.S. Mufwene-C. A. Walker-S. B. Steever (a c. di), *Papers from the Twelfth Regional Meeting, Chicago Linguistic Society*, Chicago, Chicago Linguistic Society, 1976, 594-609.

Tenser 2006 = A. Tenser, *Lithuanian Romani*, München, Lincom Europa, 2006.

“In linea” con Milano. Il master Promoitals per formarsi e informare sull’italiano per stranieri

Monica Barsi - Maria Cecilia Rizzardi

Il decennio 2005-2015 del Master Promoitals, dedicato alla promozione e all’insegnamento della lingua e cultura italiana a stranieri, si è svolto sotto la guida di Silvia Morgana con l’obiettivo di formare due figure professionali così delineate:

insegnanti di italiano L2/LS, presso enti locali, aziende, organizzazioni legate al mondo del lavoro, associazioni e scuole private, Comitati locali della Dante Alighieri in Italia e all’estero; insegnanti presso i CPIA (Centri provinciali per l’istruzione degli adulti), docenti e facilitatori linguistici nella scuola dell’obbligo; erogatori e certificatori del test di italiano per immigrati soggiornanti di lungo periodo (obbligatorio da febbraio 2011); collaboratori ed esperti linguistici presso centri linguistici d’Ateneo, insegnanti di italiano all’estero, assistenti e lettori presso scuole, Istituti italiani di cultura e università straniere, nelle rappresentanze diplomatiche, Ambasciate e Uffici consolari.

esperti nella organizzazione della promozione della lingua e cultura italiana, nella progettazione di eventi culturali, nella gestione e direzione di corsi di lingua e cultura italiana; esperti e consulenti nel settore del turismo culturale e religioso, negli Uffici commerciali presso le sedi diplomatico-consolari italiane, negli Uffici dell’Istituto per il commercio estero, nelle camere di Commercio italiane all’estero, negli “Sportelli Italia” istituiti dal Ministero Affari esteri in accordo con Ambasciate e Uffici consolari.¹

La modalità di erogazione del corso, principalmente *on line*, ha consentito l’accesso a un vasto pubblico di iscritti italiani ma anche stranieri che si sono formati o hanno perfezionato il loro profilo secondo la duplice via menzionata.

Come membri del comitato ordinatore e del corpo docenti del Master Promoitals, vorremmo illustrare, limitandoci all’area specifica della prima figura professionale, due momenti del percorso: le riflessioni *in itinere* di alcuni corsisti sulla propria formazione e l’apporto delle loro esperienze al termine della

1. <http://promoitals.ariel.ctu.unimi.it/v3/Contents/PublicResource.aspx?resourceUrl=start.html>.

formazione e all'inizio del cammino professionale. Ci sembra infatti particolarmente interessante mettere a confronto il momento della formazione con quello dell'applicazione per cogliere l'imponderabile risultato dell'azione didattica che trasforma in modo unico ogni apprendente, che diventa a sua volta un formatore con tutta la creatività che gli è propria e che garantisce la continuità di un rapporto, quello tra insegnante e studente, sempre nuovo e sempre da rinnovare.

1. Da corsista prima...

Una delle attività svolte dai corsisti del Master verte su uno dei documenti condivisi a livello europeo riguardante il profilo dell'insegnante di lingue: il PEFIL (Profilo Europeo per la Formazione Iniziale degli Insegnanti di Lingue)² che, come si legge nell'introduzione, è

un documento pensato per coloro che stanno intraprendendo la propria formazione iniziale come docenti di lingue (*student-teachers*) e ha lo scopo di incoraggiarli a riflettere sulle conoscenze e le competenze necessarie per insegnare le lingue, aiutandoli a valutare le proprie competenze didattiche e permettendo loro di monitorare i propri progetti e di prendere nota delle esperienze di insegnamento durante il corso della propria formazione glottodidattica.

Come altri importanti documenti del Consiglio d'Europa, anche il PEFIL è composto da descrittori particolareggiati di conoscenze e competenze, che l'insegnante di lingue deve possedere e quindi il futuro insegnante di lingue deve imparare a declinare per svolgere efficacemente la propria professione. Il PEFIL è stato introdotto nel percorso di formazione del Promotals come strumento attivo nelle mani dei corsisti: il confronto tra il proprio operato o quello di insegnanti osservati in videoregistrazioni e i descrittori aumenta la consapevolezza e la capacità di riflessione su ciò che significa essere insegnanti di una lingua seconda e straniera. L'indagine condotta *a posteriori* ci ha permesso di rilevare le reazioni e le aspettative dei corsisti, di cui riportiamo alcuni estratti, in forma anonima, relativamente a due domande che abbiamo posto.

Prima domanda: Pensate che il PEFIL possa essere uno strumento di autovalutazione utile per diventare un "buon" insegnante e/o per monitorare il proprio insegnamento?

2. Si tratta della traduzione in italiano di Pierangela Diadori del Rapporto finale dell'*European Profile for Language Teacher Education – A Frame of Reference*, elaborato nel 2004 da Michael Kelly, Michael Grenfell, Rebecca Allan, Christine Kriza e William McEvoy. Il testo si trova in Diadori 2010 e anche *on line*.

Corsista A: Ritengo che il PEFIL non solo sia uno strumento utile per diventare un buon insegnante, ma fondamentale per monitorare la propria evoluzione nel tempo. Nella prospettiva di un *life-long-learning* che coinvolga anche l’insegnante stesso, saper individuare i propri nodi di forza e debolezza, potersi confrontare con i colleghi su parametri universali e ricostruire con metodo le proprie scelte di campo per poterle integrare è, a mio avviso, il codice etico del “buon insegnante”.

Corsista B: Penso che il PEFIL sia un ottimo strumento di autovalutazione e di automonitoraggio per l’insegnante, sia neofita sia con anni di esperienza, perché per svolgere bene questo mestiere ci si dovrebbe aggiornare e formare costantemente e il PEFIL è come uno specchio che ti pone domande che possono andare bene oggi come fra trent’anni, focalizzandosi di sezione in sezione su tutti gli aspetti che riguardano l’insegnamento.

Corsista C: Ritengo che il PEFIL sia utile perché offre al docente l’opportunità di concentrarsi su di sé. Viviamo in una società talmente velocizzata che non si ha il tempo per chiedersi chi si è o che cosa si è fatto e perché lo si è fatto. Il PEFIL potrebbe essere un importante strumento di autoconsapevolezza che insegna al professore a mettersi in discussione anche riguardo a ciò in cui è già “bravo”. Tutto questo perché il PEFIL, se usato seriamente, aiuta l’individuo a farsi domande e ad attivare un processo di auto-osservazione.

Corsista D: Ritengo il PEFIL un valido strumento di autovalutazione per permettere a un insegnante di migliorarsi continuamente. Il fatto che un insegnante debba riflettere su di sé, il suo modo di progettare e gestire l’insegnamento della disciplina attraverso la scelta di materiali e strumenti e anche sul suo metodo di valutazione, è molto utile per l’autovalutazione, un’eventuale discussione tra pari e la costruzione di un “diagramma di progressi”.

Nei diversi casi si nota che il “buon insegnante” si riferisce soprattutto a una forma di consapevolezza complessa e maturata nel tempo, che può essere notevolmente approfondita mediante l’autovalutazione e il confronto con i propri pari. Emerge quindi la necessità di imparare a osservare, a osservarsi, a riflettere e a rendere conto della propria azione didattica possibilmente nella sua integralità, come viene indicato con forza nella letteratura glottodidattica.

Seconda domanda: Pensate che il PEFIL possa essere utile per identificare le aree che un insegnante sente di dover approfondire ma anche quelle su cui pensa di essere già “bravo”?

Corsista A: Sì. Quando un insegnante ha coscienza delle proprie capacità e predisposizioni personali può impostare il proprio lavoro in classe in modo da sfruttare le proprie sicurezze e farne un punto di forza. Allo stesso modo, saper identificare le proprie lacune può consentirgli di attivare strategie di compensazione e spingerlo a una continua ricerca sul campo.

Corsista B: Ritengo che il PEFIL possa risultare utile per focalizzarsi sulle aree che un insegnante sente di dover approfondire ma anche su quelle in cui pensa di essere “bravo” perché può comunque servire per monitorare le attività ben riuscite e costruire un dossier da riutilizzare con apprendenti con caratteristiche simili.

Corsista C: Sia le suddivisioni in aree, sia i descrittori specifici per ogni area sono molto chiari, precisi e rispondenti alle finalità di riflessione, ma anche di progettazione ragionata delle attività didattiche. Il PEFIL è uno strumento che certamente utilizzerò nel corso del prossimo anno scolastico.

Corsista D: Sì, credo che possa essere utile perché la soddisfazione di riconoscersi “bravi” in una determinata area può essere uno sprone a migliorarsi in quelle che si devono approfondire. È però importante che ogni insegnante riconosca che c'è sempre qualcosa di nuovo da imparare e aggiorni la sua formazione in tutte le aree.

Le istanze esposte precedentemente nella prima domanda sono qui precisate nella prospettiva del PEFIL riguardo alle diverse aree in cui è suddiviso il documento (il contesto, la metodologia, le risorse, la progettazione didattica, la realizzazione didattica, l'apprendimento autonomo, la valutazione dell'apprendimento), nelle quali peraltro si collocano i lavori finali dei corsisti che completano le attività del Master. In questa fase conclusiva avviene il passaggio verso la professione dell'insegnante che si configura anche come ricercatore in grado di ampliare le prospettive disciplinari, come dimostrano le pubblicazioni di molti ex-corsisti. Questo insieme di contributi merita particolare attenzione perché esercita una sorta di retroazione sulla nostra stessa azione di formatori, oltre a promuovere la ricerca glottodidattica in nuove direzioni.

2. ... a insegnante poi...

Il dispositivo che permette di raccogliere i contributi menzionati è la rivista «Italiano Lingua Due», fondata nel 2009 e accessibile *on line*.³ Come già accennato, tra gli autori dei contributi si trovano ex-corsisti che con riflessioni teoriche, percorsi di ricerca-azione e studi di casi contribuiscono ad arricchire la didattica dell'italiano lingua seconda e straniera. I pubblici degli apprendenti, i materiali, le nuove tecnologie, la lingua delle diverse discipline, le lingue di provenienza sono alcuni dei filoni trattati. Mettiamo in luce di seguito alcuni apporti.

L'attenzione dedicata ai diversi profili degli apprendenti ha evidenziato le problematiche specifiche delle donne migranti che in molti casi non sono state

3. <http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/index/>.

alfabetizzate nella loro lingua madre e quelle, più generali, degli adulti immigrati (Solcia 2011; Aquilino 2011; Sudati 2013). I detenuti stranieri sono stati al centro di numerose osservazioni per quanto riguarda i percorsi di apprendimento della lingua italiana finalizzata ai loro bisogni quotidiani e anche allo sviluppo di abilità specifiche come quello della scrittura che consente di muoversi in uno spazio di libertà in cui è possibile recuperare fiducia, serenità e conseguente autostima (Bonfanti 2012; Savino 2014; Ottaviano 2014). L’insegnamento “uno a uno” in ambito professionale ha messo a fuoco tramite uno studio di casi alcune identità di apprendenti con un’alta scolarizzazione e con esigenze che si discostano dalle classi propriamente scolastiche (Panasci 2014).

Strettamente collegato allo studio dei pubblici, l’uso dell’autobiografia permette di approfondire la conoscenza degli apprendenti di lingua seconda. Sono immigrati che raccontano nella lingua adottiva le proprie esperienze di vita, di passaggio dal luogo natio a quello nuovo, di difficoltà nel capire la realtà in cui si trovano, nell’esprimersi, nel progredire linguisticamente, nel riappropriarsi di un’identità e di relazioni significative, nel rapportarsi agli altri e ai luoghi. E sono anche studenti stranieri che intraprendono studi universitari in Italia, venendo da lontano e spesso dall’Oriente. Il docente utilizza tutti questi nutriti racconti per orientare maggiormente la sua azione verso un pubblico di cui impara a delineare il profilo (Cattoretti 2010; Gropaldi 2010; Messina 2010; Corti 2012).

Sempre in questa prospettiva di comprensione degli utenti della lingua, portatori di conoscenze ma anche di emozioni ed effetti di straniamento, il teatro, soprattutto nella forma del *process drama*, permette all’insegnante di rinforzare la motivazione e di instaurare un clima di fiducia favorevole all’apprendimento linguistico (Faggiano 2010; Pirola 2011; Pezza 2011).

Su un altro versante, ricco di spunti, si trovano i materiali, adattati o costruiti e testati attraverso sperimentazioni sul campo. I manuali disponibili sono analizzati sotto diversi aspetti in vista di una loro semplificazione, della loro effettiva comprensibilità e utilizzabilità in corsi di italiano come lingua seconda e straniera (Sala L. 2009; Tassara 2010; Sacchini 2010). Materiali di diverso tipo forniscono un ricco repertorio, come gli esempi di utilizzo del notiziario (Harrich 2010), dei *corpora* (Viganò 2011), del testo poetico (Delucchi 2012), di un testo letterario come i *Promessi Sposi* (Colombo 2012), di una visita guidata (all’orologio planetario di Clusone; Borlini 2012), della nota saga di Harry Potter (Sala M. 2012), di supporti per studenti stranieri analfabeti (Ragazzo 2013), di film (Albizzati 2013), di testi in cui si segnala la morfologia derivazionale (Mantovani 2014), di scrittura collaborativa (Bellinzani 2014), di elementi culturali (le operazioni antimafia) con tecniche CLIL (Panzarella 2014), di avviamento all’intercomprensione di lingue neolatine (gli *Itinéraires Romains* dell’Unione Latina; Proserpi 2010), di testi umoristici (Gironzetti 2010) e di attività rispondenti ai meccanismi di acquisizione fonologica della lingua

seconda (Mastrantuono 2010). Le proposte didattiche che corredano i contributi segnalati sono strettamente correlate a un'azione didattica centrata sugli interessi degli apprendenti e svincolata dalla manualistica.

Le nuove tecnologie completano attraverso altri canali l'offerta dei materiali. L'uso del videogioco, dei video in generale, degli *smartphone* consente di offrire, al di fuori dei percorsi tradizionali, numerosissimi *input* linguistici motivando soprattutto i giovanissimi (Zanoli 2010; Guidi 2010; Zanoli 2011). In questi casi si assottiglia il confine tra apprendimento guidato e acquisizione spontanea; si presentano inoltre le condizioni per il formarsi di una comunità di apprendimento (Quaggia 2013; Baccari 2015). Sono anche forniti i criteri per costruire una sitografia pertinente nell'era del "googlare" (Santalucia-Bartolucci 2014).

Le lingue settoriali sono un'altra area d'indagine in cui vengono affrontate materie come la storia in una classe plurilingue (Castelli 2010; Coluccio 2011; Ciaccio 2011), la geografia a livello scolastico (Baccella 2014) e universitario (Gilardi 2010), la storia dell'arte, la critica d'arte (Boglioni 2011) e testi specifici come gli apparati para-testuali (didascalie) che accompagnano le opere d'arte (Villa 2014), la terminologia delle partiture musicali fissatasi tra il XVIII e il XX secolo con un confronto tra italiano e tedesco e francese di alcuni compositori stranieri (Giardini 2014), il melodramma con un'analisi linguistica dei libretti d'opera (Minghi 2015), i manuali di medicina in commercio (Polita 2013) e forme di divulgazione scientifica riscontrabile nei foglietti illustrativi che accompagnano i medicinali (Giumelli 2013), il parlato delle guide turistiche analizzato in un *corpus* registrato di visite guidate (Mauri 2014) e il parlato dell'insegnante e degli studenti in una classe di italiano lingua seconda (Corradi 2012).

Il contatto internazionale con studenti di diversa provenienza in Italia e all'estero ha gettato nuove basi su cui costruire una didattica appropriata alla lingua e alla cultura d'origine degli apprendenti. Nella nostra università, i corsi Erasmus hanno fornito l'occasione per studiare le problematiche del *feedback* correttivo nella comunicazione fra insegnante e apprendenti in classe (Dota 2013). La forte presenza di studenti sinofoni, accolti ogni anno tramite il progetto Marco Polo, è stata all'origine di molteplici ricerche: l'analisi degli errori, i problemi di interferenza con il cinese mandarino (Limonta 2009), il confronto culturale tra i due paesi per alcuni elementi extralinguistici e pragmatici (Bonaffini 2011), la conoscenza del metodo di apprendimento in vigore nelle scuole cinesi da cui derivano stili e strategie degli apprendenti sinofoni in una classe di lingua seconda (Consalvo 2012), la riflessione sulle difficoltà poste dal sistema verbale e in particolare del passato prossimo e dell'imperfetto (Prina 2013; Crippa 2014) e l'applicazione dell'apprendimento basato sul compito (*Task-based Learning*) (Ingrassia 2014).

Le incursioni nel mondo anglosassone permettono di conoscere alcune realtà di insegnamento dell'italiano come quella irlandese dell'*Italian Leaving*

Certificate Examination rilasciato dalla scuola superiore e corrispondente all’esame di maturità della scuola italiana (Preatoni 2014) e dello studio dell’italiano sia nella scuola superiore sia nelle università attraverso l’esperienza diretta di insegnamento (Zeni 2010) e quella statunitense per i corsi di italiano impartiti in alcune università dell’East Coast e in particolare per l’offerta formativa del Dipartimento di Italian Studies della Kennesaw State University, dove gli studenti tramite un questionario hanno esposto le loro motivazioni nello scegliere la lingua italiana come lingua straniera (Coccia 2014). Sono altresì indagate la storia dell’immigrazione italiana in Australia dall’inizio dell’Ottocento e la varietà linguistica chiamata italo-australiano (Campolo 2009).

Il problemi di *transfer* dalla lingua materna all’italiano come lingua seconda e straniera degli ispanofoni sono studiati con attenzione allo scopo di evitare la cristallizzazione degli errori su cui, anche se non ostacolano la comunicazione, è necessario intervenire (Zurlo 2009; Maggioni 2010; Ferrario 2013). L’insegnamento universitario dell’italiano in Messico e l’analisi delle motivazioni degli studenti ci consegnano un altro caso rappresentativo (Bello 2011).

Altre lingue di provenienza e altri Paesi sono stati al centro dei contributi: l’esame orale di italiano come lingua straniera al Baccalauréat in Francia (Massignan 2013) e l’insegnamento dell’italiano all’Université de Savoie - Mont Blanc con un ritratto articolato degli apprendenti (Costantini 2013), la proposta di una pianificazione dei corsi e dell’elaborazione di attività didattiche per la lingua italiana nella scuola pubblica polacca (Kozik 2009), i corsi di formazione professionale per adulti nella Svizzera tedesca (Fantuzzi 2015), l’uso delle collocazioni in italiano lingua madre e lingua straniera con riferimento a parlanti neerlandofoni (Scinetti 2013), la specificità dell’insegnamento a studenti giapponesi ed estremorientali soprattutto per la comprensione orale in fase iniziale fino al livello soglia (Superti 2010), l’analisi comparativa tra l’interlingua degli stranieri e il criolo guineense (Gelso 2009) e le difficoltà di locutori di madrelingua sinta nell’apprendimento dell’italiano (Sorrenti 2014).

E infine ricordiamo le trasmissioni radiofoniche sulla lingua e cultura italiana,⁴ un ulteriore risultato della creatività degli ex-corsisti che hanno chiamato all’ascolto, la prima delle abilità linguistiche, gli appassionati della lingua italiana.

Per concludere il Master Promoitals prevede fasi di formazione, operatività e sviluppo da cui emerge una prospettiva di intervento determinato più dal contesto che dalle istituzioni. Oggi più che mai, insegnare significa infatti partire senza timore dalla realtà per trasformare in azione glottodidattica le esigenze di espressione del singolo e del gruppo in un momento cruciale di comunicazione tra i popoli. In questo senso soprattutto abbiamo interpretato

4. <https://sullondadellitaliano.wordpress.com/> a cura di G. Grechi, V. Guerini Rocco, E. Villa e V. Cattaneo.

L'invito che ci ha rivolto Silvia Morgana, cui rendiamo qui un sentitissimo omaggio, a partecipare alla costruzione di un percorso di studi e di ricerca responsabilmente specialistico che si inserisce in modo pressante nell'attualità.

Riferimenti bibliografici

Diadori 2010 = P. Diadori (a c. di), *Formazione, Qualità e Certificazione per la didattica delle lingue moderne in Europa*, Firenze, Le Monnier, 2010, 257-300.

Articoli pubblicati in «ItalianoLinguaDue» (<http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/index>):

Albizzati 2013 = M. Albizzati, *Il film a lezione di italiano L2. Gli esami al cinema*, 2 (2013), 182-210.

Aquilino 2011 = A. Aquilino, *Elaborazione di un questionario per la rilevazione dei bisogni comunicativi degli adulti immigrati*, 2 (2011), 419-444.

Baccella 2014 = C. Baccella, *Atlante online di Geografia: facilitazione di testi*, 2 (2014), 332-378.

Bellinzani 2014 = D. Bellinzani, *La scrittura collaborativa: lo stato della ricerca e uno studio di caso*, 1 (2014), 163-201.

Bello 2011 = E. Bello, *L'italiano lingua straniera a Città del Messico*, 2 (2011), 218-227.

Bogliioni 2011 = E. Bogliioni, *La lingua speciale della storia dell'arte nella divulgazione per la didattica accademica*, 1 (2011), 207-220.

Bonaffini 2011 = G. Bonaffini, *Confronti socio-culturali tra Italia e Cina: un percorso illustrato*, 1 (2011), 353-396.

Bonfanti 2012 = V. Bonfanti, *La didattica dell'italiano L2 a detenuti stranieri*, 1 (2012), 46-64.

Borlini 2012 = K. Borlini, *Di tempo in tempo... Progetto di laboratori interculturali a partire dall'Orologio planetario Fanzago della città di Clusone*, 1 (2012), 424-447.

Campolo 2009 = C. Campolo, *L'italiano in Australia*, 1 (2009), 128-141.

Castelli 2010 = F. Castelli, *L'insegnamento-apprendimento della storia nella scuola plurilingue*, 1 (2010), 284-296.

Cattoretto 2010 = P. L. Cattoretto, *La scrittura migrante: la mia lingua e la mia nuova lingua*, 1 (2010), 80-88.

Ciaccio 2011 = S. Ciaccio, *Leggere per apprendere: il difficile caso del testo di storia*, 1 (2011), 177-206.

Coccia 2014 = V. Coccia, *L'italiano lingua straniera nelle università della East Coast americana. Studio di un caso: il Dipartimento di Italian Studies della Kennesaw State University*, Georgia, 2 (2014), 173-191.

Colombo 2012 = L. Colombo, *I Promessi Sposi: percorso didattico in una classe interculturale*, 1 (2012), 395-423.

Coluccio 2011 = M. Coluccio, *Insegnamento e apprendimento della storia in una classe plurilingue e multiculturale*, 1 (2011), 159-176.

Consalvo 2012 = G. Consalvo, *L'influenza delle differenze culturali nell'apprendimento dell'italiano L2 da parte degli apprendenti sinofoni: il metodo di studio e l'insegnamento della lingua straniera in Cina*, 1 (2012), 31-45.

Corradi 2012 = D. Corradi, *Il parlato dell'insegnante nella classe di lingua*, 2 (2012), 226-257.

Corti 2012 = L. Corti, *Autobiografie linguistiche con una classe di italiano L2 di sinofoni*, 1 (2012), 448-470.

Costantini 2013 = A. Costantini, *L'italiano all'Université de Savoie*, 2 (2013), 132-148.

Crippa 2014 = F. Crippa, *Considerazioni sull'acquisizione dei tempi verbali dell'italiano da parte di apprendenti sinofoni*, 1 (2014), 148-162.

Delucchi 2012 = F. Delucchi, *Il testo poetico nell'insegnamento dell'italiano a stranieri*, 1 (2012), 352-394.

Dota 2013 = M. Dota, *L'errore e il feedback correttivo: considerazioni teoriche e studio di un caso*, 1 (2013), 29-96.

Faggiano 2010 = S. Faggiano, *Lingua e teatro: l'italiano, un dramma?*, 2 (2010), 300-320.

Fantuzzi 2015 = F. Fantuzzi, *L'italiano nella Svizzera tedesca*, 1 (2015), 211-241.

Ferrario 2013 = G. M. Ferrario, *L'italiano degli immigrati ispanofoni. L'influenza della lingua1 nell'apprendimento di lingue affini*, 5 (2013), 1, 314-340.

Giardini 2014 = M. Giardini, *La lingua italiana nelle partiture musicali fra XVIII e XX secolo*, 2 (2014), 217-240.

Gilardi 2010 = T. Gilardi, *Studiare in italiano: elaborazione di esercizi su testi universitari di geografia*, 1 (2010), 309-323.

Gironzetti 2010 = E. Gironzetti, *L'umorismo nella didattica dell'italiano per stranieri. Proposte didattiche*, 1 (2010), 124-140.

Groppaldi 2010 = A. Groppaldi, *L'autobiografia linguistica nell'insegnamento/apprendimento dell'italiano L2/LS*, 1 (2010), 89-103.

Giumelli 2013 = S. Giumelli, *Le caratteristiche linguistiche del foglietto illustrativo*, 1 (2013), 160-176.

Guidi 2010 = E. Guidi, *Guarda e impara... Un nuovo approccio all'uso di supporti audiovisivi in classe. Riflessioni ed esempi*, 2 (2010), 107-135.

Harrich 2010 = K. Harrich, *Il notiziario ovvero l'importanza dell'uso di materiali autentici nell'insegnamento-apprendimento linguistico*, 2 (2010), 321-335.

Ingrassia 2014 = M. Ingrassia, *La didattica del task in un corso di italiano L2 per studenti sinofoni*, 2 (2014), 379-399.

Kozik 2009 = D. Kozik, *Programma d'insegnamento della lingua italiana nelle scuole secondarie della Polonia (ciclo didattico triennale)*, 1 (2009), 98-122.

Limonta 2009 = G. Limonta, *Analisi degli errori in produzioni scritte di apprendenti sinofoni*, 1 (2009), 29-54.

Mantovani 2014 = L. Mantovani, *Morfologia derivazionale: risvolti applicativi per l'insegnamento dell'italiano L2/LS*, 1 (2014), 97-116.

Maggioni 2010 = V. Maggioni, *L'influenza della L1 nell'apprendimento di lingue affini: analisi delle interferenze linguistiche di ispanofoni apprendenti l'italiano come lingua straniera*, 1 (2010), 17-34.

Massignan 2013 = G. Massignan, *L'italiano alla prova del Bac*, 1 (2013), 177-206.

Mauri 2014 = E. Mauri, *L'italiano delle guide turistiche: uno studio della lingua orale del turismo*, 1 (2014), 232-248.

Messina 2010 = A. Messina, *Il mio mondo visto da fuori: un'opportunità interculturale*, 2 (2010), 75-90.

Minghi 2015 = U. Minghi, «*Dal labbro il canto estasiato vola*»: riflessioni linguistiche e glottodidattiche sull'italiano dell'opera lirica, 1 (2015), 131-156.

Ottaviano 2014 = G. Ottaviano, “*Avrei qualcosa da dire*”. Un progetto di scrittura creativa in carcere, 2 (2014), 400-425.

Panasci 2014 = M. Panasci, *Lo sviluppo della personalità interculturale nella relazione didattica uno a uno: studi di caso*, 1 (2014), 353-394.

Panzarella 2014 = G. Panzarella, *Hai paura della mafia? La cultura dell'antimafia attraverso il CLIL nelle lezioni di italiano LS*, 1 (2014), 342-352.

Pezza 2011 = A. Pezza, *Imparare in ruolo: un'esperienza di Process Drama per l'insegnamento dell'italiano agli studenti del progetto Stranimedia*, 1 (2011), 484-509.

Pirola 2011 = C. Pirola, *Process Drama e l'affascinante ruolo dell'insegnante: come insegnare una lingua facendo teatro*, 1 (2011), 463-483.

Polita 2013 = M. Polita, *L'apprendimento della lingua della medicina in L2: due manuali a confronto*, 1 (2013), 341-365.

Preatoni 2014 = M. Preatoni, *La scrittura nella classe di italiano L2/LS in un contesto interculturale: il caso dell'Italian Leaving Certificate Examination in Irlanda*, 2 (2014), 192-216.

Prina 2013 = L. Prina, *Passato prossimo e imperfetto: un problema per gli apprendenti sinofoni*, 2 (2013), 96-108.

Proserpi 2010 = P. Proserpi, *Interversione: la strada del dialogo interculturale attraverso l'analisi di Itinéraires romans*, 1 (2010), 324-354.

Quaggia 2013 = R. Quaggia, *La lingua2 nel Web. Prospettive digitali per la didattica dell'italiano a stranieri*, 1 (2013), 128-159.

Ragazzo 2013 = M. Ragazzo, *Insegnare italiano L2 a studenti stranieri alfabeti. Criticità e proposte didattiche*, 2 (2013), 148-181.

Sacchini 2010 = I. Sacchini, *Corso di italiano per studenti anglofoni negli USA: l'importanza del libro di testo*, 2 (2010), 278-299.

Sala L. 2009 = L. Sala, *Percorsi di apprendimento per gli stranieri nella scuola italiana*, 1 (2009), 16-28.

Sala M. 2012 = M. Sala, *Insegnare l'italiano nella scuola superiore di primo grado. Il laboratorio Hogwarts: giocare per imparare*, 1 (2012), 471-509.

Santalucia-Bartolucci 2014 = D. Santalucia-S. Bartolucci, *Il Web e l'offerta formativa per l'autoapprendimento dell'italiano L2 per studenti di livello A2/B1*, 1 (2014), 1-96.

Savino 2014 = C. Savino, *Progetto didattico per detenuti stranieri*, 1 (2014), 295-411.

Scinetti 2013 = L. Scinetti, *L'uso delle collocazioni: due gruppi di apprendenti a confronto*, 2 (2013), 109-131.

Solcia 2011 = V. Solcia, *Non solo lingua. I corsi di italiano L2 per donne migranti tra bisogni linguistici e desiderio di integrazione*, 2 (2011), 129-200.

Sorrenti 2014 = E. Sorrenti, *Italiano e sinto lombardo a confronto: somiglianze, divergenze e prospettive didattiche*, 1 (2014), 117-147.

Sudati 2013 = I. Sudati, *La didattica ludica. Teoria e applicazioni pratiche nell'insegnamento dell'italiano L2 ad adulti*, 2 (2013), 211-225.

Superti 2010 = I. Superti, *Le abilità di ascolto e gli apprendenti giapponesi: difficoltà e stimoli per l'apprendimento dell'italiano LS*, 1 (2010), 66-79.

Tassara 2010 = M. Tassara, *La lingua per studiare: una rassegna bibliografica*, 2 (2010), 247-277.

Viganò 2011 = P. B. Viganò, *I Corpora e il loro sfruttamento in didattica*, 2 (2011), 115-128.

Villa 2014 = E. Villa, *Le caratteristiche linguistiche delle didascalie nell'arte, analisi di un caso: il Museo del '900 di Milano*, 1 (2014), 412-430.

Zanoli 2010 = F. Zanoli, *Videogiochi e italiano L2/LS*, 1 (2010), 141-153.

Zanoli 2011 = F. Zanoli, *La i-classe – Smartphone e italiano L2/LS*, 2 (2011), 445-452.

Zeni 2010 = M. Zeni, *L'italiano lingua straniera in Irlanda*, 1 (2010), 171-181.

Zurlo 2009 = F. Zurlo, *Fenomeni d'interferenza nell'apprendimento dell'italiano da parte di parlanti spagnolo. Un'indagine a partire da un test a scelta multipla per gli studenti dell'Università Complutense di Madrid*, 1 (2009), 55-67.

«Quando l'acqua è in subbuglio scuio le patate». Sinofoni erranti a STRANIMEDIA

Franca Bosc

1. Il *curriculum* STRANIMEDIA

1.1 *Dove è nato il lavoro*

La riflessione sugli errori di studenti sinofoni in situazione di apprendimento della lingua italiana è maturata all'interno del *curriculum Lingua e cultura italiana per mediatori linguistici stranieri (STRANIMEDIA)*, attivato nell'anno accademico 2008-2009 e riservato esclusivamente a studenti di nazionalità non italiana, in possesso di titolo di studio conseguito all'estero. Esso si svolge presso la Scuola della Mediazione Linguistica e Culturale dell'Università degli Studi di Milano a Sesto S. Giovanni e prevede sia la laurea triennale, sia quella magistrale, che è stata avviata nel 2011.

Il *curriculum* si rivolge a studenti stranieri già con una buona conoscenza della lingua italiana, pari al livello B1 del Quadro Comune Europeo di Riferimento (QCER); tale conoscenza è verificata mediante un apposito test d'ingresso per valutare la competenza linguistico-comunicativa.¹ Fin dagli esordi STRANIMEDIA ha ottenuto un notevole successo e ogni anno sono selezionati cinquanta studenti che studiano lingua, linguistica, cultura e letteratura italiana per il triennio.

Si rileva una presenza molto alta di studenti sinofoni che hanno seguito presso il CALCIF (Centro d'Ateneo per la promozione della Lingua e della Cultura italiana "Chiara e Giuseppe Feltrinelli") un corso intensivo di lingua italiana facente parte del progetto Marco Polo. Dal punto di vista didattico, in base ai criteri delineati dalla CRUI (Conferenza dei Rettori delle Università italiane), gli interventi formativi proposti dalle università italiane coinvolte nel progetto Marco Polo mirano a far raggiungere agli studenti cinesi il livello dell'autonomia linguistico-comunicativa in italiano, identificata nel livello B del QCER. Il parlante non nativo comincia ad essere descritto come "utente indipendente" a livello B1 identificato dagli specialisti europei come il livello minimo di competenza in una L2 per l'inserimento nel mondo accademico.

1. <http://www.scuolamediazione.unimi.it>.

Tuttavia l'accesso ai contenuti specialistici delle materie insegnate nel contesto accademico è possibile solo a livello B2; lo studio di un testo accademico implica le stesse competenze necessarie per un qualsiasi testo narrativo, descrittivo o espositivo, ma la comprensione è un'operazione più complessa e meno immediata. Non ci si può, infatti, limitare ad una pura attribuzione di significato, ma è necessario fornire un'interpretazione consapevole del testo, che successivamente darà luogo ad una produzione personale e critica. Nel testo accademico, inoltre, la comprensione è prodotta anche dal rapporto tra eventuali conoscenze pregresse e la capacità di rielaborarle e collegarle per costruire reti di nuove acquisizioni.² Per i sinofoni è necessario sottolineare che la distanza tipologica tra le due lingue richiede tempi di apprendimento molto lunghi. Rastelli sostiene che:

il fattore tempo è più importante del fattore “distanza tra le lingue” e lo svantaggio riguarda più il cambiamento delle *abitudini* cognitive che l'apprendente ha assunto per consuetudine con la lingua materna piuttosto che una difficoltà di accesso a *rappresentazioni* grammaticali (accordo, reggenza, genere, numero) e a *distinzioni categoriali* (lessicali e funzionali).³

Si può ritenere che la conoscenza dell'italiano, per le ragioni sopra menzionate, degli studenti sinofoni che frequentano il *curriculum* STRANIMEDIA II anno sia di livello B1. Tre motivi guidano la scelta di analizzare gli errori di questo gruppo: uno, molto ovvio, per la forte presenza di sinofoni e l'altro per l'attenzione didattica di verificare il percorso di apprendimento di un sinofono attraverso due punti chiave dell'insegnamento della lingua italiana all'Università degli Studi di Milano: i corsi Marco Polo e STRANIMEDIA. Il terzo nasce dall'osservazione diretta delle difficoltà riscontrate da allievi madrelingua cinesi e, più in generale, del maggiore sforzo che essi devono mettere in atto per giungere a livelli discreti di competenza linguistica-comunicativa.

1.2 *Che cosa è l'errore*

In generale si considera un errore «una deviazione rispetto alla norma codificata dalla comunità linguistica»⁴ oppure la mancata osservanza di una regola che appare vincolante per un parlante esperto,⁵ ma che cosa sia questa norma non è così definito, almeno per la lingua italiana di oggi, che si configura come un sistema quanto mai instabile e soggetto a cambiamenti. Le regole mutano notevolmente a seconda della varietà di lingua che si deve impiegare in una partico-

2. Bonvino 2011, Bosc 2012.

3. Rastelli 2011, 81. I corsivi sono presenti nel testo originale.

4. Dardano 1997, 668.

5. Berruto 2004.

lare situazione comunicativa; accanto agli errori formali in cui si isola il messaggio dal contesto e che riguardano la fonetica, l'ortografia e la morfosintassi standard è necessario analizzare anche gli errori d'uso in cui entrano in gioco la componente discorsiva, referenziale, pragmatica e socioculturale.

Ci sono poi alcune riflessioni da fare legate all'approccio didattico seguito dal docente e su come tale approccio consideri la deviazione rispetto alla norma; l'errore infatti ha subito nel corso degli anni cambiamenti notevoli nel campo della glottodidattica. In ogni caso saper "leggere" gli errori è una delle competenze fondamentali che l'insegnante deve sviluppare per poter pianificare con consapevolezza il suo intervento didattico. Tenendo conto della nota distinzione chomskiana che permette di distinguere tra errore e sbaglio, si prendono qui in considerazione gli errori sistematici che manifestano lacune o imperfezioni nella competenza linguistica. Fra le principali cause dell'errore sistematico si individuano di solito:

- l'interferenza della lingua materna (d'ora in poi LM) o di un'altra lingua conosciuta (errori interlinguistici);
- lo sviluppo di ipotesi errate sulle regole della lingua target (errori intralinguistici o evolutivi).

L'analisi contrastiva⁶ ha sviluppato ricerche sui processi di apprendimento con particolare attenzione al fenomeno degli errori, sottolineando l'influenza della LM sulle nuove abitudini linguistiche della L2: in una situazione di insegnamento, lo studente che apprende una lingua straniera percepisce alcuni elementi facili e altri difficili. Gli aspetti della lingua straniera che sono simili alla LM sono facili da apprendere; gli aspetti che sono differenti sono difficili. Partendo da questa osservazione, Lado afferma che il confronto della LM dello studente con la lingua straniera può individuare i contrasti che costituiscono potenziali fonti di difficoltà e di errori. I sillabi che fanno riferimento all'analisi contrastiva suddividono le difficoltà di apprendimento in considerazione dell'equivalenza o divergenza fra i sistemi e sottolineano che ciò che è diverso dal punto di vista linguistico non è, necessariamente, difficile da imparare.⁷ Per la linguistica contrastiva tutti gli errori sono prevedibili e possono essere spiegati con la LM.

L'interferenza è, in realtà, responsabile di un errore solo quando esso trova rispondenza in una struttura della LM ed è commesso solo, o soprattutto, o con maggior frequenza, da parlanti di quella LM. Solo la compresenza dei due fattori consente di attribuire all'interferenza un errore.⁸ Essa agisce in modo differenziato a seconda del livello linguistico considerato, della vicinanza o distanza – effettiva o percepita – fra la LM e la seconda lingua. Fattori che influiscono sulla facilità di interferenza sono il livello linguistico, in modo particolare la fonologia e il lessico sembrano essere più sensibili all'interferenza; la distanza strutturale fra le lingue: lingue più vicine sono più spesso causa di interferenza,

6. Fries 1945, Lado 1957.

7. Benucci 2011.

8. Cattana-Nesci 2004.

poiché si trasferisce ciò che è – o è ritenuto – simile e quindi valevole anche per una seconda lingua; la *marcatezza*: strutture meno marcate sono trasferite più facilmente rispetto a strutture marcate.

In caso di distanza considerevole il *transfer* è più raro e si manifesta semmai più come rallentamento nell'acquisizione di categorie della lingua *target* assenti in LM che come ripresa nella lingua *target* di modelli o elementi della lingua madre.⁹ Ad esempio per i sinofoni nel caso del sistema verbale, uno dei compiti più complessi è rappresentato non solo dalle differenze strutturali fra LM e lingua *target*, ma anche dalla polimorfia e imprevedibilità che caratterizza i paradigmi italiani. Gli studenti sinofoni non devono quindi solo apprendere superficialmente le flessioni, ma piuttosto ricategorizzare e ripensare la categorizzazione della loro LM e imparare a esplicitare distinzioni che in cinese non hanno espressione formale. Infatti il verbo non si distingue tramite marche specifiche dagli altri costituenti della frase. Inoltre un morfo cinese acquista la propria funzione in base alla posizione che occupa nella catena sintattica.

A partire dagli anni Ottanta l'interferenza non viene più considerata come una strategia di trasferimento di forme o funzioni dalla madrelingua alla seconda lingua, ma come una sorta di filtro sulle ipotesi che l'apprendente costruisce a proposito del sistema della seconda lingua. Il ricorso alla LM agisce come ulteriore possibile fonte di ipotesi, che possono essere effettivamente selezionate o accantonate in favore di altri principi.¹⁰ Le interlingue di apprendimento di una lingua devono essere considerate delle varietà d'arrivo e non della lingua di partenza:¹¹ esse possono essere considerate, ad ogni stadio, un sistema intermedio tra le lingue coinvolte che può essere differente da apprendente ad apprendente secondo fattori diversi, quali l'età, la situazione, l'esposizione alla lingua.

Di fronte alla massa di informazioni linguistiche sulla seconda lingua che riceve, attraverso la comunicazione con i nativi, attraverso l'insegnamento esplicito, e in generale in ogni contatto con la seconda lingua, l'apprendente tende a organizzare i dati linguistici secondo strategie progressivamente perfezionate, che gli consentono ad un tempo di comunicare in L2 e di apprendere la L2: per questo motivo sono dette strategie evolutive. La messa in atto di tali strategie è la fonte dei cosiddetti errori evolutivi. Tre principali strategie evolutive possono essere considerate: la semplificazione, l'analogia, la formazione autonoma. La semplificazione è il meccanismo per cui vengono omessi elementi e strutture, oppure cancellate opposizioni funzionali della seconda lingua. La semplificazione può agire ai diversi livelli linguistici:

– a livello fonologico, vengono spesso cancellati e semplificati nessi consonantici complessi come /ts/, /sp/, /st/, /sk/ iniziali; possono inoltre essere can-

9. Chini 2005.

10. Corder 1981, Selinker 1972.

11. Corder 1983.

cellate opposizioni fra suoni difficili, come l'opposizione fra sorda e sonora (/t/ vs. /d/; /k/ vs. /g/). La cancellazione di un'opposizione funzionale fra suoni non implica il loro non uso, ma l'incapacità di usare l'uno e l'altro in modo distintivo: un apprendente che cancelli l'opposizione fra /r/ e /l/ pronuncerà alternativamente e senza distinguerle le parole *lana* e *rana*;

– a livello morfologico, vengono spesso cancellati elementi grammaticali liberi, come articoli, copula, preposizioni; possono inoltre essere cancellate opposizioni funzionali come le desinenze nominali e verbali. Anche in questo caso, la cancellazione di opposizioni morfologiche non implica l'assenza degli elementi morfologici stessi, ma piuttosto il loro uso non appropriato o indifferenziato.

L'analogia è il meccanismo di riconduzione di strutture nuove a strutture note, per supposta somiglianza e inappropriata regolarizzazione. La presenza di errori di analogia è un'importante spia dell'esistenza di regole nel sistema ricostruito dell'apprendente, poiché si possono sovra-estendere solo regole che si possiedono.

La formazione autonoma è un meccanismo di costruzione autonoma di regole che non trovano riscontro nella seconda lingua, ma che hanno una plausibilità derivata da alcune strutture della seconda lingua o, anche, da regole valide in altre lingue conosciute. Un esempio di formazione autonoma per il verbo italiano che si incontra in modo relativamente frequente è un sistema flessivo di tipo analitico, formato cioè da un verbo ausiliare, più frequentemente il verbo *essere*, unito a forme del participio, dell'infinito, del gerundio, per costruire forme di valore imperfettivo o passato imperfettivo, di funzione analoga alla perifrasi progressiva (*stare* + gerundio) e all'imperfetto. Sono di questo tipo rispettivamente forme come *siamo andando* e *era andare, eràmo andando*.

Le due posizioni opposte, una massimalista e minimalista, oggi sono abbandonate. L'analisi contrastiva è ancora viva e vegeta nel processo di apprendimento della lingua target e in modo particolare si cercano di capire le condizioni che portano al *transfer* piuttosto che contare gli errori da *transfer*.¹² Entrano quindi in azione la linguistica acquisizionale, la glottodidattica e la linguistica tipologica contrastiva.¹³ Come abbiamo già segnalato, non si può ricondurre l'analisi degli errori a una mera contrapposizione tra errori di apprendimento ed errori di interferenza; Chini¹⁴ sostiene che l'influsso della LM si potrebbe considerare una strategia cognitiva, o meglio un qualcosa che utilizziamo inconsciamente per sviluppare ipotesi e generalizzazioni sulla lingua *target*. Proprio nel caso di studenti sinofoni, in particolare, alcuni errori che potrebbero sembrare di semplificazione (ad esempio l'omissione di morfemi semiliberi come articoli, preposizioni, ecc.) potrebbero invece essere dettati dall'interferenza del cinese, lingua isolante e priva, come abbiamo visto, di alcune categorie appartenenti invece al sistema linguistico italiano.

12. Bettoni 2001.

13. Della Putta 2008.

14. Chini 2005.

2. Gli errori a Milano, di Milano

2.1 *Quale scelta*

Ci soffermiamo ad analizzare alcuni errori a livello fonologico che poi si trasferiscono nell'espressione scritta e a livello lessicale; l'interferenza della LM sulla lingua target risulta particolarmente forte, soprattutto agli stadi iniziali: la nota insensibilità dei sinofoni per specifici tratti fonologici della nostra lingua e per alcune categorie morfologiche tipiche delle lingue flessive, quali l'italiano,¹⁵ rappresenta la principale causa di errori tipici e frequenti nelle loro produzioni. Il lessico invece, rispetto alla morfosintassi e alla fonologia, presenta minori regolarità di sviluppo perché la sua organizzazione interna è meno sistematica. Esiste tuttavia una regolarità in quanto le parole vengono scelte secondo criteri formali, semantici e di contrastività tra LM e lingua target e vengono imparate prima nella forma e nei significati basilari e poi arricchite formalmente, semanticamente e pragmaticamente degli aspetti più marcati.¹⁶ Per i sinofoni l'ancoraggio lessicale con la LM è inesistente e spesso è l'inglese, lingua appresa a scuola, che ha la funzione di ponte.

2.2 *Errori fonologici e ortografici*

L'incidenza della LM con apprendenti adulti in ambito fonologico è molto forte e lo studente sinofono si trova ad affrontare una serie di tratti fonetici inesistenti nella sua lingua e perciò di articolazione assai complessa, poiché i nostri organi fonatori negli anni acquisiscono un'abitudine fonatoria e faticano ad adattarsi a nuove richieste. Per ovviare a questo problema, il parlante attua una strategia di "transfer negativo": incontrando una difficoltà nella lingua target, vi sostituisce dei tratti della propria LM finché non sia in grado di produrre correttamente quanto richiesto nella lingua d'arrivo. Il parlante sinofono, ad esempio, non riesce a riprodurre in italiano l'opposizione di sonorità tra le consonanti ostruenti /p/ e /b/, /k/ e /g/, in quanto inesistente nella sua lingua. Le strategie usate quando il parlante si trova a dover pronunciare questi suoni consistono in sostituzioni con suoni in qualche modo affini e soprattutto presenti nella propria LM; le ostruenti sonore subiscono un processo di desonorizzazione e vengono perciò pronunciate come le sorde corrispondenti, le palatali vengono depalatalizzate e pronunciate come le corrispondenti nasale /n/ e laterale /l/. Allo stesso modo la /r/ viene sostituita da /l/. Queste difficoltà si trasferiscono anche nella forma grafica e sono fonte di errori.

Tra i fenomeni più frequenti, prodotti dagli apprendenti sinofoni, si rileva l'epentesi vocalica che viene utilizzata per interrompere le sequenze consonantiche e riprodurre la struttura sillabica non marcata Consonante-Vocale. Tale

15. Bosc 2009.

16. Bettoni 2001.

struttura, di cui il cinese è ricco, è considerata, infatti, sillaba non marcata e universalmente presente nelle lingue del mondo.¹⁷ I sinofoni attraverso l'epentesi semplificano i nessi consonantici e alleggeriscono le sillabe pesanti tendendo a una struttura semplice e naturale. La differenza più cospicua per il parlante sinofono sta, principalmente, nel numero totale di sillabe che compongono ogni parola italiana, nella sua plurisillabicità, provenendo da una lingua caratterizzata, al contrario, da monosillabicità: una sillaba, una parola. Nella fase di strutturazione delle sillabe dell'italiano gli apprendenti utilizzano strategie di "compensazione" attraverso le quali viene modificata la struttura di sillabe complesse, principalmente con l'aggiunta o la cancellazione di fonemi che possano rendere le strutture sillabiche più accessibili. «L'inserimento delle vocali epentetiche avviene sia nei nessi eterosillabici che nei nessi tautosillabici in attacco di sillaba».¹⁸

Esempi dai testi raccolti nel *curriculum* STRANIMEDIA:

«Milano è ricca di culutula»: inserimento della vocale /u/ e difficoltà di distinguere tra la vibrante /r/ e la laterale /l/.

«I ritmi della città sono folti»: inserimento della /i/ come vocale epentetica e ambiguità lessicale dovuta nuovamente alla distinzione tra la vibrante /r/ e la laterale /l/.

«La maggioranza in Cina sono tutti sopusati, in Università qui a Milano sono celibati»: l'inserimento avviene in attacco di sillaba. Si rileva poi un errore di analogia: *celibi* > *celibati*.

«Sepero vivere qui fuori a Milano e lavorare»: inserimento di vocale epentetica nel gruppo consonantico complesso /sp/.

«Voglio sapere il mio vuoto dell'esame a apirile»: l'inserimento della vocale /u/ è la soluzione meno attendibile; l'ostacolo articolatorio e di scrittura di *apirile* è, invece, stato risolto con l'inserimento della vocale /i/.

«I professori sono genitali»: inserimento delle vocali /i/ per aumentare il numero delle sillabe con struttura non marcata e sostituzione della vocale /i/ con /a/ e risultato sorprendente a livello lessicale. *Genitali* può strappare un sorriso, ma in questo caso rappresenta anche un problema di comprensibilità.

«A Bovisa, il mio quartiere, ci sono tanti ladari»: anche qui inserimento di /a/ per riprodurre la struttura sillabica non marcata.

«Ho capito le risoposte del signole»: inserimento della vocale /o/ e ambiguità tra /r/ e /l/.

I casi di cancellazione di fonemi si verificano in attacco di sillaba in contesto di nesso eterosillabico specie quando sono presenti /r/ e /l/.

«A me piace il catone giapponese ma a Milano non esiste».

17. Costamagna 2011.

18. *Ibid.*, 55.

«Anche potevo parlare poco italiano perché non conosciuto nessuno a Milano»: cancellazione della vibrante /r/ e omissione dell'ausiliare nel passato prossimo.

«Ho partecipato alla gita a Bergamo con tutti i miei amici italiani»: cancellazione della vibrante /r/.

«Il cane mongolo è morto saporito ma non posso comprare a Milano»: cancellazione di /r/ per il lemma *carne*, difficoltà di distinzione tra /l/ e /r/ in *morto* e confusione sul genere dei sostantivi in *-e* che rappresenta spesso una fonte di errori. Adottando il criterio della comprensibilità che considera errore ciò che è di ostacolo alla comunicazione, in questa frase si rileva un errore globale che rende il messaggio difficile da interpretare.

Si evidenzia anche l'omissione del clitico che non pregiudica la comprensione ma rende in ogni caso la frase non corrispondente a quella di un parlante nativo.

Rastelli¹⁹ in questo caso afferma che:

Anche quando un apprendente è in grado di farsi capire, noi giudichiamo sempre la sua interlingua anche sulla base dell'esito dei fatti formali appena citati, che notiamo istintivamente e immediatamente proprio in quanto parlanti nativi. Il parlante nativo si definisce tale proprio perché in genere *domina* questi fatti formali incomparabilmente meglio di un apprendente, pur non essendo in grado di spiegarli a parole. Una mancanza di accuratezza in quei tratti formali raramente pregiudica la comunicazione tra nativi e non nativi: esistono infatti risorse suppletive (verbal e non verbal) cui gli apprendenti fanno ampiamente ricorso quando hanno urgenza di spiegarsi (ed esiste anche la pazienza e il contributo degli interlocutori). Ma anche gli apprendenti – oltre ai parlanti nativi che li ascoltano – presto o tardi finiscono per accorgersi delle particolari “proprietà” di alcune parole.

La cancellazione di sillabe avviene soprattutto nella pronuncia di parole polisillabiche per ridurre la loro lunghezza che rappresenta una novità difficile per gli apprendenti.

«Siamo fluenzati dalla storia milanese»: < *influenzati*.

«Ora basta, un grande braccio da Milana»: < *un abbraccio*; talvolta il toponimo viene considerato, forse per eccesso di riflessione metalinguistica, un aggettivo.

«L'economia italiana sarebbe bassata»: < *abbassata*.

«Il prof è una persona leggente»: < *intelligente*.

19. Rastelli 2011, 80. I corsivi sono presenti nel testo originale.

«Non capisco tutti i significa»: la strategia è di eliminare l'ultima sillaba.

«Capisci i significati ma parlo poco»: per semplificare si elimina il trigramma *gni*; si noti l'effetto eco in *capisci* anziché *capisco*.

«L'Expo è molto rumoroso»: in questa frase abbiamo la cancellazione della sillaba *-no-*.

«Ho raccolto in questi tre anni di Università tante coscienze diverse soprattutto per la lingua italiana e la linguistica»: eliminazione della sillaba *-no* in *coscienze*.

Un'altra strategia messa in atto è la metatesi attraverso cui i sinofoni tendono a preservare la struttura della parola mantenendo il numero delle sillabe che la compongono e i segmenti che la costituiscono: si tratta di inversione di due segmenti all'interno della parola.

Nelle modificazioni tramite metatesi sono frequentemente coinvolti i fonemi /r/ e /l/. Nei casi di metatesi dei sinofoni, come sostiene Costamagna «il coinvolgimento dei fonemi /r/ e /l/ può essere causato dalle restrizioni a cui gli apprendenti sottostanno nella realizzazione di questi suoni e dalla frequente presenza dei due segmenti nei nessi consonantici etero e tautosillabici».²⁰

«I milanesi sono serpone eleganti»: < *persone*.

«Milano non è scorpa»: < *sporva*.

«A Milano è molto pericoloso, ci sono tanti lardi rubati»: < *ladri*; il participio passato potrebbe essere una strategia di evitamento della frase relativa che costituisce un problema sintattico per i sinofoni.

«I pubblici tram funzionano. Prendo la metro a Prota Garibaldi»: in questa frase oltre alla metatesi *Prota* < *Porta* si rileva un errore di ordine dei costituenti assai diffuso per i sinofoni. In italiano, è possibile trovare aggettivi qualificativi sia prima del nome sia dopo il nome. In cinese, al contrario, l'aggettivo qualificativo in funzione attributiva si trova esclusivamente prima del nome. Ciò perché, in base al rigido principio della lingua cinese, il determinante precede sempre il determinato. La posizione piuttosto flessibile dell'aggettivo qualificativo italiano, a volte problematica per gli stessi madrelingua, costituisce a maggior ragione un ostacolo per gli studenti sinofoni, che a prima vista considerano arbitraria la sua collocazione rispetto al nome.

Acquisire parole nuove significa per i sinofoni impadronirsi della struttura sillabica e del sistema di processazione di una lingua i cui parlanti nativi hanno come unità psicologica il fonema e non la sillaba,²¹ come è invece in cinese. La

20. Costamagna 2011, 56.

21. Alleton 2006.

metatesi è un errore che può ostacolare la comunicazione rendendo il messaggio incomprensibile oppure difficile da interpretare.

.Sempre a livello fonologico e grafico la distinzione tra dentali e labiali sorde e sonore costituisce un ostacolo:

«faccio zumpa a Lambrate»: in cinese /b/ e /p/ vengono pronunciate nello stesso modo ma la seconda è aspirata.

«credo che il governo sia campiato per la causa della crisi»: in questa frase si rileva anche l'uso errato della preposizione con l'aggiunta non richiesta dell'articolo.

«il panettone è un tolce milanese»: in cinese /t/ e /d/ hanno lo stesso suono, ma la /t/ è aspirata.

La distinzione tra /l/ e /r/, come è già stato detto, non presente in cinese è fonte di errori:

«oggi sto molto mare».

«Sono molto cantante qui a Milano, l'amore per me è come il fiume nel male»: *cantante* è un *lapsus* assai diffuso.

«credo che ci siano tante rerigioni a Milano».

«qui a Milano ho capito che non posso contare sui miei genitali»: < *genitori* e inspiegabile sostituzione della vocale /o/ con /a/.

«sono triste qua perché sono lontano dai miei genitali»: anche qui il risultato può strappare un sorriso.

Anche i fenomeni di durata consonantica distintiva creano notevoli difficoltà a quegli apprendenti che non possiedono questo fenomeno marcato e ciò provoca spesso incomprensioni (*pena* / *penna*: «mi fanno penna i miei genitori»). Inoltre in cinese i raddoppiamenti di caratteri conferiscono una nuova sfumatura di significato alla parola (ad esempio 天 *tian*, che significa 'giorno', se raddoppiato, 天天 *tiantian*, vuol dire 'ogni giorno'), il che rende insignificante l'uso delle doppie in italiano agli occhi di un madrelingua cinese.²²

2.3 Gli errori lessicali

Il lessico nell'apprendimento di una L2 gioca un ruolo fondamentale ed è un dato di fatto che, come scrive Camilla Bettoni²³, chi va in un paese straniero di cui non conosce la lingua e vuole sopravvivere linguisticamente, si procura un vocabolario di quella lingua, e non una grammatica.

22. Mazza 2011.

23. Bettoni 2001.

Anche a livello avanzato gli errori lessicali sono di gran lunga i più comuni, quelli che i parlanti nativi notano di più e quelli che recano più danni ai fini comunicativi; non sono infatti gli errori morfologici e sintattici che rendono difficile la comunicazione.

Spesso gli errori lessicali sono dovuti alla consultazione di vocabolari che non tengono in considerazione i campi semantici e ciò provoca errori a livello pragmatico, ossia l'uso di un lemma in un contesto situazionale sbagliato.

Per quanto riguarda l'aspetto pragmatico i sinofoni corrono il rischio di usare un lemma in un contesto situazionale sbagliato perché i vocabolari che consultano non tengono in considerazione questi aspetti:

«La cultura è recondita».

«La Roma è la culla dell'imperatore romano, Milano è la culla della forza economica».

«Il riso con lo zafferano è allettante».

«I mie antecedenti vivono a Chengdou».

«Quando l'acqua è in subbuglio, scuoi le patate»: in cinese per *l'acqua bolle* c'è un verbo semplicissimo senza indicazione né di acqua né di movimento. Risulta quindi strano il ragionamento della studentessa: molto probabilmente ha tradotto 水开了, ovvero "l'acqua bolle" con l'ultimo carattere che è una particella frasale che indica cambiamento di stato.²⁴

«All'Università di Milano il mio sentimento è molto comodo: i professori perfetti per formare l'umanità».

«L'articolo succitato ha nutrito il mio interesse».

«Vorrei proporre con vivo interesse una candidatura per l'Expo; sono un utente esperto dei programmi informatici».

«Nel contempo posso parlare giapponese e il dialetto della mia città Nantong».

«Milano può elaborare tante tasse e favorire tutto il paese».

«Il tempo è elastico a Milano: io posso divertirmi e allestire i miei programmi».

«I milanesi parlano l'italiano standard: vieni a imparare qui la lingua italiana; è un consiglio da cuore».

24. Ringrazio Clara Bulfoni, docente di lingua cinese nel corso di Laurea triennale in Mediazione Linguistica e Culturale, che mi ha fornito questa spiegazione.

«Andavamo in bicicletta al Parco Sempione, attraversavamo i gialli viali e fumavamo l'aria».

«Un contadino lavorava nel campo quando ha visto un coniglio che scaturiva dall'albergo»: inspiegabilmente è stato inserito il fonema /g/ per il lemma *albero*.

«Ho conseguito una coppa di matematica nella mia città».

«A Milano ci sono tanti tutor in questo periodo»: "turisti" è sostituita da *tutor* che presenta una vaga somiglianza fonologica con la parola *target*.

«C'era il caos e la violenza e la strada era sul fuoco; poi dopo due giorni i milanesi camminavano sulla strada con la voce "Nessuno tocchi Milano". I milanesi sono così altezzosi contro la violenza»: probabilmente la studentessa intendeva dire *forti*.

«Chengdou è una città molto umida, per questo ci piacciono i peperoncini perché crediamo che il piccante sconfigga la umidità».

«Vorrei sollevare l'argomento del cibo perché è un elemento importante e ci dà nutria e energia»: qui si rileva anche una strategia di evitamento della relativa.

«Potrebbe cambiare il lasso di tempo della prenotazione del treno Milano-Venezia».

«Arrivata a Milano ho dimorato in famiglia, ma poi volevo farmi una suora»: oltre all'errore pragmatico *ho dimorato*, in questa frase troviamo l'aggiunta di un articolo che rende il significato assai lontano dall'obiettivo comunicativo della studentessa.

«Milano è abbastanza pulita, non mi deridere, lo dico da una partenza di essere un cinese».

«In piazza a mezzanotte c'erano fiori di fuoco»: *fiori di fuoco* è un calco dal cinese.

Anche l'influenza socioculturale è molto forte: *la gente* o *le persone* sono spesso sostituite da *il popolo*.

«Sarebbe bene che il popolo non andasse al cinema solo per divertirsi ma per istruirsi».

«Dobbiamo aiutare il popolo povero».

«Dobbiamo spingere il popolo a studiare».

«La meraviglia di Milano è che c'è tutto per tutta la vita per il popolo».

«Dobbiamo portare il popolo verso l'arte».

«Il popolo a Milano è felice, vivace, non come i cinesi timidi».

«All'Università di Milano si insegna talmente bene l'italiano che il popolo di studenti cinesi arrivano».

«I popoli non vogliono cambiare abitudini».

«Il tema cinese all'Expo è Campo della speranza, fonte della vita, un tema vicino al popolo».

Il lessico delle lingue, che passano attraverso le vicende storiche e di queste vicende portano traccia, possono costituire un elemento di difficoltà per chi acquisisca una lingua come L2. Da questo punto di vista il cinese presenta una particolarità: è ricco di proverbi e frasi standardizzate, spesso di derivazione letteraria, strutturati secondo la sintassi classica e perlopiù costituiti da quattro caratteri. Queste frasi fatte sono entrate come unità consolidate nel lessico moderno e costituiscono un esempio interessante di cristallizzazione della sintassi propria di precedenti fasi evolutive della lingua.²⁵ Si tratta di un bagaglio linguistico molto diffuso e popolare: infatti a proverbi e frasi fatte ricorrono continuamente tutti i cinesi, non solo le persone colte ma anche chi ha bassa scolarizzazione e livello culturale modesto. Inoltre queste frasi fatte sono ritenute un patrimonio linguistico-culturale tradizionale da preservare e trasmettere alle giovani generazioni. Negli scritti dei sinofoni si trovano spesso esempi di modo di dire tradotti dal cinese *tout court* oppure modi di dire italiani spesso utilizzati in contesti comunicativi non adeguati:

«Vieni a Milano, in Cina la vita è noiosa come una zanzara».

«Tutte le genti del mondo bisognano amore».

«Il matrimonio di cultura investe la vita»: inspiegabile sostituzione di /p/ con /m/.

«Oggi non capisco perché ho le borse sotto gli occhi».

«Chi la dura la vince»: talvolta per i problemi sopraccitati «chi la dula, la vince».

«Le lezioni ci aiutano per vivere, non sono per l'esame».

«Nella società umana le persone con un livello scolastico alto sono un modello».

«Ti sei svegliato tardi e hai perso l'aereo, tu pensi sia un giorno sfortunato: se pensi così le cose brutte nascono e s'avvicinano. Tu devi pensare che le cose sfortunate sono andate via, diventerai fortunato».

25. Abbiati 1992, Ceccagno-Scalise 2006.

«Costruire l'idea positiva è meglio che costruire l'idea negativa».

«L'amore e la famiglia sono vicino alla vita di noi».

«Il buon senso cresce giorno dopo giorno».

«La famiglia nucleare è inutile per lo sviluppo del bambino»: qui si avverte forse un dissenso sul figlio unico cinese!

«Il film mi ha rubato il cuore».

«Non siamo gente perfetta, ma con la passione e la fatica possiamo diventare perfetti».

«Il suo carattere è bianco come un gelsomino».

«Le stelle sono giocose come i bambini».

3. Una difficile conclusione

Si sono analizzati alcuni errori esemplificativi con l'intenzione, molto modesta, di mostrare come l'analisi degli errori sia una spia molto importante per il docente che deve preparare interventi didattici con l'obiettivo di superare le fossilizzazioni assai "pericolose" e che nascondono elementi contrastivi e acquisizionali; è molto difficile individuare la linea di confine e la correzione che prevede discussione e riflessione sull'errore può rivelarsi uno strumento adeguato per superare gli errori. La correzione risponde ad un'aspettativa dell'apprendente, soprattutto adulto, che la interpreta come una conferma dell'attenzione che l'insegnante gli dedica. Sono soprattutto gli adulti a richiedere all'insegnante correzioni puntuali e spiegazioni chiare sulla natura dei loro errori; ciò fornisce all'apprendente la possibilità di confrontare il proprio sistema interlinguistico con la lingua target e gli permette di verificare e aggiustare le proprie ipotesi sul funzionamento della lingua che sta imparando. Per tutti gli studenti il fatto di segnalare gli errori rappresenta un *feedback*, cioè un'informazione di ritorno, che diventa una forma di *input*. La correzione rappresenta poi il mezzo più comune a cui far ricorso per combattere un fenomeno tipico dell'apprendimento di una lingua: la fossilizzazione.

Per i sinofoni dobbiamo considerare il fattore tempo indispensabile nella loro fase di processazione della lingua italiana²⁶ e mettere in atto strategie diversificate che non devono trascurare l'approccio didattico al quale sono stati abituati in Cina e che prevede riflessione metalinguistica senza coinvolgimento attivo durante la lezione. Le seguenti frasi «Piano piano io arrivo, tu devi parlare solo con me» e «I milanesi sono molto simpatici, se tu non conosci tua zona a

26. Rastelli 2010.

Milano, vai al bar, bevi un caffè parla con altri, puoi sapere così tutto. Ma attenzione la lingua italiana è molto vecchia e difficile: devi studiare tanto e a lungo questa lingua. Gli errori aiutano» sono un monito sia per la correzione sia per l'insegnamento.

Riferimenti bibliografici

- Abbiati 1992 = M. Abbiati, *La lingua cinese*, Venezia, Ca' Foscari, 1992.
- Alleton 2006 = V. Alleton, *La scrittura cinese*, Roma, Casa Editrice Astrolabia-Ubaldini Editore, 2006.
- Benucci 2011 = A. Benucci, *La correzione degli errori*, in P. Diadori (a c. di), *Insegnare italiano a stranieri*, Firenze, Le Monnier, 2011, 284-297.
- Berruto 2004 = G. Berruto, *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Bettoni 2001 = C. Bettoni, *Imparare un'altra lingua*, Bari, Laterza, 2001.
- Bonvino 2001 = E. Bonvino, *Il progetto Marco Polo. Quali competenze per studiare all'Università*, in E. Bonvino-S. Rastelli (a c. di), *La didattica dell'italiano a studenti cinesi e il progetto Marco Polo*. Atti del XV Seminario AICLU, Roma, 19 febbraio 2010, Pavia, Pavia University Press, 2011, 35-48.
- Bosc 2009 = F. Bosc, *Italiano per cinesi - Didact*. Corso di lingua italiana online, «Italiano LinguaDue» 1 (2009), 297-303.
- Bosc 2012 = F. Bosc, *Semplificare i testi disciplinari: lingua e contenuto vanno d'accordo?*, «Altre Modernità» Numero Speciale (2012), 190-200.
- Cattana-Nesci 2004 = A. Cattana-M. T. Nesci, *Analizzare e correggere gli errori*, Perugia, Guerra Edizioni, 2004.
- Ceccagno-Scalise 2006 = A. Ceccagno-S. Scalise, *Facile o difficile? Alcune riflessioni su italiano e cinese*, in F. Bosc-C. Marellò-S. Mosca (a c. di), *Saperi per insegnare*, Torino, Loescher, 2006, 153-178.
- Chini 2005 = M. Chini, *Che cos'è la linguistica acquisizionale*, Roma, Carocci, 2005.
- Corder 1981 = S. P. Corder, *Error analysis and interlanguage*, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- Corder 1983 = S. P. Corder, *Introduzione alla linguistica applicata*, Bologna, il Mulino, 1983.
- Costamagna 2011 = L. Costamagna, *L'apprendimento della fonologia dell'italiano da parte di studenti sinofoni: criticità e strategie*, in E. Bonvino-S. Rastelli, *La didattica dell'italiano a studenti cinesi e il Progetto Marco Polo*. Atti del XV Seminario AICLU, Roma, 19 febbraio 2010, Pavia, Pavia University Press, 2011, 49-67.
- Dardano 1997 = M. Dardano, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997.
- Della Putta 2008 = P. Della Putta, *Insegnare l'italiano ai sinofoni: contributi acquisizionali, tipologici e glottodidattici*, «Studi di Glottodidattica» 2 (2008), 52-67.
- Fries 1945 = C. C. Fries, *Teaching and Learning English as a Foreign Language*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1945.
- Lado 1957 = R. Lado, *Linguistics across the culture: applied linguistics for language teachers*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1957.
- Mazza 2001 = M. C. Mazza, *L'aggettivo e l'avverbio in italiano e in cinese: analisi contrastiva e proposte glottodidattiche*, «Italiano LinguaDue» 3 (2011), 55-78.

Rastelli 2010 = S. Rastelli, *La didattica acquisizionale: ragioni, metodo e ricerca*, in S. Rastelli (a c. di), *Italiano di cinesi, italiano per cinesi: dalla prospettiva della didattica acquisizionale*, Guerra, Perugia, 2010, 45-61.

Rastelli 2011 = S. Rastelli, *L'italiano per i cinesi è più difficile? La distinzione tra grammatica e processing nella glottodidattica sperimentale*, in E. Bonvino-S. Rastelli, *La didattica dell'italiano a studenti cinesi e il Progetto Marco Polo*. Atti del XV Seminario AICLU, Roma 19 febbraio 2010, Pavia, Pavia University Press, 2011, 79-92.

Selinker 1972 = L. Selinker, *Interlanguage*, «International Review of applied Linguistics in Language Teaching» 10/2 (1972), 209-231.

I nuovi milanesi nell'ipertesto digitale: il caso *El Ghibli*

Andrea Groppaldi

1. *El Ghibli*: storia e storie

La rivista di letteratura *on line El Ghibli* (il vento del deserto) nasce da un progetto messo in atto da alcune scrittrici e scrittori italiani di origine straniera nel 2003; il primo numero esce nel giugno di quell'anno e, da allora, per oltre un decennio, viene pubblicata regolarmente a cadenza trimestrale il mese di marzo, giugno, settembre e dicembre. Si tratta di una rivista che si propone di ospitare e fare incontrare le esperienze letterarie di autori che scrivono di migrazione:

El Ghibli è un vento che soffia dal deserto, caldo e secco. È il vento dei nomadi, del viaggio e della migrazione, il vento che accompagna e asciuga la parola errante. La parola impalpabile e vorticante, che è ovunque e da nessuna parte, parola di tutti e di nessuno, parola contaminata e condivisa.¹

Sin dal principio, dunque, traspare la necessità di creare un luogo in cui le parole di autori che scrivono e raccontano la migrazione, l'altrove linguistico e umano, potessero incrociarsi, incontrarsi e riconoscersi; così Gabriella Ghermandi, scrittrice italo-etiope, tra gli ideatori del progetto e membro del comitato editoriale, poco prima dell'uscita del primo numero:

L'idea è nata da alcuni scrittori che desideravano potersi unire in una sorta di movimento che desse forza e consapevolezza di ciò che si stava facendo [...] *El Ghibli* non vuole essere la rivista di un gruppo chiuso di scrittori, ma una rivista a 360 gradi in cui vi sono spazi aperti a scrittori che non vivono solo in Italia ma in tutta Europa e che condividono l'idea di formare in futuro un progetto che li accomuni tutti con poli in vari paesi europei.²

Ancora: «è la parola della scrittura che attraversa quella di altre scritture, vi si deposita e la riveste della polvere del proprio viaggio all'insegna dell'uomo e del

1. <http://www.el-ghibli.org/il-manifesto/>.

2. <http://www.meltingpot.org/El-Ghibli-la-nuova-rivista-on-line-di-letteraturadella.html#>.

suo incessante cammino nell'esistenza».³ Sin dal manifesto e dalla prima idea, si tenta di fornire una definizione, di delineare una specificità che accomuni le molteplici esperienze della cosiddetta *letteratura migrante* e che la distingua da altre esperienze letterarie:

Cosa contraddistingue la migranza, la scrittura migrante, al di là della lingua in cui si esprime? L'identità multipla di cui è composta, la stratificazione di destini e progetti futuri che ne guida la voce. Una formula ogni volta differente che fa sì che in ogni momento sia altra, straniera a se stessa, in un continuo rinnovamento della propria volatile essenza.⁴

Sarebbe, tuttavia, improprio tentare di restringere e circoscrivere l'ambito di cui si occupa la rivista nella semplice categoria di "scrittura migrante". Intanto, perché nella critica si assiste a una pluralità di tentativi differenti di definire il complesso insieme di esperienze che fanno capo ad autori di origine straniera che si esprimono in lingua italiana; inoltre, poiché si avverte, nell'idea stessa dei promotori della rivista, la necessità di evitare gli steccati, le rigide definizioni; in occasione di un'intervista in cui presentava il primo numero di *El Ghibli*, alla domanda su quanto pesasse la parola "migrazione" nella letteratura di autori di origine straniera, Gabriella Germandi rispondeva:

Su questo il discorso è piuttosto contraddittorio e difficile. C'è chi la chiama letteratura di migrazione, chi invece la chiama la nuova letteratura, ognuno cerca di dare una propria definizione. Io non credo nella definizione dei generi... applicabile al filone della letteratura degli stranieri che scrivono in italiano, della letteratura dei gay, eccetera. Penso che la letteratura sia letteratura e basta.⁵

Anche Pap Khouma, autore di origine senegalese, membro del comitato editoriale e direttore di *El Ghibli*, interviene sulla questione, ribaltando i parametri; tutte le esperienze letterarie ospitate sulla rivista, da qualunque autore siano composte, da qualunque nazione provengano, qualsiasi tema trattino, in prosa o [...] poesia, trovano una loro definizione, identità, spiegazione, nell'unico elemento che le accomuna: l'uso della lingua italiana:

E pensare che noi facciamo per l'Italia e la lingua italiana cose che non fanno la gran parte dei cosiddetti Italiani. Io sono reduce da diversi seminari per la promozione della lingua italiana: a quanti italiani capita di andare in giro per il mondo per diffondere la lingua italiana? Sono andato in Francia, Inghilterra, in America... sono arrivato l'altro ieri da Yale, dove si è tenuto un seminario

3. <http://www.el-ghibli.org/il-manifesto/>.

4. <http://www.el-ghibli.org/il-manifesto/>.

5. <http://www.meltingpot.org/El-Ghibli-la-nuova-rivista-on-line-di-letteratura-della.html#>.

per promuovere la lingua. Sono andato anche a Dakar, dove sono nato, per difendere la lingua italiana.⁶

Le “storie” ospitate su *El Ghibli* rispecchiano nella loro molteplicità i criteri e le finalità presenti sin dall’inizio nel progetto degli ideatori: sono diverse le sezioni presenti sulla rivista, in un crocevia di identità e di narrazioni che, proprio come spinte dal vento, si incontrano in questo spazio digitale. Si parte dalla sezione *Racconti e poesie*, forse la più rappresentativa e caratterizzante, che propone testi di autori migranti che utilizzano la lingua italiana e che si trovano a vivere in Italia; si giunge a *Generazione che sale*, forse la stanza più innovativa per una rivista letteraria, in cui si pubblicano interventi di bambini e ragazzi, italiani e migranti. Ogni numero della rivista si apre con un editoriale, e nella *home page* è sempre presente un planisfero con, colorate in azzurro, le nazioni dalle quali ci si collega ad essa: attualmente ottocentoquarantasette.

2. I “nuovi milanesi” *on line*: incroci di generazioni

Fatte queste premesse, si tenterà di indagare un così vasto, molteplice, complesso e composito spazio di parole e narrazioni migranti.⁷ Il motivo di interesse linguistico è dato dalla speciale condizione di rivista *on line*. Da un lato *El Ghibli* ospita, da ambiente privilegiato, scritti di autori professionisti che, si vedrà, hanno raggiunto una stabilità dopo un’evoluzione particolare in diacronia. Dall’altro, nel medesimo ipertesto, sono ospitate opere di autori “nuovi”; tutto ciò con conseguenze assai interessanti anche per la lingua utilizzata in questo spazio digitale tale, nell’incrocio tra varietà, da costituire un *unicum* linguistico peculiare nel panorama della letteratura migrante contemporanea.

La lingua utilizzata dalla gran parte dei milanesi di *El Ghibli* corrisponde in pieno all’identikit tracciato da Cartago⁸ per delineare una nuova fase, in cui la lingua italiana smette di essere punto d’arrivo, meta sofferta ed agognata, per diventare punto di partenza verso nuove ambizioni. Sono molto meno numerose, rispetto al passato, narrazioni della fatica di apprendere la lingua italiana, la frustrazione a ciò connessa, e finalmente l’approdo ad un uso letterario che aveva la funzione prevalente di documentare la propria realizzazione, l’acquisizione di un’identità, il proprio punto d’arrivo. D’altro canto, più alte paiono le ambizioni letterarie; i contorni linguistici di tale esperienza, a giudicare la narrativa degli autori “milanesi” della rivista, sembrano configurarsi attorno a due distinti poli: da un lato l’italiano della narrazione pare elevarsi maggiormente a varietà più vicine alla tradizione, rispetto all’analogo uso nei primordi, senza tuttavia mai giungere a vette iperletterarie e paludate; dall’altro, le parole dei

6. Khouma 2013, 19.

7. Per una panoramica sui tentativi di definire il fenomeno, cf. Gnisci 2003.

8. Cf. Cartago 2009 e Benussi-Cartago 2013.

personaggi risentono di una sempre maggiore oscillazione tra varietà e livelli differenti: da quelli di un italiano neo-standard medio dai toni colloquiali, a quelli di una più decisa simulazione dell'oralità che prevede brusche discese verso gradini bassi, se non infimi, della scala diafasica, a quelli di un italiano arricchito da contributi tanto provenienti dalle lingue straniere, quanto dall'italiano regionale lombardo.⁹ Così, ad esempio, Barbara Pumhösel, di origine austriaca, inizia il racconto *Il bacio*:

Aveva letto *Il bacio della mela*, ed era partito uno sciame di immagini: il giardino dell'Eden, Eva e l'improvvisa consapevolezza di una sterzata possibile, forse, o solo immaginaria: non ci fu un morso, allora, fu un bacio quel gesto alla base della storia di tutte le storie che portava con sé un cambiamento o anche dei riferimenti a seguire. E che partiva da un'esperienza sensoriale soprattutto tattile: due labbra sulla buccia di un frutto che doveva essere seducente, liscio forse, o quel ruvido tra color oro e color corteccia che la faceva pensare a un albero preciso, vicino a un ruscello, piccolo e stretto, dove da bambina costruiva dighe di fango.¹⁰

Il milanese di origine algerina Abdelmalek Smari, nel racconto *Zombretto*,¹¹ mette in scena la vicenda di un personaggio alle prese con uno scontro tra etnie dall'epilogo drammatico (un omicidio), utilizzando perifrasi liricheggianti; ad esempio, a indicare la luna che si specchia nel mare: «Ha il torso nudo avvolto nella brezza della notte, guarda attraverso l'azzurro scuro del cielo e delle onde *il disco argenteo infranto in una scia di schegge di luce*». O ancora, un andamento ritmato tra anafora e parallelismo: «Né la solitudine della notte, né la scia delle luci danzanti, né l'inebriante calore che il vino continua ad infondere nelle sue vene riescono a distoglierlo dal pensare al marocchino, anzi ai marocchini». L'alba sorge a salutare la decisione di uccidere del protagonista, l'algerino Dahmàn, con perifrasi poetizzante: «Non sente più la sinfonia delle onde né vede lo splendore del fiume di luce che nasce nel cielo aldilà della linea d'orizzonte e finisce sotto i suoi piedi». E si addormenta per un breve periodo: «Si rinchioda dentro e si arrende al salvifico oblio del sonno mentre dall'alto dei cieli la luna lo veglia e, da sotto, le onde lo cullano con il loro shlick-shlock uguale e continuo».

Emblematico, in *Zombretto*, è che tale prosa medio-alta, che utilizza un lessico sorvegliato, una sintassi elaborata, effetti retorici liricheggianti, pur senza apparire iperletteraria, compaia, quasi distonicamente, nella narrazione di un rifiuto, di uno scontro tra identità ed etnie che conduce alla morte violenta, alla sopraffazione. In definitiva, considerando tutti i mutamenti sin qui emersi in un anno di «scritture migranti e milanesi» *on line*, si può ormai riconoscere quella «nuova lingua italiana» di cui parlavano Gabriella Ghermandi e Pap Khouma.

9. Cf. Cartago 2015 e Groppaldi 2013.

10. *El Ghibli* n. 44, giugno 2014.

11. *El Ghibli* n. 42, dicembre 2013.

Una lingua il cui tratto più distintivo è il neo-plurilinguismo;¹² un neo-plurilinguismo, tuttavia, in continua evoluzione verso usi sempre più consapevoli delle varietà linguistiche e dei registri. Un italiano che da una parte abbandona i tratti estremi di una facile stereotipizzazione, dall'altra si arricchisce di contributi esterni sempre più fecondi per la nostra letteratura. È ormai nel pieno svolgimento una nuova fase della questione della lingua.¹³

Il fatto che tale mutamento compaia in uno spazio digitale, strutturato in un ipertesto, arricchisce e complica la situazione. Tale struttura, infatti, pone precise condizioni ed opportunità tanto al lettore, quanto allo scrittore; la lingua che inevitabilmente ne scaturisce merita qualche osservazione.

Occorre, per comprendere appieno la portata della lingua letteraria digitale usata in *El Ghibli*, considerare alcune caratteristiche relative alla lingua utilizzata nello spazio del web per fare letteratura.

Esiste, contrariamente a «fosche previsioni», un'intima connessione tra spazio digitale e scrittura, soprattutto narrativa:

i media telematici [...] hanno di fatto accresciuto le occasioni di produzione e consumo di testi scritti e ciò – congiuntamente alle potenzialità (e ai limiti) delle nuove tecniche – ha innescato un processo di rinnovamento della scrittura che tende ad assumere forme nuove, tanto dal punto di vista linguistico che da quello strutturale, informativo.¹⁴

Tra le molte forme che la struttura digitale imprime alla lingua, qui interesseranno soprattutto quelle relative alla scrittura narrativa. Il primo elemento che colpisce è che tale uso della lingua digitale, quello narrativo, pervade e monopolizza il web. Anche la scrittura attuata da non professionisti (presente in una sezione di *El Ghibli*, come si vedrà), assume forme paragonabili ad un “romanzo”, una «creazione con trama, struttura, nucleo».¹⁵

Se ciò si può dire per i blog di utenti non professionisti, scrittura privata attuata da un utente medio del web, senza particolari ambizioni letterarie, a maggior ragione vale per talune scritture presenti su *El Ghibli*; persino il blog, infatti, si situa tra autobiografia e diario, con una struttura paraletteraria.

Sinteticamente, si può affermare che la lingua che accomuna esperienze narrative anche molto differenti tra loro, ma che hanno in comune il fatto di essere un *testo scritto trasmesso* sul web, si situa, con diverse varietà, tra i due poli di oralità e scrittura. Di più, si può parlare di una varietà della lingua tra scritto e parlato, come le altre del testo trasmesso, ma con caratteristiche proprie, esclusive, dipendenti dal mezzo di comunicazione: per descrivere la lingua della narrativa web,

12. Morgana 2011.

13. Cartago 2013.

14. Prada 2003, 249.

15. Camporese 2009, 89.

dei parametri che la sociolinguistica ha posto alla base della variazione linguistica, appaiono determinanti quello *diamesico*, quello *diafasico*, quello *diastatico* [...]. A essi si deve aggiungere il parametro recentemente aggiunto della *diatecnica*, che fa riferimento alla variazione e all'evoluzione tecnologica del mezzo.¹⁶

Le caratteristiche fondamentali che distinguono il testo digitale, in diatecnica, cioè il fatto di essere trasmesso, mobile, composito, ipertestuale, multimediale e interattivo, valide in generale per la scrittura e per la narrativa sul web, influenzano in vario modo sulla lingua di *El Ghibli*. La rivista, infatti si propone come veicolo di testi letterari, in prosa e poesia; in ciò si situa assai più vicino al polo dello scritto, tra le molteplici varianti della lingua *trasmessa*; è anche, di conseguenza, scarsamente *mobile*, tende dunque ad assumere una forma piuttosto stabile, a non venire rielaborata continuamente dagli utenti, con modifiche che, nel tempo, non lasciano traccia. *El Ghibli*, d'altra parte, per la sua collocazione digitale, non può non essere *composita* e *ipertestuale*, a differenza delle riviste letterarie su supporto cartaceo: è costituita da più elementi, organizzati in diversi ambienti digitali, collegati tra loro da link, a formare una rete, un reticolo, che permette una lettura non univoca da parte dell'utente, ma sempre diversa; una lettura che può partire dal profilo biografico degli autori per poi passare al testo letterario o viceversa; può concentrarsi su tutte le opere di un certo autore, anche in numeri diversi della rivista, ecc. Una lettura che procede secondo il desiderio o l'impulso del singolo fruitore; la *dimensione* e la *profondità* di questo ipertesto varia da numero a numero della rivista, ma non pare di infima dimensione. Trattandosi di una rivista letteraria, la multimedialità di *El Ghibli* è assai minore rispetto a quella delle normali pagine web; protagonista è la parola, sono del tutto banditi file video o audio; le immagini, tuttavia, compaiono assai più copiosamente rispetto ai testi omologhi su supporto cartaceo: i link che conducono al target del profilo biografico degli autori fanno talvolta incontrare il lettore con una fotografia dello scrittore. In un caso, oltretutto, nella sezione *Racconti e poesie* del n. 45 di *El Ghibli* (settembre 2014), la scrittrice milanese di origine indiana Gabriella Kuruvilla non pubblica sulla rivista opere letterarie, testi verbali, bensì la riproduzione fotografica di due suoi quadri: *d-i* e *Milano*.

La caratteristica, tuttavia, maggiormente influente in una rivista letteraria *on line* come *El Ghibli* risulta la *interattività*, ossia la capacità dell'ipertesto «di generare dinamiche di azione-reazione».¹⁷ Essa non si esprime soltanto mediante l'azione del mouse, il “*click*” che rende personale e “attiva” la lettura individuale da parte del fruitore della rivista, ma genera un meccanismo di lettura-emulazione che non esclude lo scambio di ruoli tra autore e lettore di *El Ghibli*; il lettore con ambizioni letterarie può influire sulla stessa narrativa presente nel-

16. Bonomi 2010, 19 (i corsivi sono nel testo originale).

17. Prada 2003, 252.

la rivista e vedersi pubblicare alcuni racconti. Si tratta di uno scambio tra scrittori professionisti e lettori appassionati, interattivo per l'appunto, dalle valenze linguistiche del tutto peculiari, come si vedrà.

Camporese¹⁸ individua, a questo proposito, una particolarità della scrittura *on line*, anche non letteraria, o attuata da non professionisti: l'*apertura*. Si tratta di una disponibilità del testo scritto *in rete* a essere condiviso non solo (in maniera dualistica) tra autore e lettore singolo, ma (più propriamente) a esserlo tra un gruppo di autori e una comunità di lettori, che, come nel caso di *El Ghibli*, nello spazio digitale trovano il modo di mutuare ciascuno il ruolo dell'altro. La possibilità di interazione vale, secondo Camporese, sia «in entrata», sia «in uscita»;¹⁹ cioè, sia attraverso contributi che dall'esterno confluiscono nell'ipertesto, sia in virtù di link che dall'ipertesto conducono ad altri spazi digitali. Infatti, oltre ai contributi paraletterari che in *El Ghibli* provengono dai lettori e che vengono pubblicati in un'apposita stanza, nella sezione *link* la rivista propone collegamenti ad altri siti che hanno a che fare con tematiche legate alla migrazione (dalla banca dati Basili, ad altri siti di letteratura che ospitano opere di autori di origine straniera).

Addirittura, lo spazio web offre potenzialità e nuovi margini di espansione alla parola scritta, letteraria: «se è vero che alcune applicazioni ipermediali mettono in crisi non solo la narrazione, ma il narrarci in senso sequenziale, [...] la possibilità [...] è l'opera collettiva».²⁰ Opera che implica un nuovo patto autore-lettore comprendente l'inversione di ruoli e l'incrocio di lingue eterogenee all'interno del medesimo ipertesto.

Il web registra numerosi fenomeni letterari e narrativi di questo genere, nonostante sia relativamente breve la vita dell'ipertesto letterario: il *romanzo ipertestuale*, la *poesia elettronica*, lo *smart novel* implicano una lingua ibrida, frutto del contributo collettivo di più individui che fanno parte di una comunità digitale.

Si codifica una nuova figura di «lettore creatore», che interagisce in opere letterarie sul web, modificandole. Tale esperienza, definita *multiliteracy* o *transliteracy*, avviene in misura differente e con risvolti anche notevolmente disparati, a seconda della tipologia di ipertesto in cui essa compare. Per azzardare una primissima categorizzazione, in cui far rientrare il fenomeno di *El Ghibli*, pare utile distinguere tra *letteratura digitale* e *letteratura digitalizzata*. La prima denominazione «indica che l'opera letteraria è stata creata all'interno del contesto digitale e che quindi si basa su programmi e linguaggi informatici, che è provvista di link, che può essere multimediale e interattiva».²¹ A questa tipologia si fanno riferire tutti i romanzi e racconti collettivi, scritti a più mani, la cui proliferazione nel mondo digitale è ultimamente assai vasta. Basti ricordare qui l'esperimento proposto dal quotidiano «La Stampa» ai propri lettori, tramite il sito web, con cui il lettore-

18. Camporese 2009.

19. *Ibid.*, 103.

20. Fiormonte 2003, 99.

21. Giampà 2012, 20.

autore (o aspirante tale) si può proporre per contribuire a scrivere, insieme all'intera comunità digitale, un romanzo collettivo, sotto il coordinamento di Fulvio Ervas.

La seconda tipologia di testi letterari sul web, la letteratura digitalizzata, «sta a significare che un documento, che esso sia un testo scritto o un'immagine, è stato sottoposto a una conversione da uno stato analogico a uno digitale e successivamente inserito nel contesto digitale. In questo modo vengono pubblicati i *webcomic* o i libri elettronici in formato *pdf*». ²² In questi casi, in gran parte, le opere non condividono le caratteristiche distintive della letteratura digitale; costituiscono una sorta di replica della letteratura cartacea su supporto digitale. In esse, l'interazione è del tutto impossibile; si tratta di opere statiche che mantengono invariato il rapporto tra autore e lettore. È il caso di tutti gli *e-book*, anche classici della letteratura di ogni epoca, fruiti su lettori digitali, in formato elettronico.

El Ghibli si colloca in posizione intermedia tra questi due estremi: una rivista assai simile agli omologhi cartacei (digitalizzata), tranne che per una parte specifica della sua struttura ipertestuale: la stanza *Generazione che sale*, la quale presenta tutte le potenzialità di interazione, sopra definite, tra autori e lettori. Si pubblicano in essa racconti di bambini e ragazzi, italiani e migranti, confidando in una futura generazione in cui sarà scontata la convivenza tra etnie, esperienze, lingue diverse.

A ben guardare, il rapporto dialettico tra redazione della rivista e opere pubblicate in questa sezione non è immediato: esiste un filtro attraverso cui lasciare accedere alla rivista solo opere provviste di una certa letterarietà.

Questa sezione è per noi importante perché consideriamo prezioso il contatto con le nuove generazioni perché in loro sta appunto la scommessa per il futuro. [...] Chiunque può partecipare inviando i propri scritti al comitato editoriale che valuta il lavoro. Non pubblichiamo qualsiasi cosa ci venga inviata, ma racconti e poesie che rispondano al nostro criterio di qualità. ²³

In *Generazione che sale* compaiono dunque testi di autori sia italiani sia originari di paesi stranieri, purché abbiano come tema la migrazione. Spesso si tratta di studenti, e diverse volte Milano è luogo privilegiato in cui si formano questi piccoli scrittori. Nel numero 45 (settembre 2014), ad esempio, la sezione ospita alcuni racconti autobiografici di ragazzi della scuola secondaria di primo grado alle prese con il progetto *Riguarda Niguarda*. Nell'anno scolastico 2013-2014, *El Ghibli* è intervenuta a sostegno di un'iniziativa proposta nell'antico quartiere milanese, insieme alla cooperativa Pandora (tra i cui fondatori compare Pap Khouma), con lo scopo di sostenere e finanziare azioni che aiutino il dialogo tra giovani, adulti, cittadini italiani ed immigrati. Niguarda, periferia milanese in grande

22. *Ibid.*, 20.

23. Gabriella Ghermandi in <http://www.meltingpot.org/El-Ghibli-la-nuova-rivista-online-di-letteratura-della.html#.VMIBFcKyS01>.

evoluzione sociale e culturale, è tra i quartieri milanesi a maggior tasso migratorio che ad oggi affronta, anche nella scuola, le dinamiche legate alle differenze culturali ed etniche. Vengono ospitati nella sezione quattro racconti autobiografici che hanno come tema analogo l'incontro tra culture diverse. Gli autori, a giudicare dai nomi di battesimo, sono di origine sia italiana, sia straniera. Verosimilmente, frequentando la scuola dell'obbligo, sono tutti italofoeni, o quasi. La lingua pare un italiano neo-standard con forti influenze dal parlato. La sintassi è brachilogica, spesso si avvale di costrutti semplici accostati con parallelismi:

Era un Venerdì di Dicembre. Quella mattina mi sentivo diverso, ma non sapevo il perché... Sono entrato in classe, la mia classe, e mi sono seduto. Tutti ci siamo seduti. Ho tirato fuori i quaderni. Tutti abbiamo tirato fuori i quaderni. Ma già da diversi giorni avevo un unico pensiero; tutti avevamo un unico pensiero. (Irene, Giulia, Davide, Amedeo).

Che bella giornata! Fuori un bel sole, dopo tanti giorni di pioggia. La prima ora è regolare: lezione di matematica. Ma siamo tutti distratti, perché dobbiamo uscire, per andare a teatro. Finalmente suona la campanella. (Marco, Alyssa, Nour, Luca, Tommaso).

Rispetto ai professionisti delle altre stanze, il lessico di questi piccoli testi di giovani autori presenta una particolarità: sono esclusi del tutto stranierismi, prestiti, elementi dialettali. Certamente, a definire ciò, ha un peso il fatto che collaborino italiani e non, che i testi siano rivisti presumibilmente da insegnanti (anche se comunque alcuni errori nell'ortografia permangono), che la giovane età degli scriventi possa limitare la dimestichezza con artifici retorici normali in un adulto, scrittore di professione.

Nel numero 42 (dicembre 2013), si ospita il racconto, in forma di diario, di Maguette. Nelle note biografiche le informazioni che si ricavano sono: «ragazza di famiglia senegalese, nata in Italia». Si può ipotizzare che si tratti di una studentessa delle medie inferiori, dal profilo biografico della sua insegnante di italiano L2, Paola Gorgatelli, che ha raccolto e proposto il racconto.

In esso, Maguette inserisce una serie di tematiche tipiche della narrativa "professionale" scritta da italiani di origine straniera, soprattutto nella prima fase, agli albori della narrativa migrante. Compaiono, ad esempio, affermazioni con cui si ribadisce il conflitto tra identità linguistica italiana e senegalese:

Mi manca tanto la mia mamma! [...] mi raccontava anche in uolof le storie del Senegal [...] Così ho imparato la lingua dei miei genitori, ma io non la parlo, non ci riesco, non è bella, preferisco l'italiano! Io sono nata in Italia, sono italiana! Anche se ho la pelle nera! [...] Io mi annoiavo molto, perché erano tutti grandi e tutti parlavano uolof, a parte i due italiani, e a me non mi piace questa lingua così dura!

E ancora, a rimarcare la difficoltà linguistica dell'apprendimento dell'italiano nella scuola: «Io parlo bene l'italiano, che sono nata qua in Italia, ma non lo scrivo bene e anche a leggere non sono tanto brava!». L'identità linguistica italiana rappresenta tuttavia, nonostante tutte le difficoltà attraversate per raggiungerla, una meta agognata:

(La mamma) Ancora non ha imparato l'italiano, dopo tanti anni che sta in Italia e mi parla sempre in quello stupido uolof! Ma cosa crede, che io torno in Africa? A fare? A dormire sugli alberi? Io me ne sto qui, adesso finisco le medie e poi vado a lavorare e guadagno tanti soldi!

Immancabili gli scontri con le suore italiane, responsabili dell'educazione di Maguette:

Ieri ho detto a Suor Candida che io sono musulmana, allora non devo andare alla messa, ma lei ha detto: «Adesso sei qua e fai quello che facciamo noi! Altrimenti, tornatene in Africa!». Le ho risposto che io in Africa non ci torno, perché io sono nata in Italia e parlo italiano come tutti gli italiani e che non conosco l'Africa e che ci vada lei in Africa a fare la missionaria, se proprio le piace l'Africa! Mi ha dato una sberla e mi ha messo in punizione, non ho mangiato fino a sera! La odio!

Anche sul piano sintattico si mette in atto una serie di espedienti linguistici tipici della narrativa migrante della prima fase letteraria scritta da italiani di origine straniera. Compaiono esempi di sintassi che simula l'oralità, anche con brusche discese verso livelli sub-standard della lingua, ad esempio: «Le altre ragazze sono tutte bianche e pensano che io *sono*²⁴ una selvaggia con la mia pelle nera», «La mia prof di italiano vuole che *vado* a fare un laboratorio interculturale sull'Africa che fanno nella mia scuola il martedì pomeriggio» (indicativo in luogo del congiuntivo nella frase dipendente); «Io parlo bene l'italiano, *che* sono nata qua in Italia», «poi non è che legge tanto bene che lei è arrivata solo un anno fa dal Senegal e non ha ancora imparato bene bene l'italiano» (*che* polivalente); «Quella stronza di Leonora, oggi le ho messo le mani addosso!» (anacoluto); «tanto a lui non gli interessa di lei!» (ridondanza pronominale).

Numerosi i prestiti dalla lingua uolof, a definire oggetti di uso quotidiano, feste, usi, della cultura senegalese: «mi metteva il burro di *karatè* prima di dormire e mi massaggiava così bene, mi raccontava anche in *uolof* le storie del Senegal dei *griò* che vengono seppelliti nei grandi alberi *baobab* e altre cose molto molto molto strane», «Ieri era la festa della *Koritè*, la fine del *Ramadam*»; «Oggi è la festa della *Tabaskèl*! Caro diario, forse tu non sai cos'è questa festa per noi! È come la Pasqua, che si mangia il montone, ma è meglio del Natale, è una festa grande!».

Tranne che per occorrenze dal dialetto milanese, assenti in questi racconti, per tutto il resto pare che i lettori di *El Ghibli* interagiscano con gli scrittori pro-

24. Il corsivo e i seguenti tre sono miei.

fessionisti, all'interno dello spazio digitale della rivista, con buona capacità di imitazione.

A giudicare dai pochi racconti presenti, tuttavia, sembra che il modello cui tendano a conformarsi, linguisticamente, non sia tanto quello dell'ultima fase, in cui avverrebbe una sorta di normalizzazione delle varietà di italiano e di lingue straniere, bensì quello della prima fase, con tutti gli scontri tra lingue, tra identità, con le frequenti simulazioni dell'oralità, con le consuete brusche discese verso livelli diafasici e diastratici bassi, con l'abbondante uso di prestiti lessicali con la funzione denotativa di feste, usanze, oggetti quotidiani, ecc. In sostanza, in questo ipertesto digitale, pare che gli autori più esperti interagiscano con quelli più giovani in un gioco di specchi e di rincorse reciproche verso una cifra linguistica che, se per gli autori professionisti è una conquista ormai consolidata, per i "futuri nuovi milanesi" sarà una meta da raggiungere.

Riferimenti bibliografici

Benussi-Cartago 2009 = C. Benussi-G. Cartago, *Scritture multiethniche*, in F. Brugnolo (a c. di), *Scrittori stranieri in lingua italiana dal 500 a oggi*. Atti del convegno internazionale di studi, Padova 20-21 marzo 2009, Padova, Unipress, 395-420.

Bonomi 2010 = I. Bonomi, *Tendenze linguistiche dell'italiano in rete*, «Informatica umanistica» 3 (2010), 17-29.

Camporese 2009 = F. Camporese, *I blog e le scritture del sé. Verso un genere di narrazione identitaria*, «Informatica umanistica» 2 (2009), 87-104.

Cartago 2013 = G. Cartago, *L'approdo all'italiano: un punto d'arrivo?* Atti del convegno "Scritture di nuovi italiani", «Italiano LinguaDue» 5 (2013), 2, 6-13.

Cartago 2015 = G. Cartago, *Dialecto e italiano di Milano negli scrittori dell'intercultura che vivono in città*, in M. V. Calvi-E. Perassi (a c. di), *Milano città delle culture*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 351-361.

Fiormonte 2003 = D. Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Giampà 2012 = D. Giampà, *Oltre i confini del libro. La letteratura italiana nell'era digitale*. Tesi di laurea, relatore: T. Crivelli, Università di Zurigo, 2012.

Gnisci 2003 = A. Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione*, in Id. *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.

Groppaldi 2013 = A. Groppaldi, *Le parole dell'identità: gli italiani visti dai "nuovi milanesi?"*. Atti del convegno "Scritture di nuovi italiani", «Italiano LinguaDue» 5 (2013), 2, 52-62.

Khouma 2013 = P. Khouma, *I linguaggi dell'autore venuto d'altrove*. Atti del convegno "Scritture di nuovi italiani", «Italiano LinguaDue» 5 (2013), 2, 17-20.

Morgana 2011 = S. Morgana, *La storia della lingua italiana e i nuovi italiani*, in V. Gheno *et alii*, *L'italiano degli altri*, Firenze, Accademia della Crusca, 2011, 45-47.

Prada 2003 = M. Prada, *Lingua e web*, in I. Bonomi-A. Masini-M. Morgana (a c. di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2003, 249-289.

Sitografia

<<http://www.el-ghibli.org/>>.

<<http://www.meltingpot.org/El-Ghibli-la-nuova-rivista-on-line-di-letteratura-della.html#.VHGj8MJMu00>>

CONSONANZE

1. Luigi Lehnus, *Maasiana & Callimachea*
2. Massimiliano Gaggero, *Per una storia romanza del *rythmus caudatus continens*. Testi e manoscritti dell'area galloromanza*
3. *A world of nourishment. Reflections on food in indian culture*, a cura di Cinzia Pieruccini e Paola M. Rossi
4. *Epigrafia e politica. Il contributo della documentazione epigrafica allo studio delle dinamiche politiche nel mondo romano*, a cura di Simonetta Segenni e Michele Bellomo
5. *Sogno e surreale nella letteratura e nelle arti ebraiche*, a cura di Erica Baricci
6. *Sinesio di Cirene nella cultura tardoantica*, a cura di Ugo Criscuolo e Giuseppe Lozza
7. *Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori*, a cura di Fabrizio Conca e Carla Castelli
8. *Italiani a Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio