

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



anno II, fascicolo 2
dicembre 2023

Federico II University Press



fedOA Press



Giornale di Storia della Lingua Italiana II/2 (2023)

ISSN 2974-6507

DOI 10.6093/gisli/3

Direzione

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

Comitato scientifico

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

Redazione

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

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

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

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

SOMMARIO

Saggi e studi

- Luca Zuliani 9
L'accidentato percorso di un dantismo: "bufera"
- Alessandra Zangrandi 43
Primi appunti sulle cartelle dell'archivio dell'Ospedale San Giacomo di Verona: il caso di G. C.
- Andrea Piasentini 61
Una lingua per la meraviglia. Aspetti testuali e retorici di Horcynus Orca
- Davide Di Falco 83
«Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze»: tessere cinque-secentesche in Praga magica di Angelo Maria Ripellino

Prospettive

Bilanci

- Maria Antonietta Grignani 117
Fenoglio allora e ancora

Sguardi sul contemporaneo

- Fabio Magro 139
Il pensiero in movimento di Vitaliano Trevisan. Qualche nota su Il ponte. Un crollo

Resoconti

- Davide Basaldella 153
Daniele Baglioni, *Italian Vernaculars as Diplomatic Languages in the Medieval Levant*

Marco Maggiore	154
Consiglio della Commissione per i testi di lingua (a cura di), <i>Che cos'era e che cos'è un testo di lingua</i>	
Annachiara Monaco	159
Simone Fornara, Silvana Loiero (a cura di), <i>Educazione linguistica e fantasia. Gianni Rodari e la lingua italiana</i>	
Giacomo Morbiato	162
Carlo Enrico Roggia, <i>Il detective, il dialogo, la campagna. Un percorso nel Pasticciaccio</i>	

SAGGI E STUDI

L'accidentato percorso di un dantismo: “bufera”¹

Luca Zuliani

1. Un primo sondaggio

Se si inserisce *bufera* (e anche *bufere*, *buffera* e *buffere*) nella maschera di ricerca della *Biblioteca Italiana Zanichelli* (BIZ), fra gli oltre mille testi in essa contenuti si ottengono i seguenti riscontri:

– Dante, *Inferno* v 31. È la prima, notissima occorrenza della parola:

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.

– Nel Trecento c'è solo un altro testo, le *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* di Boccaccio, il quale non è affatto sicuro di che cosa *bufera* significhi:

La bufera infernal. «Bufera», se io ho ben compreso, nell'usitato parlar delle genti è un vento impetuoso <e> forte, il qual percuote e rompe e abbatte ciò che dinanzi gli si para; e questo, se io comprendo bene, chiama Aristotile nella *Metaura* «*enephias*», il quale è causato da essalazioni calde e secche levantesi della terra e saglienti in alto; le quali, come tutte insieme pervengono in aere ad alcuna nuvola, cacciate indietro dalla frigidità della detta nuvola con impeto, divengon vento non solamente impetuoso, ma eziandio valido e potente di tanta forza, che, per quella parte dove discorre, egli abbatte case, egli divelle e schianta alberi, egli percuote e uccide uomini e animali.²

Poco più avanti nell'esposizione, Boccaccio mostra di aver ipotizzato l'esatto significato in base al contesto: «*Voltando e percotendo*: per questi effetti si può comprendere questa bufera esser quel vento che detto è, cioè “*enephias*”».

– La terza attestazione, su cui si tornerà brevemente, compare nel Quattrocento: è il *Morgante* di Pulci (1930, vol. II: 381, c. 27, ott. 53), dove «l'infernal bufere», al plurale, sono citate nell'ambito di un'ottava intessuta di ostentati rimandi lessicali

1. Ringrazio Anna Baldini, Michele Cortelazzo, Pär Larson, Marco Rispoli e Pier Vincenzo Mengaldo per le osservazioni e i suggerimenti.

2. Boccaccio 1965: 290-291. Qui e in seguito, nel riportare i testi dalle edizioni di riferimento, sono intervenuto in quelle fino al Settecento introducendo la distinzione fra *u* e *v*, alcune modifiche e integrazioni della punteggiatura e delle maiuscole, lo scioglimento delle abbreviazioni fra quadre e altri minimi ritocchi ortografici. Per uniformità, i lemmi sono stati posti sempre in corsivo, a prescindere dalle scelte delle edizioni antiche e moderne.



alla *Commedia*. Anche Pulci, come Boccaccio, pare conoscere la parola solo tramite il testo dantesco.

– Poi basta, per secoli. La quarta attestazione è segnata dalla BIZ come ottocentesca, ma in realtà risale agli ultimi decenni del Settecento, in un'opera fortunatissima che marca un confine nell'ambito della storia della letteratura italiana: i *Canti di Ossian*, tradotti da Melchiorre Cesarotti e pubblicati per la prima volta nel 1763. La parola è presente fin dalla prima stampa e non rimanda mai all'originale contesto dantesco. Nell'edizione finale (Cesarotti 1801) ricorre quattro volte e appare – alle nostre orecchie – come già del tutto a suo agio nella lingua poetica italiana; e infatti, inevitabilmente, non viene registrata come particolarità da chi ha studiato la lingua dell'*Ossian*.³

– Dopo Cesarotti, è superfluo fare elenchi: si accavallano le restanti fra le 153 occorrenze complessive registrate dalla BIZ, a cominciare da Foscolo, Berchet, Monti e Leopardi. La parola, nel corso dell'Ottocento, entra a tutti gli effetti nel normale vocabolario e in Manzoni è presente sia nella prosa de *I promessi sposi*, sia nei versi de *La Pentecoste*. La BIZ si ferma agli inizi del Novecento e quindi non registra il momento in cui, con Montale, la *Bufer* prende un posto d'onore nel lessico della poesia italiana.

Come ulteriore – e forse superfluo – scrupolo preventivo, si possono cercare nella BIZ altri termini che a partire dal Medioevo appartengono allo stesso campo semantico. Va infatti considerato che oggi *bufera* è una parola «ad alta disponibilità» (cfr. il GRADIT s.v.), cioè è presente nel patrimonio lessicale dei parlanti, ma è usata di rado nelle loro produzioni linguistiche. Se allora si cercano *tempesta*, *procella*, *turbo* e *turbine*, si può vedere che sono bene attestate lungo i secoli e sono spesso usate dai buoni autori sia nel Medioevo, sia nel Rinascimento: *bufera* è una netta eccezione, che merita un approfondimento.

D'altro canto, nell'italiano attuale ci sono altre parole affini che sono comparse solo fra il Cinquecento e l'Ottocento e provengono dai dialetti o da lingue straniere, secondo percorsi spesso difficili da ricostruire, come *burrasca*, prestata dal veneto o forse dallo spagnolo nel Cinquecento (quando pure nasce il sostantivo *temporale*); o come *buriana*, *tornado*, *uragano*, *tempesta*, *ciclone* e anche *tifone*, che incrocia la parola greca con un'altra portoghese di origine araba.⁴

Si tratta, quindi, di un campo semantico aperto a innovazioni: da questo punto di vista, il caso di *bufera*, per quanto singolare, non è del tutto isolato. Se poi si approfondisce l'indagine, com'è prevedibile, il percorso della parola si rivela più accidentato e tortuoso di quanto faccia pensare questo primo sondaggio.

3. Cfr. Speranza 2007-2009 e Roggia 2013.

4. Per ciascuna di queste parole, si è seguito il DELI s.vv.

2. I commenti danteschi fino al Quattrocento

È già stato spesso notato che i commentatori medievali ritengono necessario glossare *bufera* e palesemente non possiedono la parola nel proprio vocabolario, tanto che spesso «forniscono parafrasi poco congrue oppure capiscono male» (Volpi 2023: 60).⁵ Nel paragrafo precedente si è vista la dubitosa ipotesi di Boccaccio. Prima di lui, il bolognese Jacopo dalla Lana (1866-1867, vol. I: 152), che a ridosso della morte di Dante fornì il primo commento integrale alla *Commedia*, sembra non comprendere il termine, perché lo chiosa come l'*usanza* di sospingere e percuotere i dannati:

e dice la *bufera* quasi l'*usanza* infernale, la quale mai non resta; dice che menava l'anime rivoltando e spingendo l'una nell'altra e per tal modo le molestava e quando s'incontravano, cioè quando giungeano l'una l'altra a spingersi, gridavano e in le loro parole profferivano biastemmia averso la divina virtude.

Anche il napoletano Guglielmo Maramauro (1998: 162), intorno al 1370, pare non capire:

E poi dice la *bufera* etc. E questo intendi el diabolico moto el qual li molesta *voltando e perco[tendo]*.

Le due interpretazioni sono forse influenzate dal v. 49, «ombre portate da la detta briga», dove *briga*, che appunto si riferisce a *bufera*, vale *tormento* o simili. D'altra parte, il contesto dantesco, se bene esaminato, è sufficiente a fare intuire che la *bufera* è invece un fenomeno atmosferico, soprattutto perché è ripresa da «quel fiato» al v. 42. Gli altri commenti medievali la glossano come tale, ma sono spesso incerti o generici (ad. es. «è aggiramento di venti», Francesco da Buti 1858-1862: vol. I, 454), oscillano nei dettagli e talvolta – come l'Anonimo Fiorentino – si limitano a riprendere l'ipotesi di Boccaccio, dandola per sicura.

Spiccano, nella loro spoglia secchezza, le *Chiose ambrosiane* (Rossi 1990: 23), che intorno alla metà del '300 sanno ricondurre la *bufera* alla sua etimologia:

Bufera – Ventus vehemens sic dictus quia facere videtur buf buf.⁶

5. Riguardo ai commenti medievali, oltre alla citata scheda nel recentissimo Volpi 2023, cfr. anche DELI e VD: s.v.; Viel 2018: 211; e la nota «Il termine non è chiaro a tutti i commentatori antichi» nella recente edizione critica a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato (Dante 2022, I: 133). La parola non è fra quelle individuate in Zingarelli 1884. Va poi segnalata, anche se non è qui pertinente, l'analisi di Beggiano 1999, che ipotizza che *bufera* sia un termine marcato scelto in sostituzione di un termine provenzale non utilizzabile.

6. Questa utile glossa manca nel LEI e nelle altre trattazioni etimologiche moderne: cfr. *infra* il paragrafo 6. Nel '400, anche il pavese Guiniforte Barzizza pare riconoscere l'origine etimologica di *bufera*, perché la definisce «lo imperioso e rapido sbuffar de' venti infernali»; ma forse già le chiose in latino «sufflatio» (Codice Cassinese) o «insufflatio» (Benvenuto da Imola) alludono al verbo *buf-fare/sbuffare* (cfr. i CCDD).

Già questa glossa suggerisce che la parola difficilmente poteva trovare posto nel lessico del registro aulico, come invece può accadere oggi. Del resto, anche il passo di Boccaccio esaminato nel par. 1, quando parla di «usitato parlar delle genti», fa pensare che sia parola «forse di pertinenza popolare» (VD: s.v.), come capita spesso alle voci onomatopeiche.

Riguardo all'origine geografica, alcuni commentatori affrontano l'argomento e la fonte più antica è disponibile da pochi anni: nel 2015 è stato pubblicato da Marco Corsi un manoscritto che contiene gli *Argomenti all'Inferno* redatti verso la metà del Trecento dal poeta fiorentino Antonio Pucci, «di formazione autodidatta» e «rappresentante di una cultura di livello medio-basso, ma non marginale».7 In essi, la *bufera* è descritta come parola della lingua alpina. Tuttavia, come nei commentatori medievali successivi, non è chiaro se *alpi* è nome comune, nel senso di 'montagne', o si riferisce alla catena montuosa che anche ai tempi portava di solito questo nome:

e pone qui l'autore alcuno vento impetuoso che ssi chiama bufera secondo l'inghua alpigiana però che nell'Alpi nasce la pena d'essi peccatori; el detto vento continuo li mena e combatte.8

Più tardi, agli inizi del '400, il romagnolo Giovanni Bertoldi (o Giovanni da Serravalle) scrive che *bufera* è parola della *lingua lombardica*, ossia dei dialetti settentrionali, e la definisce un vento turbinoso, in modo simile a Boccaccio:9

Bufera infernalis: idest ventus impetuusus, turbinosus, circumvolutus. In lingua lombardica est ventus spirans, descendentibus nubibus a celo, in quibus homo, in alpibus, vel silvis, vel campania, extra habitationes hominum, circumducitur et vexatur.

Anche qui le *alpi* sono indicate come prima sede, ma l'aggiunta di *silvae e campaniae* può far pensare che *bufera* sia da lui intesa, più genericamente, come parola dei villici e non dei cittadini.

L'associazione con la «lingua alpigiana» e anche, specificamente, con il turbinio della neve è presente nel commento di Guido da Pisa10 e, alla fine del '400, in quello del fiorentino Cristoforo Landino (1481: 47r), che identifica *bufera* come una parola propria delle regioni montagnose, senza specificare quali:

7. Dalla voce di Anna Bettarini Bruni nel DBI.

8. Da Pucci 2015: 135. Il passo non è del tutto chiaro. Ci può essere il sospetto che «Alpi» sia forse da intendere ancora più genericamente come *luoghi rocciosi ed elevati*, poiché Pucci scrive che «nell'Alpi» nasce, all'inferno, la punizione dei lussuriosi. Oppure, molto più probabilmente, Pucci intende che la *bufera*, ossia il tipo di vento che li punisce, è tipica delle Alpi.

9. Giovanni da Serravalle 1891: 78. Una glossa simile è presente anche nelle napoletane *Chiose filippine* (Mazzucchi 2002: 201), dove la parola appare nella forma *buffara* e invece di «In lingua lombardica» è scritto «in idiomate lombardico vel italico». La lunga glossa è aggiunta a integrazione di un'iniziale breve nota che pare non capire: «[La *bufera*] Sonitus qui in inferno est».

10. Cfr. il volgarizzamento in Guido da Pisa (2013: 1229): «Qui pone l'autore alcuno vento impetuoso tortoso e volgente, il quale tiene figura della lussuria, e chiama questo vento *bufera*, cioè i-lingua alpigiana, imperò che ne l'alpi nasce alcuno vento tortoso e impetuoso il quale rivolge la neve, il quale dagli abitatori è chiamato *bufera*».

La *bufera infernale*: proprio *bufera*, et *bufea*, dicono quando nelle montagne la neve che cade è rivolta, et con ruina aggirata da diversi venti.

Le variante *bufea* – o *pufea*, la forma usata nel GDLI –¹¹ non è reperibile in altri testi:¹² un altro fra gli indizi che la parola, con le sue varianti, aveva una vita sotterranea in registri umili o marginali.

3. I commenti danteschi del Cinquecento

Non mi risulta sia mai stato messo in rilievo che, curiosamente, la capacità di comprendere che cosa significhi *bufera* diminuisce nel Cinquecento e, per di più, la parola è percepita come appartenente a un registro tanto basso da essere inopportuna. I commentatori spesso non sono in grado di ricondurla a *buffare/sbuffare* e vacilla anche il significato di fenomeno atmosferico.

Il segno più evidente di tali difficoltà è la possibilità di leggere, nel verso dantesco, *bùfera* o *bùffera* come forma alternativa di *bufala*, ipotizzando così una goffa metafora. Comincia il commento alla *Commedia* del lucchese Alessandro Vellutello (2006, t. I: 280):

La buffera infernal. Chiama *buffera* quel suono che fa 'l vento nel soffiare, stando ne la similitudine, avendo detto che muggia, perché muggiare è proprio del bufolo e del bue.

Tale interpretazione torna anche, in modo poco chiaro, nel commento del lucchese Bernardino Daniello;¹³ ma, soprattutto, è ripresa e sviluppata nel vocabolario in coda al celebre *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* del viterbese Girolamo Ruscelli. Secondo un percorso logico che risulta quanto meno bizzarro a noi moderni, Ruscelli (1559: 648) propone il significato di *bufala* perché quello di «tempo cattivo, con gran vento» è *troppo strano*:

11. La variante *bufea* è nella prima edizione (Landino 1481: 47r), seguita anche dai CCDD. Non è chiaro da dove venga esattamente la forma *pufea* citata nella voce del GDLI, perché anche Landino 1484 (l'edizione indicata dal GDLI) ha *bufea* nella copia che ho consultato. Comunque *pufea* è, ad esempio, in Landino 1512: 45v. Invece, l'edizione moderna, Landino 2001, vol. 1: 452, mette a testo «proprio *bufera*, et *bufera* dicono [...]»; il naturale sospetto che si tratti di una banalizzazione sarà confermato *infra* dai riscontri nel par. 7.

12. *Bufea* non c'è nel Corpus OVI, con o senza geminata, né è individuata dalle banche dati. Un riscontro più tardo nelle note linguistiche al *Malmantile racquistato* di Lippi (nell'ambito di una trattazione del verbo *buffare*), talvolta segnalato dai lessicografi, deriva dal commento del Landino appena citato, che ebbe ampia diffusione: «*bufera* o *bufea* un gran nodo di vento, che passa presto» (Zipoli 1807: 153; la glossa è libresca perché non conosce il significato originale del termine: cfr. il par. 7).

13. Daniello sembra intendere correttamente *bufera* come un tipo di vento, ma nello stesso tempo – forse perché non conosce la variante *bùfera* per *bufala* – riprende Vellutello (al quale è di poco posteriore: cfr. il DBI s.v.) incrociando la corretta etimologia con la derivazione dalla parola *bue*: «*La buffera*, il soffiare del vento; ma disse “*buffera*”, per continuar la presa metafora del muggiare, che è proprio del Bue; e anche se noi adirati gonfiaremo le gote e la bocca, e poco dopo aprendola, verremo quasi a prononziar la prima sillaba di essa voce ch'è “*buf*”» (Daniello 2020, t. I: 230).

Bufera infernale, disse Dante, e espongono che *bufera* significhi tempo cattivo, con gran vento. Ma a me pare esposizione troppo strana e tengo per fermo che per *Bufera* egli intendesse quell'animal come bue negrissimo, che *Bufali* i maschi e *Bufale* le femine son detti da tutta Italia, onde, dalla loro gran moltitudine che ne dovevano avere, si vede fatto cognome di famiglia nobilissima in Roma.¹⁴

L'ipotesi, per quanto peregrina, non è del tutto campata in aria: il dialettalismo *bùfero* o *bùfaro* per *bufalo* è rarissimo ma attestato fra Cinque e Settecento.¹⁵

Un altro netto travisamento, simile a quelli del Lana e del Maramauro secoli prima, è fornito, insieme con un'altra stravagante etimologia, da un discorso di Vincenzo Buonanni (2014: 150), un membro dell'accademia fiorentina che, del resto, è noto per il suo scarso rigore critico:¹⁶

Dichiarasi dall'effetto questa nominanza di *bufera*, dicendo:

[32] *Mena gli spiriti*

impetuosamente, perché ella porta e muove e arò ardire di affermare che questa sia una voce composta dalla particola «bu», la quale ha solo forza d'accrescere, quando è composta, il significato: e però «bufera» vaglia il medesimo che rapimento – per così dire – e violento portar via. Questo che ho detto, si conosce per il parlare del poeta, perché di quella intendendo dice:

[42] *Così quel fiato gli spiriti mali.*

E ancora:

[49] *Ombre portate dalla detta briga.*

Di poi:

[51] *Genti che l'aura nera sì gastiga.*

Più che nella bizzarria delle interpretazioni, l'interesse di simili glosse risiede nel fatto che, palesemente, chi le scrive non conosce la parola al di fuori dal verso dantesco. Nel caso specifico, l'etimologia semplifica quella proposta da Alberto Accarisi (1543: 71), che nel suo *Vocabolario, grammatica et orthographia de la lingua volgare* indica come corretta l'associazione esclusiva con la neve proposta dal Landino, ma insieme spiega così la parola: «detta da *bu*, che significa *grandemente*, & *fera*, q[uod] *feratur*, vel q[uod] *sit fera*, cioè aspra». Subito dopo Accarisi, che è emiliano, aggiunge:

onde si dice in bolognese quando è uno tempo simile [*ossia vento con neve*], egli è una mala *bifera*.

La parola *bifera* o *biffera* come variante bolognese di *bufera*, nel senso di neve trascinata dal vento, è registrata anche nelle opere di un importante grammatico del Cinquecento, il ferrarese Francesco Alunno (o Francesco del Bailo). Nelle sue

14. Ruscelli allude alla famiglia Del Bufalo.

15. Cfr. ad es. il LEI s.v. *būbalus/būfalus*, che individua *bufaro* nel '500 nei Grigioni e *bufara* in napoletano nel '700. Cfr. anche, ad es., «mo a sta pedata... matia scornate ammurre com'a bufera» in Trinchera 1736: 37.

16. Cfr. ad es. la voce di Gianni Ballistreri nel DBI.

Ricchezze della lingua volgare compare (insieme con *bufa*) sotto la voce *bufera* in un glossario il cui titolo è di nuovo un chiaro segno di come era percepita la parola: *Esposizione de' vocabuli difficili usati da Dante, dal Petrarca e da altri autori*.¹⁷

Non mi risulta però alcun testo in cui vi sia un uso effettivo di *bifera* o *biffera*, e il termine non c'è nei moderni dizionari di bolognese.¹⁸ Ciò non dà ragione di dubitare di fonti siffatte: come la menzione di *bufea/pufea* citata nel par. 2, anche la fuggevole apparizione di *bifera* suggerisce che *bufera* apparteneva a un gruppo di parole che avevano una ristretta circolazione locale ed erano percepite come basse o colloquiali.

Nella seconda metà del Cinquecento, anche la breve chiosa a *bufera* di un interprete particolarmente autorevole come il fiorentino Vincenzo Borghini pare alludere a quest'uso nel registro basso e riprende l'associazione esclusiva con la neve (il corsivo è mio):

nella nostra lingua *vulgarmente* significa quel vento freddo che vien mischiato con neve che con esso si rigira per l'aria.¹⁹

E altrove lo stesso Borghini (2009: 335), commentando sarcasticamente l'ipotesi «bufala» del «grande ingegno del Ruscelli, che vuole fare l'indovinello», riferisce di avere notizia che la parola - al suo tempo considerata un oscuro dantismo - è in realtà sopravvissuta al Medioevo ed è propria dei contadini «ne l'Alpi». L'intenzione polemica rende difficile giudicare il contenuto della nota e di nuovo, come per alcuni fra i commenti del Tre-Quattrocento, c'è il dubbio che alla parola «alpi» non serva la maiuscola, ossia che indichi genericamente le montagne, visto che da esse la parola può discendere fino a Firenze:

quella voce è ancora in uso, massime ne l'Alpi, quando viene vento con acqua et neve. Et nota che quando i' dico le voci dei contadini et hora ne l'Alpi, non per questo mi dica un Ruscelli che la sia alpigiana et non toscana, perché [...] le voci, corrispondendo alle cose, si usano in questi luoghi dove son le cose, et però dico che è voce d'Alpi, perché quivi, accadendo spesso, si usa spesso et di quivi ne viene poi in Firenze non per starvi, perché non vi accade.

Più in generale, la maggioranza dei commentatori cinquecenteschi riconosce in *bufera* un fenomeno atmosferico soltanto a partire dai commenti di Boccaccio e di Landino, che vengono ripresi fedelmente oppure, a volte, confutati, come nel commento del coltissimo veneziano Trifone Gabriele, che ipotizza un ulteriore si-

17. «*Bufera* o *Bufa*, et *Bifera* dice il Bolognese, è quella neve che dalle montagne cadendo è rivolta, et da diversi venti ragirata», in Alunno 1557: 381r, che unisce Accarisi e Landino. Cfr. anche «*Buf-fera* è una certa varietà di venti, che nelle montagne aggira, et raviglie la neve con ruina quando cade; il bolognese dice *Bifera*», in Alunno 1548:15v. La variante in bolognese c'è anche nel *Calepino ridotto in italiano* (Calepino 1552: s.v.): «*Buffera*, e *Biffera* secondo i Bolognesi, è vento che ne le montagne aggira e raviglie la neve con roina».

18. Non è attestata nel Corpus OVI, non è emersa dalle ricerche in google books (cfr. *infra*) ed è assente in Ferrari 1863, in Coronedi Berti 1869 e in Lepri, Vitali 2009.

19. Borghini 1855: 181; e cit. nella voce *bufera* del VD; cfr. anche Volpi 2023: 60.

gnificato: «*bufera*, non secondo il Landino che s'inganna, è quel vento che noi chiamiamo 'buora'» (Gabriele 1993: 29); e spiega poi che il comportamento del vento dantesco è simile a quello della bora nelle Venezie.

4. Giovan Battista Gelli

La più ampia trattazione cinquecentesca della voce *bufera* è dovuta a Giovan Battista Gelli, che a partire dalla terzina che la contiene costruisce tutta la prima parte della *Lezione seconda* della sua *Lettura terza* sopra la *Comedia* di Dante (Gelli 1887: 325-339).

Come al solito, il significato della parola è ricostruito in modo libresco, senza una conoscenza effettiva: Gelli (ivi: 329) ritiene opportuno «lasciare star quanto ne dice il Landino», che la descrive come un turbine di neve in montagna, e invece, «conoscendo di non poter far tal cosa meglio che si facesse in questo luogo il Boccaccio», riprende tale ipotesi (cfr. il par. 1), in realtà dubitosa, che parlava soltanto della forza del vento, senza nominare pioggia o neve o grandine.

Questo però è solo un dettaglio: il bersaglio polemico della lezione, dichiarato in apertura (ivi: 325), sono

quegli che hanno biasimato Dante, dicendo ch'egli non ha usato in questa sua opera quello stile alto, candido e bello, e quelle parole dolci, terse e leggiadre, che hanno fatto ne' loro poemi molti altri poeti volgari.

Coloro che disprezzano lo stile di Dante non considerano che ai suoi tempi la lingua volgare era «tanto rozza e tanto povera» da non permettere altrimenti. Bisogna poi tener conto anche dell'argomento del suo poema, scrive Gelli, e della potenza della sua poesia, che rassomiglia più alle tormentate figure umane di Michelangelo che ai paesaggi dei fiamminghi. Non c'è quindi niente di strano (ivi: 328-329) se Dante si trovò a usare

parole tanto orribili e tanto crude, ch'elle fanno [...] arricciare i capelli a chi le considera [...]. E ne abbiamo un manifestissimo esempio nel testo che noi abbiamo a leggere oggi; ove volendo egli dimostrare quanto fosse grande e tempestoso il vento, da 'l quale son per pena del lor peccato trasportati in questo secondo cerchio in qua e in là, percotendosi e urtando miserabilmente l'un nell'altro, senza aver mai posa, i peccatori carnali, egli lo chiama *bufera*.

Tuttavia, anche se la parola «non pare ad alcuni così leggiadra come ei vorrebbero», Dante ha le sue ragioni quando usa un tipo di lessico oggi disprezzato (ivi: 329-330):

questa tal voce ha molto maggior forza, e meglio esprime il suo impeto e il suo furore, che non farebbe se egli lo avesse descritto con quella leggiadria, che fanno i loro, gli altri poeti toscani o volgari.

5. Dopo la Crusca

Nel 1612 il Vocabolario della Crusca spoglia la *Commedia* e, pur menzionando la definizione che prevede solo il vento, registra la voce *bufera* con il significato che tuttora possiede; anche se nei secoli successivi spesso i dizionari aggiungono *grandine dopo pioggia e neve*:

Bufera. propriamente turbo con pioggia, e neve. L.[atino] *turbo*. Dan. Inf. c. 5. La buféra infernal, che mai non resta. Buti. Buféra è aggiramento di venti, lo qual finge l'Autore, che sempre sia nel secondo cerchio dello Inferno. A *bufera* diciamo anche nodo, e ritroso di vento. E *burrasca*, quel combattimento, che fanno i venti nel mare: onde correr burrasca, valle correr pericolo.²⁰

Dopo la Crusca, la situazione di *bufera* un poco si stabilizza, perché nessuno più dubita si tratti di un fenomeno atmosferico. Sono però ancora possibili discussioni sul suo esatto significato – ad esempio se sia necessaria la presenza di pioggia o neve o grandine o basti il vento – e ciò vale bene a mostrare come *bufera* rimanga un'oscura parola medievale, risolvibile solo tramite la filologia. Ad esempio, ancora in pieno Settecento Pompeo Venturi (1732: nel DDP), commentando la *Commedia*, giunge a conclusioni simili a quelle di Gelli:

Bufera. Aria furiosamente agitata a modo di turbine. Il Volpi vuole in oltre, che venga insieme turbinando pioggia, o neve, acciocchè si nomini propriamente bufera, amando di attenersi stretto alla Crusca. Ma il Boccaccio, a cui forza è, che la Crusca si sottometta, non vi richiede né pioggia né neve, contentandosi di una furia impetuosa di vento, che svella, schianti, abbatta, rompa quanto gli si para dinanzi.

Più in generale, dal Medioevo fino a tutto il Settecento, anche i commenti danteschi più stringati di solito mostrano che è una parola di difficile interpretazione, perché sentono il bisogno di spiegare il termine (e dal 1612 si attengono alla Crusca).²¹ Pose una glossa alla parola anche Torquato Tasso, nelle sue asciutte postille personali alla *Commedia*.²²

Invece, a partire dall'Ottocento, *bufera* non pone più alcuna difficoltà e spesso passa inosservata; d'altro canto, a testimoniare l'evoluzione dell'italiano, sempre più

20. LCR: s.v.; «*A bufera*» è presumibilmente un refuso per «*E bufera*»: non ho trovato tracce dell'espressione al di fuori del Vocabolario della Crusca – dove viene eliminata a partire dalla quarta edizione – e di alcuni dizionari che da essa dipendono.

21. Un esempio fra molti: ancora alle soglie dell'Ottocento, nell'asciutto commento dell'antologia Nardini, Bonaiuti (1797: 234), le uniche parole che hanno bisogno di una spiegazione in questa terzina e nelle cinque successive (*Inf.* v 31-48) sono *bufera* («aria tempestosa»), *stornei*, *lai* e *guai* nel senso di 'lamenti'.

22. Lungo tutto il quinto canto, *bufera* è una delle sole quattro parole di cui Tasso si annota il significato: «*La bufera*, turbo di vento», Tasso 1830: 37; le altre sono «*Enno*, e potea dire *sono*» (per «*enno* dannati i peccator carnali», v. 38); «*Talento*, senso» (per «che la ragion sommettono al talento», v. 39); e «*Perso*, negro» (per «che visitando vai per l'aere perso», v. 89).

spesso i commenti sentono il bisogno di spiegare la contigua *rapina*, che ha perso l'accezione dantesca.

Infine, a inizio Novecento, il celebre commento di Torraca (2008: 122) può chiosare così l'oscura parola che per Gelli era *tanto orribile e tanto cruda da far ar-ricciare i capelli*:

La bufera infernal: due parole, con arte squisita scelte, collocate ed accentate, riassumono efficacemente la descrizione e ne rendono l'impressione.

6. L'etimologia

Tuttora l'etimologia di *bufera* è talvolta indicata come incerta,²³ ma va ricondotta alla radice *buf-* che si ritrova anche negli antichi *buffo/bufo* e *bufare/buffare* nel senso di *soffio* e *soffiare*, detto spesso anche del vento (cfr. ad es. il TLIO e il VD s.v.), e nei moderni *sbuffo* e *sbuffare*.

È quindi «una voce onomatopeica: da **buff*, che imita il soffio» (GDLI: s.v.),²⁴ creata tramite un suffisso *-era* che è anomalo per il toscano, ma è bene attestato in area settentrionale come esito di *-aria* latino, ossia come equivalente dei più comuni *-aia* e *-ara*.²⁵ Questo dettaglio rafforzerebbe l'ipotesi di un'origine settentrionale (indicata ad es. nel DEI s.v., e cfr. anche Volpi 2023: 60), ossia «lombardica» o «alpigliana», come indicato dai primi commenti. Potrebbe far pensare al Nord anche la mancanza di geminata, ma va considerato che le oscillazioni del tipo *bufare/buffare* ci sono anche in Toscana, dove il verbo *bufare* è attestato «col senso 'nevicare con vento'» e, inoltre, «ancor oggi a Urbino *bufa* denota una 'bufera di neve'» (DELI: s.v.; queste menzioni della neve torneranno utili nel prossimo paragrafo). Inoltre, la variante geminata *buffera* è comune fino al Settecento, ed è quella messa a testo nella recente edizione della *Commedia* di Tonello e Trovato (Dante 2022, vol. 1: 133; vol. 2: 52).

La radice *buf-* o varianti è bene attestata in tutta l'area romanza, soprattutto nei verbi, ma ho rintracciato una sola altra lingua in cui esiste la parola *bufera* (con la *e* chiusa, però): il catalano moderno, dove ha il significato di 'voglia o capacità di soffiare' e non pare in alcun modo legata alla parola dantesca.²⁶

7. L'origine della parola

Come si è visto, le fonti letterarie non hanno permesso di identificare con sicurezza il luogo d'origine di *bufera* e il suo contesto d'uso. Anche le trattazioni lessicografiche più recenti si limitano a ipotesi.

23. Cfr. ad es. il DELI e il VD s.v.

24. Cfr. anche il GAVI, vol. 2: s.v. *buffare*; e il DEI, che da *bufera* rimanda anch'esso a *buffare*, registrando, come altre opere lessicografiche, la presenza di tale verbo nel latino medievale, nel senso di 'soffiare'.

25. Cfr. Rohlfs (1966-1969), vol. 3: 392, §1072.

26. Cfr. la definizione «1 1 f. [LC] Ganes de bufar. 1 2 f. [LC] Capacitat de bufar.» nel DIEC2.

In realtà, però, questa parola, o meglio questo gruppo di parole fra loro simili, che suonavano sconosciute agli abitanti delle città, è ben documentato come esistente fino almeno al ventesimo secolo. Per trovarlo, bisogna cercare innanzitutto in un luogo non ovvio: nella tavola 380 dell'Atlante linguistico Italo-Svizzero (AIS), dove, fra gli anni Venti e Trenta del Novecento, gli intervistatori chiesero agli abitanti delle zone montagnose d'Italia come si chiamava la *Neve ammuchciata dal vento*.

Come specifica la legenda della tavola,²⁷ l'intenzione era chiedere il nome per le cornici e i cumuli di neve che talvolta si formano in montagna a causa del vento (in tedesco, *Wächte* o *Schneewehe*). Una parte delle risposte corrisponde sicuramente a tale significato, in particolare sulle Alpi.²⁸ Di fatto però (spiega sempre la legenda), poiché l'intervistatore Paul Scheuermeier suggeriva con un gesto della mano il vorticare della neve, una grossa parte delle risposte è più vicina a quel fenomeno atmosferico tipico dei luoghi montagnosi – o delle regioni molto fredde – che in tedesco si chiama *Schneesturm* o *Schneewehen*, in inglese *blizzard* e in italiano *tormenta*, ossia (uso la definizione del GDLI):

Bufera di neve con violente raffiche che trasportano neve polverizzata, caratteristica in particolare dell'alta montagna.

Più in generale, come è specificato nella legenda dell'AIS e come diverrà più chiaro nel proseguimento del presente paragrafo, il significato del termine che ci interessa può oscillare fra 'vento impetuoso che trasporta in aria la neve' e 'neve trasportata da un forte vento'.

I vocaboli forniti dagli intervistati variano molto e, anche per quanto riguarda la Toscana, sono in massima parte assenti dai dizionari di italiano. Ciò dipende

27. Segue la trascrizione della legenda di AIS 380, seguita da una traduzione di servizio: «Das Wort ist im allgemeinen nur in gebirgigen Gegenden abgefragt worden. / Nicht spezifische substantivische und verbale Umschreibungen vom Typus "mucchio di neve" und "il vento ha ammuchciato la neve" und dergl. haben wir nicht in die Karte aufgenommen. // *Schneetreiben, Schneesturm, Schneestaub (nevischio)* / Die Grenzen zwischen diesen Begriffen sind verschwimmende. Eine genaue Definition der hier genannten Begriffe war oft nicht erhältlich. Man beachte, dass Erklärung und Geste von Scheu[ermeier] (er deutete die wirbelnde Bewegung der Schneeflocken an) mehr auf "Schneesturm, Schneewehen" (burrasca di neve, nevischio turbinato dal vento) als auf Schneestaub hinwiesen, nicht wenige unter den von ihm angegebenen Ausdrücken beziehen sich daher auf "Sturm, Sturmwind, Wirbelwind" im allgemeinen. Öfter wurde mit Verbalformen geantwortet, die wir durch die beigefügten Abkürzungen kenntlich gemacht haben, soweit wir sie bestimmen konnten»; «Il termine, in generale, è stato cercato solo nelle aree montane. / Le parafrasi sostantivali e verbali non specifiche del tipo "mucchio di neve" e "il vento ha ammuchciato la neve" e simili non sono state incluse nella mappa. // *Neve trasportata dal vento, tempesta di neve, polvere di neve (nevischio)* / I confini tra questi termini sono sfumati. Spesso non è disponibile una definizione precisa dei termini qui citati. Si noti che la spiegazione e il gesto di Scheu[ermeier] (che suggerisce il movimento vorticoso dei fiocchi di neve) si riferivano più a "Schneesturm, Schneewehen" (burrasca di neve, nevischio turbinato dal vento) che a polvere di neve; non poche tra le espressioni da lui riportate si riferiscono quindi a "tempesta, tempesta di vento, turbine" in generale. Spesso, le persone hanno risposto con forme verbali, che abbiamo indicato con le abbreviazioni allegate, per quanto abbiamo potuto determinare».

28. Ad es. *confla* ('accumulo (di neve)' in francoprovenzale, cfr. PvdA: s.v), con varianti in tutto il Nord Ovest, e *neve a bastioni*, o *ripe di neve* e simili sugli Appennini.

dalle caratteristiche dei dialetti delle zone montane, ma la variabilità è dovuta anche al tipo di domanda, che si prestava a equivoci o a risposte non centrate (per inciso, un intervistato in provincia di Grosseto rispose «néve bukaýòla» e Scheuermeier annotò in tedesco, diligentemente e forse ingenuamente, che intendeva «la neve che penetra in ogni giuntura», senza aggiungere l'indicazione «volg.»).²⁹ Nel Nord-Ovest, i termini più diffusi sono appunto variazioni di *tormenta*, che nel normale italiano è una parola molto più recente di *bufera* ed è considerata un francesismo.³⁰ In tutta l'Italia centro-settentrionale, fra i moltissimi termini alternativi compare anche quello che stiamo cercando.

In base all' AIS, *bufera* non è sicuramente parola del Sud Italia, ma non è neanche per forza di origine alpina, come è stato spesso ipotizzato. Anzi, è molto più probabile che Dante l'abbia incontrata nella parte settentrionale degli Appennini, dove passò e soggiornò più volte negli anni in cui componeva la *Commedia*.

Sulle Alpi, la parola è registrata sette volte dall' AIS, di solito nella forma «bufèra» o con piccole variazioni. Ci può anche essere il sospetto che qualche intervistato sia ricorso a un prestito dall'italiano, dove *bufera* – che oggi può indicare anche una 'bufera di neve', ma non esclusivamente – era ormai ambientata da più di un secolo.³¹

Diversa è la situazione nelle montagne fra Toscana, Emilia-Romagna, Marche e i confini settentrionali di Abruzzo e Lazio. Qui i sostantivi dalla radice *buf-* o simili ricorrono in molteplici marcatissime forme, che comprendono, oltre a *bufera*, le già esaminate varianti riportate dai commenti e dalle trattazioni antiche, di cui altrove non si trovava traccia. Ecco le voci che appaiono fra loro legate in tali zone, e che talvolta indicano, al plurale, la neve mossa o accumulata dal fenomeno:

buféria, bufèrria, bóffa, buféra [con la e chiusa], bufé [pl.], barabùffa, zbarabùffa, bùffa, buféa [con la e chiusa], bùfa, vùfa, vifirina [anche al pl.], bifirina, biferine [pl.], bufadèa, bufèa [con la e aperta], bəfir³, bufarìn [pl.], bufèra [con la e aperta], biffirine [pl.], beferina.³²

29. «Schnee, der in alle Fugen dringt», al n. 572, corrispondente a Seggiano, su una propaggine del monte Amiata. Qui e in seguito, per necessità, ho riportato le voci dell' AIS semplificando la notazione fonetica adottata dagli intervistatori.

30. *Tormenta* manca ancora nel Tommaseo-Bellini. La specializzazione della parola italiana nel senso di 'bufera di neve' (assente in francese) potrebbe essere stata influenzata dall'uso che se ne faceva sulle Alpi occidentali. La parola, infatti, si diffonde a partire dalla fine dell'Ottocento, quando si comincia a recarsi spesso, anche d'inverno, in alta montagna.

31. Cfr. la legenda di AIS 380 sopra riportata nella nota 27. Sulle Alpi italiane, l' AIS registra sempre «buféra» o «büféra», tranne «bùfa» o «bufèr» al p. 209, e «bùfara» al p. 311 (mentre in Ticino sono registrate anche «bofadüyrr», «žbóyrra» e «bofér»). Sono poi attestate varianti del verbo *buffare* per il vento che trasporta la neve, e compare anche l'espressione «um bóf, bóv de vént» nell'alta Lombardia (234) e «um bùv, bùf de néf» in Lombardia ai confini con il Trentino (209). Ci sono, inoltre, ulteriori riscontri nella voce del LEI esaminata *infra*. È quindi più che possibile che alcune fra le attestazioni settentrionali di *bufera* non siano un prestito recente.

32. Dalla tavola 380 dell' AIS. Le forme sono riportate nell'ordine progressivo della prima apparizione (molte si ripetono), di nuovo semplificando la trascrizione fonetica e omettendo gli eventuali articoli.

È una costellazione di forme basate sulle radici *buf-/bif-/bef-*, senz'altro instabile e senz'altro diversa da quella ch'era presente nel Medioevo. Tramite alcune varianti intermedie (ad. es. *beferina*, *vifirina* vs. *ariferina*, *alferini*, *rifinara*) pare incrociarsi, soprattutto a partire dalla Toscana centrale, dalle Marche e dall'Umbria, con un altro gruppo altrettanto numeroso, basato sul tipo *réfena* o simili, che diviene prevalente andando verso Sud a partire dal Lazio e dall'Abruzzo.³³

C'è un dettaglio suggestivo, ma può benissimo essere una coincidenza: una delle due attestazioni dell'esatta forma «bufera» è registrata al punto 490, ossia a San Benedetto in Alpe, un paese accanto al passo del Muraglione che collegava la Toscana alla Romagna. È uno dei luoghi degli Appennini che Dante nomina ed è fra quelli che mostra di conoscere meglio: in *Inf.* XVI 94-105, per tre terzine descrive in dettaglio la vicina Cascata dell'Acquacheta, allo scopo di rendere con una similitudine l'assordante rombo con cui il Flegetonte cade dal settimo all'ottavo cerchio. Il paese, e l'omonima abbazia, si trovano su una «strada che tra la primavera del 1302 e quella del 1303 egli deve aver percorso molte volte in entrambe le direzioni», anche d'inverno, perché, insieme con altri sbanditi, «verso la fine del 1302 o l'inizio del 1303 [...] lascia Arezzo e si trasferisce a Forlì» (Santagata 2012: 156).³⁴

Riguardo alle altre forme: «bufèa» o «buféa» (ad es. a Frontone, PU, 547) è la variante indicata nel commento di Landino (cfr. il par. 2), senza che risultassero altri riscontri; «biferina» (Marsciano, PG, 574) rimanda alla variante *bifera* segnalata nel '500, sempre nel senso di 'vento forte che trasporta la neve', da Accarisi e Alunno (a Bologna, molto lontano da Marsciano), variante che di nuovo era rimasta senza altri riscontri; «bùffa» o «bùfa» fu indicata come sinonimo di *bufera* sempre da Accarisi, ed è la parola che ad es. il DELI (cfr. il par. precedente) riporta come attestata nel senso di 'bufera di neve' ad Arezzo.³⁵

Una simile variabilità di esiti indica, con ragionevole sicurezza, che questa costellazione di parole non è un prestito recente dall'italiano. L'associazione con la neve, e con la neve soltanto, è rafforzata dalla totale assenza di queste parole nelle

33. Ecco l'elenco dall' AIS (nell'area in cui è presente anche il tipo basato su *buf-*): «réfana» (pl.); «rífne» (sing. e pl.); «réfeni» (pl.); «réfani» (pl.); «rífano»; «rífani» (pl.); «rífini» (pl.); «rufina»; «rufinata»; «alferini» (pl.); «réfane»; «refenia»; «rafanàre» (pl.); «ariferina»; «ariferine» (pl.); «réfena»; «ràfana» (pl.); «reféne»; «rífini» (pl.); «arífina»; «arífina»; «rífina».

34. Inoltre, secondo alcuni, ma soprattutto secondo una poco affidabile tradizione locale, Dante trascorse appunto nell'Abbazia di San Benedetto in Alpe l'inverno tra 1302 e il 1303. Si noti, per inciso, che la forma attestata a San Benedetto ha la *e* chiusa; d'altra parte, se l'ingresso della parola in italiano è avvenuto, come si vedrà, per via libresca, è normale che la *e* sia stata letta aperta, in analogia alle altre parole con suffisso *-èro*, *-ière* e simili.

35. La parola *buffa* è riportata dai dizionari nel senso di 'soffio di vento impetuoso' a partire da un'occorrenza in Annibal Caro (cfr. ad es. il GDLI s.v.), ma è indicata anche un'unica attestazione medievale, in senso figurato, nella *Commedia*, *Inf.* VII 61-62: «la corta buffa / d'i ben che son commessi a la fortuna». Di nuovo, in Dante è parola travagliata: i commenti medievali intendono *buffa* nel comune senso di 'beffa' o simili (come in un altro luogo della *Commedia*) o non la glossano (sottintendendo quindi tale normale significato); mentre i commenti a partire dal Cinquecento propendono per 'soffio di vento' (a partire da una supposizione di Landino) e forse hanno causato le rarissime occorrenze successive. Il TLIO non registra l'esistenza della parola nel senso di 'soffio di vento' e, come i medievali, riporta l'attestazione dantesca come occorrenza del comune *buffa* nel senso di 'beffa', probabilmente perché altrimenti sarebbe l'unica attestazione nell'intero *corpus*.

tavole AIS che, su tutta l'Italia, trattano di temporali e acquazzoni (369) e di «turbinii» nella tavola sul vento (399).

La descrizione della parola è più complessa e sfocata nel LEI, che tratta *bufera* nell'ambito della voce «*bof(f)-/*buf(f)-; *pof(f)-/*puf(f)-», uscita nel 1984,³⁶ e inevitabilmente usa la definizione del GDLI, ossia quella propria dell'italiano moderno:

Tempesta di vento a raffiche turbinose e irregolari, spesso accompagnate da forte pioggia o neve o grandine.

Le fonti del LEI sono eterogenee e quindi, anche nelle regioni montagnose, è possibile che vi sia una sovrapposizione del più ampio significato moderno con quello antico. Inoltre, rispetto all'AIS è ancora più probabile che fra le attestazioni vi siano prestiti dall'italiano. Nonostante questo, però, una parte consistente dei riscontri del LEI su *bufera* e simili specifica che si tratta di termine usato per la neve, mentre non è pressoché mai nominata la pioggia.³⁷

Ancora più significativamente, l'associazione con la neve è sistematica nelle varianti simili a quelle già registrate dall'AIS, ma più distanti da *bufera*: le varianti, quindi, che non possono essere influenzate dalla moderna parola italiana (e quelle il cui significato non può essere dato per scontato). Ad esempio, *bufa*, *bufea*, *bufarina*, *sbufarina*, *bufarea*, *zbufera*, *bufurùn* etc. (il LEI ne aggiunge più di qualcuna all'elenco ottenibile dall'AIS). A volte, per la stessa parola il significato di 'tormenta' di neve si alterna con quello di 'neve trascinata dal vento' o 'mucchio di neve formato dal vento', a conferma che entrambi erano possibili in queste forme.³⁸

Sulla base di queste premesse, si possono trarre conclusioni ragionevolmente solide. Nei paragrafi precedenti abbiamo visto che la parola *bufera* era sconosciuta a gran parte dei lettori di Dante fino almeno al Rinascimento, da qualunque regione

36. LEI *Birrus-Brac(c)hiolum*, Volume 6, Parte 62, 1984: 368-420.

37. Le uniche due eccezioni, fra molte centinaia di occorrenze, non sono significative: in un caso è il sintagma originale a specificare la presenza dell'acqua: «romagn. *àqua d' bófa* 'pioggia accompagnata da vento'», ivi: 375); il secondo è in un testo letterario italiano di area venetofona (quindi fuori dalla zona di cui ci occupiamo): «It. *sbuffata* f. 'scroscio improvviso di pioggia'(1953, Stuparich, B)», ivi: 384.

38. Ecco alcuni esempi (che comprendono i rarissimi casi al di fuori dell'area appenninica sopra individuata): «Ancon. (Arcevia) *bufa* f. 'turbinio di neve' Spotti»; «Lomb. alp. or. (borm.) *buf* 'mucchio di neve formato dalla bufera' (Longa, StR 9)»; «march. sett. (Frontone) *bufeá* 'neve ammucchiata dal vento' (p. 547)»; «Corso oltramont. *bufféghje* f.pl. 'raffiche di neve' Falcucci»; «Cort. (Val di Pierle) *bufarina* f. 'nevischio; turbine di neve' Silvestrini, abr. or. adriat. *bbafarínà* DAM. Umbro merid.-or. (Trevi) *vifirína* f. 'neve ammucchiata dal vento' (p. 575)»; «Teram. (Castelli) *bbufarínà* m. 'turbine di neve' DAM. Lig. occ. (brig.) *bufurùn* m. 'folata di neve' Massajoli-Moriani. Abr. occ. (San Benedetto in Perillis) *bbulfarúnà* f. 'vento diaccio; neve ammucchiata dal vento' DAM»; «Cort. (Val di Pierle) *bufaréa* f. 'vòrtice di neve e vento, bufera' Silvestrini, umbro merid.-or. ~ Bruschi»; «Abr. occ. (San Benedetto in Perillis) *rabbéfra* f. 'neve ammucchiata dal vento; tempesta di neve' DAM»; «Umbro merid.-or. *bufatéa* f. 'vòrtice di neve e vento, bufera' (Bruschi; Batinti-Mancini, QALT1; Santucci, ID 48)»; «Aret. *sbufarina* f. 'bufera di neve, tormenta'(Brogioni, QALT 2/3, 241)»; «Umbro occ. (Sansepolcro) *zbúfera* f. 'nevicata con vento' (Zanchi-Merlo, ID 13, 212)»; ivi: 368-420, in ordine di apparizione.

provenissero. Anche dopo essere entrata nel Vocabolario della Crusca con il significato attuale, rimase una parola di difficile comprensione fino al Settecento. Nei paragrafi successivi, vedremo come la progressiva affermazione della parola nella lingua italiana sia indissolubilmente legata al testo dantesco e al modo in cui era stato interpretato.

Tutto ciò contrasta con le occorrenze riportate nel presente paragrafo, perché in maggioranza sicuramente non sono prestiti dall'italiano e sono disperse in tutto il Centro Nord, a partire dalla Toscana. La spiegazione più economica è evidente: la parola *bufera* molto di rado era nota a chi scriveva perché era confinata dove l'AIS l'ha trovata, ossia nelle comunità montane dalle Alpi all'Appennino centrale, insieme con le altre parole affini che tuttora si trovano solo in tali luoghi. Ciò è avvenuto perché la parola indica un fenomeno atmosferico che si verifica solo in montagna, e per di più d'inverno, ossia la stagione durante la quale, fino alla fine dell'Ottocento, si evitava il più possibile di andarvi o passarvi (come invece dovette fare Dante, nei primi tumultuosi anni dopo l'esilio); o meglio, la *bufera* in senso proprio si verifica *quasi solo* in montagna: per una marcata eccezione nella Firenze quattrocentesca, cfr. *infra* il par. 8.6.

Dopo queste considerazioni, se si scorrono le interpretazioni medievali e rinascimentali riportate nei precedenti paragrafi 2-5, si può facilmente notare quali fossero i pochi studiosi che conoscevano il significato originale del termine, la sua provenienza e l'associazione esclusiva con la neve – e che spesso furono rifiutati e confutati dai commenti successivi: Guido da Pisa, Landino, Accarisi e, con meno precisione, Borghini.³⁹

8. Le altre attestazioni nella tradizione letteraria

La parola *bufera* poteva suonare misteriosa o rozza ai lettori di Dante, ma d'altro canto è posta all'inizio di uno dei brani più celebri di tutta la letteratura italiana, in versi che tutti i letterati – e anche la gran parte della popolazione alfabetizzata – avevano familiari e spesso conoscevano a memoria. A partire dal 1612 è anche registrata nei dizionari con un significato ben definito, per di più in un campo semantico che, come si diceva, lungo i secoli è aperto ai mutamenti e alle innovazioni.

Le premesse per un possibile riutilizzo sulla base di Dante, quindi, ci sono fin dall'inizio. Come scrive Manni (2018: 420, a partire da De Mauro), le parole presenti nella *Commedia* – anche in luoghi meno famosi di questo – hanno «un tasso di sopravvivenza due volte e mezzo superiore rispetto al restante lessico delle origini» e quindi «il sigillo dell'uso dantesco è garanzia di successo». Per *bufera*, il percorso

39. La definizione di Borghini qui riportata per seconda (che è un veloce inciso nell'ambito della polemica con Ruscelli) include anche la pioggia. Vanno poi intese con l'iniziale minuscola almeno alcune delle menzioni delle «alpi», che nelle intenzioni originarie indicavano le montagne in generale. Difficile giudicare i due casi che chiamano in causa la «lingua lombardica»: è possibile, come si diceva, che la parola esistesse anche sulle Alpi, ma il fatto che le definizioni in questione parlino solo di vento, senza nominare la neve, le rende sospette.

è stato molto più accidentato del normale, ma, com'era prevedibile, non è consistito affatto nell'oblio totale fino alla ripresa nell'*Ossian* di Cesarotti.

La ricerca di *bufera* con cui si è aperto questo saggio individuava, fra Dante e l'*Ossian*, soltanto due occorrenze (Boccaccio e Pulci), entrambe dipendenti direttamente dal testo dantesco. Per quanto sia ampio il corpus della BIZ, si tratta però di un sondaggio limitato al canone della letteratura italiana, ossia alle opere più influenti e letterariamente più curate. Vale quindi come indicazione del modo in cui la parola era percepita, ma non è affatto esaustivo.

Già la consultazione della bibliotecaitaliana.it (BiBit), un progetto dell'Università la Sapienza che per i primi secoli è più ampio della BIZ, permette di trovare alcune nuove attestazioni di *bufera* prima di *Ossian*, tutte tranne una in testi non propriamente letterari.⁴⁰ Pochissime altre sono fornite dalle moderne voci lessicografiche; ma lo strumento di gran lunga più potente - tanto potente che sarebbe inutilizzabile per una parola meno rara - è *google books*, che contiene la scansione di decine di milioni di volumi a stampa a partire dal Quattrocento. Per un caso fortunato, *bufera* e le sue varianti sono di solito individuate dai programmi di riconoscimento ottico dei caratteri a stampa (ossia gli OCR), che in generale sono invece molto imprecisi se applicati agli incunaboli e alle cinquecentine.

La ricerca di *bufera* (e *bufere*, *buffera* e *buffere*) in *google books* fra il '400 e il 1763 è una sorta di rudimentale pesca a strascico, che oscilla nei risultati ed è basata su algoritmi non noti agli utenti. Anche nella migliore delle ipotesi, fornisce solo i casi in cui l'OCR è riuscito a decifrare la parola all'interno di un corpus immenso ma nebuloso, in perenne evoluzione, del quale non si conosce neppure il numero complessivo di opere scansionate. Rintraccia però tutte le occorrenze già note ai lessicografi e permette di individuarne molte di nuove, che altrimenti resterebbero nascoste ben al di là della portata non solo di un essere umano, ma anche di una banca dati di tipo tradizionale.

La grande maggioranza dei riscontri di *google books* precedenti all'*Ossian* è contenuta nei dizionari di italiano, nelle edizioni della *Commedia* e nelle opere critiche che ne trattano (e sono state già talvolta usate nelle pagine precedenti): anche questo basterebbe come segno della scarsa diffusione di *bufera* al di fuori del contesto dantesco.

Ciò vale in particolare per il Cinquecento, dove la parola è commentata spesso nelle trattazioni, ma il suo uso non metalinguistico è rarissimo e rimanda quasi sempre esplicitamente al quinto canto. *Google books* ha permesso di individuare solo pochissime e marcate occorrenze, che saranno esaminate nei sottoparagrafi successivi.

La situazione cambia fra Sei e Settecento: la già esaminata assenza di *bufera* nelle banche dati tradizionali - e quindi nelle opere che costituiscono il canone letterario - contrasta con apparizioni sempre più frequenti in testi meno sorvegliati,

40. A parte i commenti a Dante, si tratta di quattro casi che saranno velocemente esaminati in seguito: gli elenchi di parole di Leonardo da Vinci, il diario di Luca Landucci, le *Regole* di Giovanni Francesco Fortunio e - unica nuova attestazione in un testo letterario in senso proprio, ma di stile comico - un ditirambo di Lorenzo Magalotti.

mai stampate. Fortunio (2001: 10, corsivo mio) riecheggia ostentatamente due versi contigui del quinto canto: quello della *bufera* e «di qua, di là, di giù, di sù li mena»:

Tanto mi resta di speranza che niun vento si troverà il quale così bassa polvere possa né voglia sollevare da terra, *qua e là con la sua bufera dimenandola*.

Più in generale, *google books* rintraccia numerose *infernai bufere* (con l'anticipazione dell'aggettivo e in rima, il più delle volte) o simili fra il Cinque e il Settecento, di solito in opere di autori misconosciuti, ma anche, ad esempio, nella riscrittura dell'*Orlando innamorato* ad opera di Francesco Berni.⁴³ Ancora nel primo Ottocento, un giovanissimo Leopardi continua ironicamente tale uso allusivo, scrivendo due volte, in prosa, «l'invernal bufera».⁴⁴

8.2. Le traduzioni

Sono pochissimi casi, ma significativi, innanzitutto perché fra di essi va compreso anche l'*Ossian* di Cesarotti. I primi che ho rintracciato sono dovuti al fiorentino Antonio Brucioli, che usò *bufera* in due occasioni: nella sua traduzione della Bibbia (uscita a partire dal 1532 e poi messa all'Indice), verosimilmente per renderne il *sermo humilis* e, insieme, per dare una patina arcaica; e in quella della *Storia naturale* di Plinio nel 1543, dove era necessario trovare l'equivalente di numerosi nomi latini di venti e fenomeni atmosferici. In entrambi i casi, Brucioli ritenne necessario spiegare ai lettori il significato di *bufera*, nel commento o tramite una nota a margine. La fonte di Brucioli è libresca: seguì infatti la definizione di Boccaccio e la descrisse come un generico vento vorticoso.⁴⁵

È appunto il ricorrere di queste glosse il dettaglio più interessante, anche se non son presenti in tutti i casi,⁴⁶ perché confermano un'altra volta che *bufera* era ritenuta parola di difficile comprensione e incerta nel significato. Ancora alle soglie della pubblicazione dell'*Ossian*, nel 1754, una coltissima traduzione commentata

43. In due occasioni: «E verso lui rivolto ancora il conte / fremendo vien, qual infernal bufera» e «Quivi i legni e le genti in terra spande / Il vento e l'onda e l'infernal bufera» (Berni 1834, libro 1, c. 16, ott. 12, vv. 1-2: 187; e libro 2, c. 6, ott. 33, vv. 5-6: 396).

44. Cfr. «l'invernal bufera soffi pure» ne *L'amicizia* delle *Prose varie* (1809) e «fischia impetuosa l'invernal bufera» in *7. Il Mese di Dicembre* delle *Composizioni per il saggio* (1810) nella BiBit. La parola ricorre più volte altrove in poesia ed è anche il titolo del penultimo degli *Scherzi epigrammatici*.

45. «Bufera che in latino è Vortex significa vento rotato, et aggirantisi con furia», glossa a margine di «La Bufera col ritornare adietro è differente dal turbine, quanto lo stridore dal grave suono» nella *Storia naturale* di Plinio (Brucioli 1548, cap. 49 del libro 27); e poi «la bufera che niente altro è che gruppo di vento aggirantesi», all'interno del commento a «Da luoghi secreti viene la bufera» (Brucioli 1546; 28r, che corrisponde a «Ab interioribus egredietur tempestas» della Vulgata, Giobbe 37:9). La parola ricorre poi altre volte nel resto della traduzione.

46. Oltre a Brucioli e alla traduzione da Aristofane esaminata *infra*, le altre attestazioni che ho rintracciato tramite *google books* sono: Dolce 1551: 9, traduzione del *Rudens* di Plauto senza alcun tipo di glossa, dove *bufera* serve verosimilmente a rendere uno stile comico e arcaico, da parte di un linguista esperto; Davanzati 1600: 46, da Tacito; e, ormai nel Settecento avanzato, numerose occorrenze in Pluche 1740 (ad es. nel vol. 3: p. 101), in una traduzione a più mani del celebre *Spectacle de la nature*.

delle *Nuvole* di Aristofane con testo greco a fronte, allo scopo di rendere lo stile originale, usa il verso «I ricci di Bufera centocipite»⁴⁷ e ritiene opportuno spiegare il senso di *bufera* (di nuovo da fonte libresca),⁴⁸ ma non di *centocipite*.

8.3. I testi tecnici o scientifici

Anche questi sono pochi casi, quasi tutti settecenteschi, ma sono importanti perché mostrano che chi, invece, scriveva di agricoltura poteva venire in contatto con la parola nel suo significato originale legato alla neve. Un anno prima della prima edizione dell'*Ossian*, esce un opuscolo fiorentino sulla difesa degli ulivi dal gelo (Montelatici 1762) che nomina le *bufere* in senso proprio anche nel titolo:

Progetto nuovo per fare che gli ulivi piantati ne' luoghi freddi (come sarebbe nel Mugello) vi resistino ed inoltre perché non siano danneggiati dalle gran nevi e dalle bufere

Qui, il significato moderno, comprendente la pioggia, che già circolava in letteratura e che viene adottato da Cesarotti l'anno dopo, sarebbe fuori posto. Già agli inizi del '600 un altro trattato toscano di agricoltura, la *Coltivazione toscana* di Vitale Magazzini, aveva usato più volte la parola *bufera* come strettamente associata alla neve in montagna⁴⁹ e tale attestazione è anche registrata *sub voce* nel Tommaseo-Bellini.

Se si esce dall'agricoltura, la situazione è differente: *google books* ha individuato due usi di *bufera* che risalgono al secondo '500, ma, come era successo per la traduzione da Plinio, hanno un evidente motivo incidentale: sono trattati scientifici sui venti, che adottano anche la parola dantesca – staccata dal senso originale – quando li descrivono sotto innumerevoli nomi antichi e moderni.⁵⁰

8.4. Lo stile comico

A causa della sua connotazione, la parola era disponibile nello stile basso o comico, nelle satire e nei ditirambi, anche senza riferimenti a Dante; ma probabil-

47. Per tradurre «πλοκάμους θ' ἑκατογκεφάλα Τυφῶ», nel verso ivi numerato 435 nel primo atto.

48. «Bufera è l'istesso, che da' Greci e da' Latini chiamasi Tifone. Questo è un vento procelloso con vortici, e fumante, ma senza fuoco, ed esce con velocità dalle nuvole. Di che Plinio, l. II cap. 48» in Aristofane 1751: 60, forse sulla base della traduzione da Plinio qui citata nella nota 45.

49. Ad es., il vento settentrionale «fa diacci il verno, e bufere e nevai alle montagne» in Magazzini 1625: 123 (e cfr. anche le pp. 121, 127 e 131).

50. I due trattati, com'è normale a questa altezza, sono basati su fonti libresche. Il secondo corregge il primo sulla base della traduzione da Plinio citata nella nota 45: «Il *Turbine*, o *Buferà*, è vento che non si sa da qual contrada del mondo spirar soglia, ma si vede bene che è spinto precipitosamente da nuvola ogni volta che due venti nemici, affrontati nell'uscir da due nuvole poste a rimpetto, concorrendo con grande et fiero impeto si mischiano» (Arnigio 1568: 115v); e «il *Vortice* o *Buferà* col ritornare a dietro è differente dal *Turbine*, quanto lo stridore dal grave suono» (Breventano 1571: 13r). Va infine qui registrato un caso particolare: Leonardo da Vinci inserisce due volte *bufera* (senza spiegazioni) negli elenchi personali di parole marcate (letterarie o scientifiche) che annotava nel Codice Trivulziano (Leonardo da Vinci 2018: 39 col. 4, 94 col. 4).

mente era troppo rozza o enigmatica per avere un uso esteso. L'esempio più antico fra i pochissimi che ho trovato è cinquecentesco, nel misconosciuto *Capitolo sopra la posta* del bernese Mattio Francesi, dove c'è il verso «per la bufera del vento tremendo».⁵¹

C'è poi un caso secentesco in prosa, per una volta in un'opera niente affatto oscura: *Del Cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni, che fornisce un ottimo esempio di come il termine poteva venir gestito in un testo letterariamente curato. Trattando i modi di scegliere moglie, Frugoni (1687: 387) scrive:

Che importa ad essi, che sia una capra, come Amaltea, purché anche come Amaltea porti 'l cornucopia, con abbondanza di frutti, ancorché non habbia nel volto la Primavera, e sembri più tosto una Tramontana con la *bufera*.

In questo caso il corsivo non è mio: è nel testo originale a segnare un termine marcato, che è glossato dall'autore a bordo pagina tramite la definizione della Crusca, in una delle rarissime note che nel volume sono dedicate a spiegare il significato di una parola.⁵²

Lo stesso capita nella *Tabaccheide*, un ditirambo settecentesco del coltissimo Girolamo Baruffaldi,⁵³ dove la nota d'autore ai versi «Che buffèra mai di vento / Fremmer sento!» riporta le due definizioni libresche di *bufera* più correnti e si sofferma anche su una possibile etimologia che circolava ai tempi:⁵⁴

Bufera è turbine con pioggia, e gragnuola, o neve, ma propriamente si prende per aggiramento di venti. Il Menagio lo trae da *Bucca, Oris flatus*. Onde Giuvenale Sat. 3. v. 262: *Et bucca foculum excitat*.

È invece in un'edizione priva di glosse di alcun tipo la quarta e ultima occorrenza rintracciata, di nuovo dovuta a un autore di primo piano: «Quel di nubi e di buferè / folto esercito infinito» sono versi del ditirambo *Brindis, brindis al sovrano* scritto fra il Seicento e i primi del Settecento da Lorenzo Magalotti (1723: 58, vv. 33-34), il quale, sempre ironicamente, usa la parola anche in una lettera del 1665, dove però è ben chiara l'associazione con Dante (Magalotti 1769, vol. I: 118):

51. Berni *et al.* 1555: 84r; Francesi nacque all'inizio del secolo e morì prima del 1555 (cfr. il DBI s.v.).

52. «Bufera, in latino *turbo*; e la femmina brutta è un turbine, ma se ricca una Flora». Bisogna scorrere dodici pagine per trovare un'altra nota a margine di questo tipo, che assegna il significato di «grosso Asino» a «*cillone*» (anch'esso in corsivo nel testo), una parola assente anche nel GDLI. Frugoni, però, usa *bufera*, in una delle prime attestazioni del senso figurato, anche nel romanzo *L'heroína intrepida* del 1673, dove non ci sono note d'autore al testo: «atterrirlo con incivile, perciò criminale bufera», Frugoni 1673, parte III, vol. 2: 225.

53. Baruffaldi 1714: 90, vv. 2108-2109; e la nota a p. 217, dove è scritto «bufera» e non «buffèra». Baruffaldi, altrove nel volume, cita anche un brano di Bartoli dell'*Istoria della Compagnia di Gesù* dove compare il termine: cfr. il prossimo paragrafo.

54. L'etimologia è tratta dalle *Le origini della lingua italiana* di Egidio Menagio (Ménage 1685: 132 e 98-99), autore del primo dizionario etimologico dell'italiano, e fu agevolmente confutata nel Settecento da Muratori (cfr. ad es. Muratori 1685, t. II: 198-199 s.v. *buffare*), che proponeva quella oggi accettata e già discussa nel par. 6.

venti, che paiono buffere infernali, ma di quelle, che muovono dall'Antenora, o dalla Tolo-
mea, non dal paese di Ser Brunetto, e di quegli altri tristi uomini, tanto son gelate.

8.5. *La diffusione fra Sei e Settecento*

Ci siamo soffermati sul modo in cui *bufera* era provveduta di glosse nei testi letterariamente curati, fino al Settecento, per marcare un contrasto: a partire dai primi decenni del Seicento, *google books* restituisce molte occorrenze non marcate di *bufera*, sempre più frequenti nel tempo, in testi il più delle volte poco sorvegliati. La parola di regola ha il senso moderno o compare in contesti troppo generici per poterlo determinare. In un caso, quello di Giovanni Santi Saccenti (1687-1749), trattandosi di un'opera poetica considerata pregevole, ancora alla fine del Settecento un editore postumo intervenne in nota a spiegare il significato dei dantismi, glossando librescamente *bufera* e *ventraia* nella stessa pagina;⁵⁵ ma altrove la parola sembra appartenere al normale vocabolario dello scrivente.

In due casi si tratta di lettere, entrambe dovute ad autori di primo piano: Giambattista Marino e Gabriello Chiabrera.⁵⁶ Quest'ultimo usa «boreal bufera» anche in una sua poesia minore, accanto a «trasvolare», un altro dantismo raro – ma molto meno di *bufera* – recuperato in seguito proprio da Cesarotti.⁵⁷ Inoltre, *bufera* nel senso moderno ricorre liberamente nell'*Istoria della Compagnia di Gesù* di Bartoli, in varie poesie di autori minori e in molti testi d'occasione, anche su argomenti frivoli.⁵⁸

Inoltre e soprattutto, a partire all'incirca dalla metà del Seicento *bufera* o *buf-fer-a* comincia a comparire sempre più spesso – anche in senso figurato – in decine e decine di opere di argomento religioso scritte da membri del clero, come, per citare uno dei casi più antichi, nel 1640 l'*Historia del Patriarcha S. Giovangualberto* dell'abate Diego Franchi, dove compare una «bufera del fuoco».⁵⁹ In questo gruppo, per

55. È un capitolo in terzine danteggianti, dove compare il verso «Voi fuggate il maltempo, e la bufera» e il significato di *bufera* è spiegato da una nota aggiunta in calce: «Bufera propriamente è turbo con pioggia, e neve. Dante Inf. c. v La Bufera infernal, che mai non resta». Nella stessa pagina, una nota analoga è riservata al dantismo *ventraia*: «Pancia. Dante Inf. c. 30 che il viso non risponde alla ventraja» (Santi Saccenti 1781, vol. 2: 102).

56. Marino 1627: 189, s.d.: «mi feci provvedere d'un barbassoro, che mi riparasse il viso dalla bufera, che soffiava». *Barbassoro* è un ispanismo adattato per 'fazzoletto da testa' (GDLI: s.v.). Chiabrera 1762: 69-70, s.d.: «Tutto ciò non fu altro che una bufera di flati, che dallo stomaco s'avventarono alla testa»; e anche «buffere» in senso meteorologico alle pp. 50 e 88.

57. Cfr. Speranza 2007-2009, IV: 92. Il verso di Chiabrera è nel poemetto *Le Nozze di Zefiro*, un testo in appendice all'edizione settecentesca delle sue opere, privo di edizioni moderne: «Al trasvolare di boreal bufera» (Chiabrera 1731: 71).

58. Cfr. ad es. Bartoli 1660: 90, 180, 212, 550, sempre nel senso di 'tempesta di mare'. Un esempio precoce (ma assai misconosciuto) in un testo d'argomento leggero è «non temendo Bufere, né paventando Marosi» nelle *Prose alla moda* di Vegezio Agrippino Pisseni (1641: 163).

59. Franchi 1640: 468. Capita poi talvolta che un membro del clero usi *bufera* sia in testi religiosi, sia in altri di carattere più frivolo come quelli citati poco sopra. Ad esempio, il priore Agostino Lampugnani scrive di «bufere de' venti» e di «bufere de gl'oltraggi» nei *Sette strali d'amore vibrati da Gesù Christo in croce all'anima fedele* (Lampugnani 1640: 106, 241, 305) e usa due volte le «buffere de' venti» ne *La carrozza a nolo, ovvero del vestire, e usanze alla moda*, scritta sotto lo pseudonimo di Giovanni Sonta Pagnalmino (Lampugnani 1648: 57, 230).

inciso, dovrebbe essere inclusa anche la sopra citata opera storiografica di Bartoli, che è l'apparizione più marcata nel Seicento, registrata anche da alcuni dizionari (cfr. GDLI: s.v.). Verosimilmente, l'italiano dei religiosi fu uno dei principali canali attraverso cui la parola cominciò a diffondersi nel suo senso moderno.

8.6. *Tracce di un uso indipendente*

Abbiamo visto che solo una minima parte delle occorrenze sei-settecentesche mostra di intendere *bufera* nel senso della parola originale. Nel Cinquecento, le rarissime occorrenze riscontrate sono probabilmente tutte originate dalla *Commedia* e, in ogni caso, l'imprecisione o l'incertezza sul suo significato è dominante. Fra Tre e Quattrocento, la situazione è simile: tutte le poche attestazioni conosciute della parola sono già state qui esaminate e ricondotte alla *Commedia*, con la sola eccezione di due casi, lasciati qui per ultimi.

Il primo, probabilmente, non è significativo: nella seconda metà del Trecento, Agnolo Torini (1957: 245) nominò «le bufere delli impetuosi venti» nella *Brieve collezione della miseria della umana condizione*. Torini operava a Firenze entro circoli dove l'influenza di Dante era molto forte e il rimando è troppo generico per escludere con sicurezza che fosse un dantismo.

Il secondo, invece, pubblicato solo nell'Ottocento, è marcatissimo: si tratta del *Diario fiorentino* dello speziale Luca Landucci, vissuto dal 1436 al 1516. Nel gennaio del 1493, vi compare il resoconto di una memorabile nevicata a Firenze, «la maggiore neve che si ricordi mai». Landucci (1985: 67, corsivi miei) annotò che

ella venne con certo vento con una *bufera*, in tal modo, che per tutto 'l dì non si poté mai punto aprire usci, né bottega, né finestre di casa. E durò dalla mattina, a l'Avemaria, insino a l'altra mattina a l'Avemaria, che furono 24 ore, che mai cessò punto, senpre colla *bufera*; per modo tale che non era fesso né bucolino sì piccolino, che non avessi el monte della neve in casa; né sì suggellata casa che non fussi sì piena di neve, che si penò più dì a votarle.

Qui, quasi due secoli dopo Dante, la parola è usata nel suo senso proprio di specifico fenomeno meteorologico: 'vento che trascina furiosamente la neve' o – qui meglio – 'neve furiosamente trascinata dal vento'.

Come si è visto, altri fiorentini fra Quattro e Cinquecento mostravano invece di non avere *bufera* nel proprio idioletto. Palesemente, fu l'eccezionalità dell'evento del 1493 che permise la diffusione in città del termine tecnico che lo indicava sulle montagne (probabilmente accompagnato da alcuni dei suoi geosinonimi, a questa altezza riconducibili con facilità alla forma scelta da Dante, ma assente nella lingua dei cittadini).

Come spesso accade, nel '500 aveva ragione Vincenzo Borghini: la parola non era conosciuta a Firenze non perché non fosse toscana, ma semplicemente perché a Firenze il fenomeno meteorologico a cui si riferiva non c'era (cfr. il par. 3; dall'edizione moderna, come si diceva, va tolta la maiuscola in «Alpi»): «è voce d'alpi, perché quivi, accadendo spesso, si usa spesso et di quivi ne viene poi in Firenze non per starvi, perché non vi accade».

9. Una nobilitazione tardiva

L'accidentato percorso di *bufera* attraverso i secoli comportò un parziale cambio di significato, ma soprattutto un cambio di connotazione.⁶⁰ Ora che è divenuta una normale parola italiana, è difficile per noi capire la perplessità, il fastidio e persino il disgusto che i letterati manifestarono durante il Rinascimento; e ci sembra strana anche la situazione del Sei e del Settecento, quando le opere letterariamente curate continuavano, per così dire, a maneggiare *bufera* con le pinze, mentre a livello informale le attestazioni erano sempre più diffuse.

Si può provare a spiegare così la differenza a un orecchio moderno: per un letterato rinascimentale, era come se Dante avesse scritto «la **sbufaria* infernal che mai non resta», per quelli che capivano l'etimologia della parola; oppure, per chi non ne capiva l'origine, «la *pufea* infernal» (è una delle varianti attestate nel Medioevo, come si è visto). Due parole che molto difficilmente potevano trovare posto in ambito letterario.

Il canto di Paolo e Francesca, nei secoli successivi, fu sicuramente la causa prima della persistenza e infine dell'affermazione di *bufera*, che nel suo nuovo senso più ampio e con il suo nuovo prestigio poteva agevolmente fare da iperonimo alla parola delle montagne e così assorbirla. La *bufera* originale, con le sue varianti, si riferiva a un tipo di evento che si verifica quasi solo nelle zone marginali in cui era usata: aveva, quindi, ancor meno possibilità di diffondersi rispetto agli analoghi geosinonimi che tuttora resistono in ampie zone d'Italia per indicare un fenomeno atmosferico, ma sono sentiti come incomprensibili o dialettali altrove.⁶¹

Nell'ultimo Settecento, l'affermazione di *bufera* non può essere ricondotta al solo *Ossian*: ormai da tempo la parola, nel senso moderno, era sempre più frequente in testi poco sorvegliati. D'altro canto, un letterato raffinato ed un linguista esperto come Cesarotti stava ancora coscientemente compiendo un'operazione letteraria quando scelse di introdurla ai piani alti della tradizione poetica italiana, usandola associata alla pioggia nella sua liberissima traduzione, senza ispirarsi direttamente a un vocabolo inglese.⁶² Ecco una delle occorrenze, alla fine della strofa in una sezione che comincia «Sbuffa 'l vento, la pioggia precipitasi», con il recupero anche di *sbuffare* nel senso di 'soffiare':⁶³

60. Per una sistemazione teorica di tale tipo di mutamenti, cfr. ad es. il paragrafo *Modelli di variazione d'uso* in Burgassi, Guadagnini 2017: 209-210. Il volume si occupa soprattutto dei latinismi in italiano, che spesso ebbero una traiettoria paragonabile a quella di *bufera*. Per il recupero tardivo di altre parole dantesche, cfr. anche Nencioni 1983 e Serianni 2018 (dove, ad esempio, a p. 292 è considerato il caso di *inurbarsi*, recuperata nel Novecento); e le schede in Coluccia 2013.

61. Ad esempio, nel Veneto si usa - anche parlando italiano - la parola *scravasso* per indicare un acquazzone, ma un non veneto non la capisce così come un settentrionale non capisce *tropea*, che significa (o significava) 'breve e violento temporale' nel Sud Italia; e ben difficilmente chi le conosce le userebbe in un testo sorvegliato in italiano.

62. Ad esempio, la prima attestazione, «dopo notturna atra bufera» (*Fingal*, *Canto II*, in Cesarotti 1801, t. 1: 44), traduce «after a stormy night» (Macpherson 2009: 174); mentre quella riportata qui *infra* è un rifacimento libero.

63. Cesarotti 1801, t. 3: 360. Altrove, Cesarotti usa per il vento anche il già incontrato *buffare*, che Enrico Roggia (2013: 131) classifica fra i «toscanismi di Crusca».

La ventosa orrenda procella
 Schianta i boschi, i sassi sfracella:
 Già l'acqua straripa,
 Si sfascia la ripa,
 Tutto in un fascio la capra belante,
 La vacca muggiante,
 La mansueta e la vorace fera
 Porta la rapidissima bufera.

Come scrive Roggia (2013: 112), nell'*Ossian* c'è il «proposito (decisivo) di emulare linguisticamente la rozza energia del poeta primitivo», forzando ma non dissolvendo i confini della lingua letteraria, anzi sfruttandone il repertorio. Di conseguenza, nella lingua dell'*Ossian*, «latinismi e anglicismi ossianici convivono spesso fianco a fianco con toscanismi di Crusca, voci di tradizione prosastica, oppure burlesco-giocosa». ⁶⁴ È in tale contesto che *bufera*, dantismo di registro basso, poté trovare il suo posto; anche perché, come altre innovazioni, rispondeva bene al «repertorio di temi caratteristici della temperie 'preromantica' – come *sublime*, *patetico*, *drammatico*, *magnifico*, *burrascoso*, *energico*, *terribile* –» (Speranza 2007-2009, I: 9) e, insieme, serviva all'«evocazione dell'ambiente e dei paesaggi settentrionali» dei *Canti di Ossian*, per i quali «la poesia italiana non offriva modelli adeguati» (ivi, IV: 93).

Lo stesso Cesarotti, nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*, teorizzò l'opportunità di riesumare gli arcaismi, che «avranno il doppio merito di ferire colla novità, mentre esigono rispetto coll'antichità». ⁶⁵ Tali soluzioni stilistiche si inserivano in un generale rinnovamento della lingua letteraria, che annunciava il Romanticismo e, per citare Schiaffini (1953: 99, e attraverso lui Basilio Giannelli), portava anche a «imitar quindi dei Trecentisti particolarmente i "modi plebei", le parole "rancide o disusate"», senza alcun intento comico o giocoso.

Nello stesso periodo, vennero recuperate altre parole dantesche che avevano una connotazione simile a *bufera*: un facile esempio è il già incontrato *ventraia*, che non ha circolazione neanche nel Medioevo (cfr. Viel 2018: 395) e nella BIZ e nella BiBit risulta recuperato solo da Monti nella sua traduzione dell'*Iliade*; ma *ventraia* non poteva aspirare a una nobilitazione finale.

Bufera, invece, ormai da tempo aveva la veste fonetica adatta per uscire dal contesto in cui era nata, in particolare nella variante con una sola *f* che è prevalente a partire dal Settecento. Per un normale parlante era ormai difficile indovinare la sua origine: le parole *buffo* e *buffare*, nel senso di 'soffio' e 'soffiare', nello stesso periodo erano sparite dall'uso (e nell'*Ossian*, dove pure sono presenti, ⁶⁶ rimangono arcaismi); inoltre, *sbuffo* e *sbuffare* si erano intanto specializzate in contesti che rendevano difficile intuire il legame etimologico.

64. Roggia 2013: 130; sulle tendenze arcaizzanti nel tardo Settecento, cfr. anche Serianni 2002: 227 e *passim*; e anche Folena 2020 sulla settecentesca «nuova sistemazione interna ed esterna del vocabolario» (ivi: 71).

65. Cesarotti 1802: 87; cfr. Speranza 2007-2009, I: 14.

66. Cfr. qui la nota 63.

Bufera poté così mimetizzarsi, cambiare connotazione ed entrare inosservata, con un significato in parte diverso, nel registro alto della letteratura oltre che nel normale lessico italiano. Equivoci analoghi si verificano spesso quando una lingua si evolve: per i parlanti colti è facile notare nella tradizione letteraria precedente le parole che nel loro tempo non si usano più; invece, se una parola per loro normale non c'era prima - e non è direttamente legata alla modernità - può essere molto difficile individuarla; tanto più se fra Medioevo e Rinascimento fa la sua quasi unica apparizione in un passo famosissimo.

Di conseguenza, a partire dalla fine del Settecento è cambiato il modo in cui leggiamo il verso di Dante, perché è del tutto perduta la fortissima connotazione, bassa e insieme potente e misteriosa, che *bufera* aveva in origine e di cui parla Gelli nel par. 4. D'altro canto, mai, giustamente, un moderno lettore conterebbe *bufera* fra i termini insoliti o estranei alla lingua letteraria nell'incipit della raccolta di Montale (1984: 197). Qui la parola può essere ancora interpretata, nel senso più lato, come un dantismo (anche perché occupa la stessa posizione che aveva nel quinto canto, e similmente regge una relativa), ma ha un significato non compatibile con quello che aveva per Dante:

La *bufera* che sgronda sulle foglie
dure della magnolia i lunghi tuoni
marzolini e la grandine...

10. La scelta di Dante

È possibile, in conclusione, esaminare più da vicino il testo dantesco: se la *bufadea* - uso un'altra delle varianti appenniniche dell' AIS, perché *bufera* oggi per noi vuol dire altro - era il termine specifico usato, nelle zone di montagna, soltanto per il vento impetuoso che trasporta nell'aria la neve, o per la neve trascinata dal vento, si può approfondire il motivo per cui Dante - senza esigenze di rima⁶⁷ - scelse una parola così marcata e oscura, che con ogni probabilità imparò subito dopo l'esilio nei suoi viaggi e soggiorni negli Appennini settentrionali.

L'immagine della *bufera*, nel suo senso originale, descrive come prese forma la visione del secondo cerchio. Il personaggio Dante, quando per la prima volta si trova di fronte l'Inferno dei peccatori, come prima cosa sente il boato del vento e gli infiniti lamenti di dolore, in uno sconfinato luogo «d'ogni luce muto». Poi comincia a distinguere che c'è qualcosa nell'aria, trascinata dai turbini: non sono fiocchi o polvere di neve, ma le anime dei dannati che il vento «mena [...] con la sua rapina» e «voltando e percotendo [...] molesta». L'aveva spiegato, alla fine del Quattrocento, Cristoforo Landino, uno dei pochi che conoscevano l'origine e il significato del termine, di cui fornisce pure una delle varianti appenniniche ancora attestate dall' AIS e dal LEI. Ecco la sua definizione, già vista nel par. 2, ma qui con l'aggiunta della frase successiva:

67. Com'è noto, la rima è la sede privilegiata per l'innovazione lessicale nella *Commedia* (cfr. ad es. Manni 2018: 421).

La *bufera infernale*: proprio *bufera*, et *bufea*, dicono quando nelle montagne la neve che cade è rivolta, et con ruina aggirata da diversi venti. Finge adunque che quegli spiriti nel medesimo modo fussino amulinati et trasportati per l'aria.

Poi, proseguendo, Dante riesce a osservare meglio le anime e le paragona a immensi stormi di piccoli uccelli (gli «stornei»): il vento «di qua, di là, di giù, di sù li mena». Infine, vede arrivare vicino a lui una lunga schiera di questi «spiriti mali» e allora li paragona a uccelli più grandi: le gru quando volano assieme in «lunga riga». Riesce a distinguerne la figura e con due di loro, che il vento trascina abbracciati, sceglie di parlare.

Come si è visto nei paragrafi 2-5, più volte lungo i secoli, fino al Settecento, i letterati alle prese con Dante obiettarono all'interpretazione di *bufera* come 'tempesta di vento con pioggia, neve o grandine', ossia il senso che infine ha prevalso in italiano, dato per sottinteso nei commenti a partire dall'Ottocento. Di solito preferivano la lettura di Boccaccio, che dubitosamente ipotizzava fosse soltanto il nome di un tipo di vento impetuoso. Uno dei motivi era che, nel quinto canto, di pioggia o grandine o neve non c'è traccia. Ma, appunto, la *bufera* nel senso originario non ha nulla a che fare con la pioggia o la grandine; e la *bufera infernale* non agita e trascina eternamente «per l'aere perso» la neve.

Bibliografia

1. DIZIONARI, GLOSSARI E BANCHE DATI

AIS: Jaberg, Karl; Jud, Jakob (1928-1940), *Sprach-und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, 8 voll., Zofingen, Ringier [anche online: <https://navigais-web.pd.istc.cnr.it/>; ultima consultazione: 30.07.2023].

BiBit: banca dati digitale della *Biblioteca italiana*, diretta da Amedeo Quondam, Sapienza Università di Roma [solo online: <http://www.bibliotecaitaliana.it/>; ultima consultazione: 20.07.2023].

BIZ: *Biblioteca Italiana Zanichelli*, archivio elettronico su CD-ROM, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010.

CCDD: *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, archivio elettronico su CD-ROM, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Lexis, 1999.

Coronedi Berti, Carolina (1869), *Vocabolario bolognese-italiano*, Bologna, Stab. tipografico di G. Monti.

Corpus OVI: *Corpus dell'Opera del Vocabolario Italiano*, Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche [solo online: <http://www.oivi.cnr.it/Interroga-il-Corpus.html>; ultima consultazione: 20.07.2023].

DBI: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960- [anche online: <http://www.treccani.it/biografie/>; ultima consultazione: 20.07.2023].

DDP: *Dartmouth Dante Project (a searchable full-text database containing more than seventy commentaries on Dante's Divine Comedy)*, diretto da Robert Hollander, Stephen

- Campbell e Simone Marchesi, Hanover (NH), Dartmouth College [solo online: <https://dante.dartmouth.edu/>; ultima consultazione: 20.07.2023].
- DEI: Battisti, Carlo; Giovanni, Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, I-V, Firenze, Barbera, 1975.
- DELI: *Il nuovo etimologico. DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, seconda edizione in volume unico, a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999.
- DIEC2: *Diccionari de la llengua catalana, segona edició*, Institut d'Estudis Catalans [solo online: <https://dlc.iec.cat/>; ultima consultazione: 15.07.2023].
- ED: *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978 [anche online: https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca; ultima consultazione: 20.07.2023].
- Ferrari, Claudio Ermanno (1853), *Vocabolario bolognese-italiano già compilato da Claudio Ermanno Ferrari. 3° edizione compendiata, ed accresciuta di molte voci*, Bologna, Mattiuzzi e De' Gregori.
- GAVI: *Glossario degli antichi volgari italiani*, a cura di Giorgio Colussi, Helsinki, Helsinki University Press, 1983-2006.
- GDLI: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002; *Supplemento*, diretto da Edoardo Sanguineti, *ibid.* 2004; 2009; *Indice degli autori citati*, a cura di Giovanni Ronco, *ibid.* 2004.
- GRADIT: *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, 6 voll., Torino, Utet, 1999-2000 (con cd-rom), con l'aggiunta dei voll. vii (2003) e viii (2007), *Nuove parole italiane dell'uso*, *ibid.*
- LCR: *Lessicografia della Crusca in Rete* (contiene le cinque edizioni del vocabolario), Accademia della Crusca [solo online: <http://www.lessicografia.it/index.jsp>; ultima consultazione: 10.07.2023].
- LEI: *Lessico etimologico italiano*, fondato da Max Pfister, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1979- [anche online: <https://lei-digitale.it/it/node>; ultima consultazione: 20.07.2023].
- Lepri, Luigi; Vitali, Daniele (2009), *Dizionario bolognese-italiano italiano-bolognese*, Bologna, Edizioni Pendragon.
- PVdA: *Dizionario del sito PatoisVdA. Il sito del francoprovenzale in Valle d'Aosta*, Regione Autonoma Valle d'Aosta [solo online: <https://www.patoisvda.org/it/>; ultima consultazione: 20.07.2023].
- TLIO: *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche [solo online: <http://www.oivi.cnr.it/Interroga-il-Corpus.html>; ultima consultazione: 20.07.2023].
- Tommaseo, Nicolò; Bellini, Bernardo (1861), *Dizionario della Lingua Italiana*, Pomba, Torino [anche online: tommaseobellini.it; ultima consultazione: 20.07.2023].

VD: *Vocabolario dantesco*, Accademia della Crusca e Istituto del CNR Opera del Vocabolario Italiano [solo online: <http://www.vocabolariodantesco.it/>; ultima consultazione: 20.07.2023].

2. EDIZIONI DI RIFERIMENTO

Accarisi, Alberto (1543), *Vocabolario, grammatica et orthographia de la lingua volgare d'Alberto Acharisio da Cento, con isposizioni di molti luoghi di Dante, del Petrarca, et del Boccaccio*, Cento, in casa dell'auttore.

Alunno, Francesco (1548), *La Fabrica del Mondo di M. Francesco Alunno da Ferrara: nella quale si contengono tutte le Voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, & d'altri buoni autori, con la dichiarazione di quelle, & con le sue interpretationi Latine, con le quali si ponno scrivendo isprimere tutti i concetti dell'huomo di qualunque cosa creata*, Venezia, Bascarini.

Alunno, Francesco (1557), *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio di M. Francesco Alunno da Ferrara. Di nuovo ristampate, ricorrette, et ampliate dallo istesso autore, con le dichiarazioni, regole, osservazioni, & aggiuntovi le cadenze o vero desinenze di tutte le voci del detto Boccaccio, et del Petrarca, per ordine di alphabeto...*, Venezia, per Paulo Gerardo.

Aristofane (1754), *ΑΡΥΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΝΕΦΕΛΑΙ, Il Pluto di Aristofane, commedia seconda greco-italiana in versi con sue annotazioni opera del Signor Gio. Batista Terucci Gentiluomo Sanese, Professore dell'Università, e Accademico Intronato*, Firenze-Siena, Stamperia Moückiana ad istanza di Vincenzo Pazzini Carli.

Arnigio, Bartolomeo (1568), *Meteoria over Discorso intorno alle impressioni imperfette, humide, secche, et miste così in alto, come nelle viscere della terra generate, sommariamente da molti Autori scelto & raccolto per M. Bartolomeo Arnigio*, Brescia, appresso Francesco & Pietro Maria fratelli de' Marchetti.

Bartoli, Daniello (1660), *Dell'Historia della Compagnia di Gesù. Il Giappone, seconda parte dell'Asia*, Roma, nella Stamperia d'Ignatio de' Lazzeri.

Baruffaldi, Girolamo (1714), *La tabaccheide, ditirambo di Girolamo Baruffaldi ferrarese academico intrepido, con le annotazioni*, Ferrara, per gli eredi di Bernardino Pomatelli.

Berni, Francesco et al. (1555), *Il Secondo Libro dell'Opere Burlesche, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli. Di Mattio Francesi, dell'Aretino. Et di diversi Autori. Nuovamente porto in Luce, et con diligenza Stampato*, Firenze, appresso li heredi di Bernardo Giunti.

Berni, Francesco (1834), *L'Orlando innamorato di Matteo M. Boiardo rifatto da Francesco Berni* (Parnaso Italiano, vol. II), Venezia, Giuseppe Antonelli.

Boccaccio, Giovanni (1965), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in Id., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori.

Borghini, Vincenzo (1855), *Introduzione al Poema di Dante per l'allegoria e Difesa di Dante come cattolico*, in *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, a cura di Ottavio Gigli, Firenze, Le Monnier.

- Borghini, Vincenzo (2009), *Scritti su Dante*, a cura di Giuseppe Cucchi, Roma-Padova, Antenore.
- Breventano, Stefano (1571), *Trattato de l'origine delli venti, nomi et proprietà loro, utile, et necessario a marinari, & ogni qualità di persone, novamente composto, & dato in luce da M. Stefano Breventano pavese*, Venezia, appresso Gioan Francesco Gamotio al segno della Piramide.
- Brucioli, Alessandro (1546), *Tomo secondo de' Sacrosanti Libri Del Vecchio Testamento, Tradotti dalla Ebraica verità in Lingua Italiana, & con pio & catolico commento dichiarati. Per Antonio Brucioli. Contengono in questo secondo Tomo. Iob. I Psalmi. I Proverbii. Lo Ecclesiasto, & la Cantica*, Venezia, per Alessandro Brucioli & i frategli.
- Brucioli, Alessandro (1548), *Historia naturale di C. Plinio Secondo. Nuovamente tradotta di latino in volgare toscano. Per Antonio Brucioli*, Venezia, per Alessandro Brucioli & i frategli.
- Buonanni, Vincenzo (2014), *Discorso sopra la prima cantica della 'Commedia'*, a cura di Stefano Pavarini, Roma, Salerno.
- Calepino, Ambrogio (1552), *Il dittionario di Ambrogio Calepino dalla lingua latina nella volgare brevemente ridotto. Per lo signor Lucio Minerbi gentilhuomo romano*, Venezia, a San Luca al Segno del Diamante.
- Cesarotti, Melchiorre (1801), *Poesie di Ossian antico poeta celtico*, 4 tt., in *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, vol. II, Pisa, dalla Tipografia della Società Letteraria.
- Cesarotti, Melchiorre (1802), *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana, dell'ab. Melchior Cesarotti, nuovamente illustrato da note e rischiaramenti apologetici, aggiuntovi il Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, Padova, presso Pietro Brandolese.
- Chiabrera, Gabriello (1731), *Delle opere di Gabbriello Chiabrera: Tomo quarto. Contenente le Poesie liriche omesse nella edizione di Roma, alcune favole drammatiche, e altre composizioni mentovate nell'indice, che segue la prefazione. Giuntevi parecchie rime di diversi poeti in lode dell'Autore*, Venezia, presso Angiolo Geremia.
- Chiabrera, Gabriello (1762), *Lettere di Gabriello Chiabrera nobile Savonese. Date in luce da Giacomo Filippo Porrata della Compagnia di Gesù*, Bologna, Lelio dalla Volpe.
- Daniello, Bernardino (2020), *Dante con l'espositione*, 3 voll., a cura di Calogero Giorgio Priolo, Roma, Salerno.
- Dante Alighieri (1966-1967), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori.
- Dante Alighieri (2022), *Commedia. Inferno*, edizione critica a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato, con la collaborazione di Martina Cita, Federico Marchetti e Elena Niccolai, 2 voll., Padova, libreriauniversitaria.it.
- Davanzati, Bernardo (1600), *L'Imperio di Tiberio Cesare Scritto da Cornelio Tacito nell'Annali Espresso in lingua fiorentina propria da Bernardo Davanzati Bostichi*, Firenze, per Filippo Giunti.

- Dolce, Lodovico (1551), *Il Roffiano. Comedia di M. Lodovico Dolce tratta dal Rudente di Plauto*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli.
- Fortunio, Giovanni Francesco (2001), *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di Brian Richardson, Padova, Antenore.
- Francesco da Buti (1858-62), *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Crescentino Giannini, 3 voll., Pisa, F.lli Nistri.
- Franchi, Diego (1640), *Historia del Patriarcha S. Giovanguualberto, primo Abbate et Institute del Monastico ordine di Vallombrosa*, Firenze, appresso Gio. Batista Landini.
- Frugoni, Francesco (1673), *L'Heroina intrepida, ovvero la Duchessa di Valentinese. Historia curiosissima del nostro secolo*, 4 voll., Venezia, presso Combi & La Noú.
- Frugoni, Francesco (1687), *Del Cane di Diogene, opera massima del p. Francesco Frugoni minimo, I quarti latrati, cioè i padroni variati e gl'incontri diversi* [è cioè il vol. 4 di 7], Venezia, per Antonio Bosio.
- Gabriele, Trifone (1993), *Annotationi nel Dante fatte con M. Trifon Gabriele in Bassano*, ed. critica a cura di Lino Pertile, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Gelli, Giovan Batista (1887), *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia*, vol. 1, Firenze, Fratelli Bocca.
- Giovanni da Serravalle (1891), *Fratris Johannis de Serravalle Ord. Min. Episcopi et Principis Firmani Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii, cum textu italico Fratris Bartholomaei a Colle eiusdem Ordinis, nunc primum edita*, a cura di Fr. Marcellino da Civezza & Fr. Teofilo Domenichelli, Prati, Giachetti.
- Guido da Pisa (1970), *Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di Francesco Mazzoni, Firenze, Società Dantesca Italiana.
- Guido da Pisa (2013), *Chiose all'Inferno di Guido da Pisa volgarizzate (Chiose Vernon)*, in Id., *Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, appendice a cura di Paola Locatin, 2 tt., Roma, Salerno, t. II: pp. 1201-1320.
- Lampugnani, Agostino (1640), *Sette strali d'amore vibrati da Giesù Christo in croce all'anima fedele spiegati da D. Agostino Lampugnani, priore casinense*, Bologna, presso Gio. Battista Perroni.
- Lampugnani, Agostino (sotto lo pseudonimo di Giovanni Sonta Pagnalmino) (1648), *Della carrozza da nolo, ovvero del vestire, & usanze alla moda di Gio. Sonta Pagnalmino*, Bologna, per Carlo Zenero.
- Lana, Jacopo della (1866-1867), *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli, 3 voll., Bologna, Tipografia Regia.
- Landino, Cristoforo (1481), *Comento di Cristophoro Landino Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, Firenze, Nicolò di Lorenzo della Magna.
- Landino, Cristoforo (1484), *Comento di Christoforo Landino Fiorentino sopra la Comedia di Danthe poeta excellentissimo*, Venezia, Octaviano Scoto da Monza.

- Landino, Cristoforo (1512), *Opere del divino poeta Danthe con suoi comentii* [di Cristoforo Landino] *recorrecti* [da Pietro da Figino] *et con ogni diligentia novamente in littera cursiva impresse*, Venezia, per Bernardino Stagnino.
- Landino, Cristoforo (2001), *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, 4 voll., Roma, Salerno.
- Landucci, Luca (1985), *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516. Continuato da un anonimo fino al 1542*, a cura di Iodoco Del Badia, prefazione di Antonio Lanza, Firenze, Sansoni (rist. anast. dell'ed. del 1883).
- Leonardo da Vinci (2018), *Le liste lessicali del codice Trivulziano di Leonardo da Vinci. Trascrizione e analisi linguistica*, a cura di Barbara Fanini, Firenze, Cesati.
- Leopardi, Giacomo (1998), *Tutte le opere* (CD Rom), a cura di Lucio Felici, Roma, Lexis Progetti Editoriali.
- Maramauro, Guglielmo (1998), *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alighieri*, a cura di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Padova, Antenore.
- Macpherson, James (2009), *The Poetical Works of Ossian by James Macpherson with a Critical Dissertation by Hugh Blair, D.D.*, edizione digitale The Ex-classics Project [http://www.exclassics.com; ultima consultazione 15.7.2023].
- Magalotti, Lorenzo (1723), *Canzonette Anacreontiche di Lindoro Elateo pastore arcade*, Firenze, per Gio. Gaetano Tartini e Santi Franchi.
- Magalotti, Lorenzo (1769), *Delle lettere familiari del Conte Lorenzo Magalotti e di altri insigni uomini a lui scritte*, 2 voll., Firenze, per Gaetano Cambiagi.
- Magazzini, Vitale (1625), *Coltivazione toscana del molto reverendo padre D. Vitale Magazzini Monaco Vallombrosano... nella quale s'insegna quanto deve farsi per coltivare perfettamente le Possessioni, e per governare diligentemente una casa di Villa secondo l'uso di Toscana*, Venezia, Evangelista Deuchino.
- Marino, Giambattista (1627), *Lettere del Cavalier Marino. Gravi, argute, facete, e piacevoli, con diverse Poesie del medesimo non più stampate*, Venezia, appresso Francesco Baba.
- Mazzucchi, Andrea (a cura di) (2002), *Chiose Filippine. Ms. Cf 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, 2 voll., Roma, Salerno.
- Ménages, Gilles (1685), *Le origini della lingua italiana compilate dal S.re Egidio Menagio, gentiluomo francese. Colla giunta de' modi di dire italiani, raccolti, e dichiarati dal medesimo*, Ginevra, appresso Giovanni Antonio Chouët (prima ediz. 1669).
- Montale, Eugenio (1984), *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.
- Montelatici, Ubaldo (1762), *Progetto nuovo per fare che gli ulivi piantati ne' luoghi freddi (come sarebbe nel Mugello) vi resistino ed inoltre perché non siano danneggiati dalle gran nevi e dalle bufere*, Firenze, Stamperia Imperiale.
- Muratori, Ludovico Antonio (1751), *Dissertazioni sopra le antichità italiane, già composte e pubblicate in latino dal proposto Lodovico Antonio Muratori, e da esso poscia compendiate e trasportate nell'italiana favella, opera postuma data in luce dal proposto Gian-Francesco Soli Muratori suo nipote*, 3 voll., Milano, a spese di Giambattista Passignani.

- Nardini, Leonardo; Buonaiuti, Serafino (a cura di) (1797), *Saggi di prose e poesie de' più celebri scrittori d'ogni secolo*, vol. v, Londra, Cooper e Graham.
- Pisseni, Vegezio Agrippino (pseudonimo di Pier Giuseppe Giustiniani) (1641), *Prose alla moda*, Firenze, Stamperia nuova del Maffi e Landi.
- Pluche, Noël-Antoine (1740), *Lo Spettacolo della Natura esposto in varj dialoghi Non meno eruditi, che ameni, Concernenti la Storia Naturale. Opera tradotta dall'idioma Francese in lingua Toscana*, 8 voll., Venezia, presso Giambatista Pasquali.
- Pucci, Antonio (2015), *Gli Argomenti all'Inferno di Antonio Pucci*, commentati e trascritti da Marco Cursi, in *Studi paleografici e papirologici in ricordo di Paolo Radiciotti*, a cura di Mario Capasso e Mario De Nonno, Lecce, Pensa MultiMedia Editore: 127-149.
- Pulci, Luigi (1930), *Il Morgante*, a cura di George B. Weston, 2 voll., Bari, Laterza.
- Rossi, Luca Carlo (a cura di) (1990), *Le Chiose Ambrosiane alla "Commedia," edizione e saggio di commento*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Ruscelli, Girolamo (1559), *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato di Girolamo Ruscelli, nuovamente mandato in luce. Nel quale va compreso un pieno & ordinatissimo rimario, con la dichiarazione, con le regole, et col giudizio per saper convenevolmente usare o schifar le voci nell'esser loro, così nelle prose, come ne i versi*, Venezia, appresso Gio. Battista et Melchior Sessa fratelli.
- Sacchetti, Franco (2005), *Il Pataffio*, edizione critica a cura di Federico Della Corte, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Santi Saccenti, Giovanni (1781), *Le Rime di Giovan Santi Saccenti da Cerreto Guidi Accademico Sepolto. Edizione seconda Accresciuta, e Corretta. Con le Note di U.P.D.C.*, 2 voll., Cerreto Guidi, per la Società degli Occulti.
- Tasso, Torquato (1830), *La Divina Commedia di Dante Alighieri postillata da Torquato Tasso*, a cura di Giovanni Rosini, Pisa, Co' Caratteri di F. Didot.
- Torini, Agnolo (1957), *Brieve collezione della miseria della umana condizione*, in *Vita e opere di Agnolo Torini*, a cura di Irene Hijmans-Tromp, Leiden, Universitaire Pers: 221-325.
- Torraca, Francesco (2008), *Commento alla «Divina Commedia»*, a cura di Valerio Marucci, Edizione Nazionale dei Commenti danteschi, Roma, Salerno.
- Trinchera, Pietro (1736), *Lo Corrivo. Pazzia pe mmuseca*, a Nnapole, pe Gianfrancisco Paci.
- Vellutello, Alessandro (2006), *La comedia di Dante Aligieri con la nova espositione*, 3 vol., a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno.
- Venturi, Pompeo (1732), *La Divina Commedia di Dante Alighieri... col commento del P. Pompeo Venturi*, Firenze, presso Leonardo Ciardetti.
- Zipoli, Perlone (pseudonimo di Lorenzo Lippi) (1807), *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli. Colle note di varj, scelte da Luigi Portirelli*, Milano, da la Società Tipografica de' Classici Italiani.

3. SAGGI E STUDI

- Beggiato, Fabrizio (1999), *Percorso di un vettore tematico*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone, Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998)*, Galatina, Congedo: 155-164.
- Burgassi, Cosimo; Guadagnini, Elisa (2017), *La tradizione delle parole: sondaggi di lessicologia storica*, prefazione di Iliaria Zamuner, Strasbourg, EliPhi.
- Coluccia, Chiara (2013), *Lessico dantesco e lessico italiano*, in «Diverse voci fanno dolci note». *L'Opera del Vocabolario Italiano per Pietro G. Beltrami*, a cura di Pär Larson, Paolo Squillaciotti e Giulio Vaccaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso: 215-222.
- Folena, Gianfranco (2020), *Il rinnovamento linguistico del Settecento italiano*, in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, seconda edizione riveduta e corretta a cura di Daniela Goldin Folena, Firenze, Cesati: 27-83.
- Manni, Paola (2018), *Da Dante a noi. Parole dantesche nel lessico italiano*, in *Etimologia e storia di parole*, a cura di Luca D'Onghia e Lorenzo Tomasin, Firenze, Cesati, 2018: 417-432.
- Nencioni, Giovanni (1983), *Parole di Dante*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli: 180-207.
- Roggia, Carlo Enrico (2013), *Appunti sulla lingua dell'Ossian di Cesarotti*, in Id., *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci: 109-145.
- Rohlf, Gerhard (1966-1969), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- Santagata, Marco (2012), *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori.
- Schiaffini, Alfredo (1953²), *Aspetti della crisi linguistica italiana del Settecento*, in Id., *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Studium: 91-132.
- Serianni, Luca (2002), *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti: 212-253.
- Serianni, Luca (2018), *Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario*, in Id., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino: 39-48.
- Speranza, Lucia (2007-2009), *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, «Lingua nostra», parte I: vol. 68, fasc. 1-2: 9-20; parte II: vol. 68, fasc. 3-4: 73-81; parte III: vol. 69, fasc. 1-2: 38-51; parte IV: vol. 69, fasc. 3-4: 86-92.
- Viel, Riccardo (2018), «*Quella materia ond'io son fatto scriba*». *Hapax e prime attestazioni della Commedia*, Lecce, Pensa Multimedia.
- Volpi, Mirko (2023), «*Chiaro apare*»(?). *Lessico dantesco e antica esegesi*, in *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica. Atti del Convegno (Pavia-Cremona, 24-26 novembre 2021)*, a cura di Giovanni Battista Boccoardo, Davide Checchi e Mirko Volpi, Firenze, Cesati: 47-68.
- Zingarelli, Nicola (1884), *Parole e forme della Divina Commedia aliene dal dialetto fiorentino*, «Studi di filologia romanza», : 1-202.

ABSTRACT – The essay examines the history of the word “bufera” from its first occurrence, in the fifth canto of the *Commedia*, to the present day: first, it points out how its meaning was unknown to most medieval and Renaissance commentators, who glossed it on the basis of literary sources or even, sometimes, from fanciful assumptions; second, it traces the origin of the word, and the way in which Dante came to know it; third, it reconstructs the long process by which, towards the end of the eighteenth century, “bufera” finally entered the normal Italian lexicon, via the Comedy, but with a meaning partially different from the original one. In conclusion, a hypothesis is formulated as to the reasons why Dante used a term so obscure in his time.

KEYWORDS – Dante; Linguistic History of Italian; History of the Italian Language; Lexicography.

RIASSUNTO – Il saggio esamina il percorso della parola “bufera” dalla sua prima attestazione, nel quinto canto della *Commedia*, fino ai giorni nostri: in primo luogo, evidenzia come il suo significato fosse ignoto alla gran parte dei commentatori medievali e rinascimentali, che la glossano su base libresca o anche, talvolta, a partire da ipotesi fantasiose; in secondo luogo, rintraccia l'origine della parola, e il modo in cui Dante la incontrò; in terzo luogo, ricostruisce il lungo percorso tramite cui, verso la fine del Settecento, “bufera” entrò infine nel normale lessico italiano, grazie alla *Commedia*, ma con un significato parzialmente diverso da quello originale. In conclusione, è formulata un'ipotesi sui motivi che portarono Dante a usare un termine ai suoi tempi così marcato.

PAROLE CHIAVE – Dante; Storia della lingua italiana; Lessicografia.

Primi appunti sulle cartelle dell'archivio dell'Ospedale San Giacomo di Verona: il caso di G. C.

Alessandra Zangrandi

L'ospedale psichiatrico veronese venne fondato nel 1880 e restò attivo fino al 1980, due anni dopo l'entrata in vigore della Legge Basaglia (13 maggio 1978, n. 180); alla fondazione la sede era in località San Giacomo di Tomba (ove ora si trova il policlinico G. B. Rossi) e lì rimase fino al 1967, quando la struttura venne trasferita presso l'ospedale di Marzana. Alla storia dell'ex manicomio di Verona negli anni sono stati dedicati vari studi,¹ e il recente progetto *L'Archivio dell'ospedale psichiatrico San Giacomo alla Tomba: un patrimonio da scoprire*, finanziato nel 2017 dall'Università di Verona nell'ambito della Ricerca di Base, ha consentito alcuni affondi di carattere storico in primo luogo, ma anche sociologico e urbanistico,² che si affiancano ad analoghi studi dedicati agli ex manicomi di altre città d'Italia.³ Rispetto ai materiali conservati nell'Archivio San Giacomo mancano tuttavia studi di carattere linguistico, e anche per gli altri ex manicomi le indagini di carattere linguistico sono relativamente poche; tra queste, ricordo l'analisi della lettera di A. D., soldato internato nell'ospedale psichiatrico di Genova Quarto tra settembre 1915 e giugno 1916, che fa parte del repertorio raccolto da Enrico Testa per la sua disanima sull'«italiano nascosto».⁴ I motivi di interesse linguistico sono in realtà evidenti e numerosi, sia in relazione allo studio dell'evoluzione del linguaggio medico e in specie psichiatrico, sia per la presenza (in numerose cartelle) di scritture private dei pazienti ricoverati (lettere, soprattutto, ma anche memorie, diari, autobiografie, denunce o richieste), che consentono di analizzare questioni linguistiche di vario tipo (dalle competenze degli scriventi semicolti, alla verifica dell'apprendimento delle norme prescritte dalle grammatiche, al rapporto tra lingua e malattia mentale).

1. Rimando senz'altro alle due ricostruzioni storiche più complete: Fianco 1992; Licciardi 2016.
2. Garbellotti, Gamberoni, Carraro 2021.
3. La bibliografia sulle storie dei manicomi italiani è ormai molto ampia, e risponde a diverse prospettive di indagine. Sulle vicende fondative dei singoli istituti ricordo (a titolo di esempio) Scartabellati 2001 sul manicomio di Cremona; Tagliacozzi, Pallotta 2004 sull'ospedale di Santa Maria della Pietà a Roma; Lonardi, Niero 2009 sul San Servolo di Venezia; Valeriano 2014 per l'ospedale psichiatrico di Teramo. Cospicuo anche il numero di studi dedicati a singole categorie di persone internate, tra i quali spiccano i soldati della Prima e Seconda guerra mondiale (per es. Bianchi 2001; Adami 2007; La Fata 2014; Grillini 2018) e le pazienti donne (Fiorino 2002; Molinari 2003; Valeriano 2017; Carrino 2018). Tutti questi studi riportano testi conservati nelle cartelle cliniche (sia dalla parte anamnestica, riservata ai medici, sia da eventuali carte private): nel loro insieme forniscono repertori ampi ma non omogenei, costruiti per finalità diverse da quelle proprie dell'analisi linguistica.
4. Cfr. Testa 2014: 99-104.



Proprio la presenza di numerose carte private, vergate da pazienti affetti da patologie diverse, con forti divaricazioni lungo gli assi diastratico e diacronico, consente degli affondi di carattere linguistico, che mi sembra possano seguire soprattutto due direttrici. La prima riguarda il rapporto tra lingua e malattia, che viene delineato agli inizi del Novecento, tra gli altri da Karl Jaspers: la persona malata, e in particolare la persona affetta da disagio psichico, colloca la propria esistenza in un orizzonte degli eventi che attira dentro di sé non solo i fatti piccoli e grandi della vita quotidiana, ma anche la lingua che quei fatti racconta e prima ancora genera.⁵ La questione, come si intuisce, è molto vasta, e in anni recenti ha conosciuto ampi sviluppi nell'ambito della linguistica clinica italiana, per i quali rimando, per esempio, a Scarpa (2016)⁶ e Dema (2021). La seconda prospettiva di indagine riguarda invece la definizione delle competenze linguistiche degli scriventi: data l'ampiezza diacronica del corpus, nel secolo di attività dell'ospedale San Giacomo il modello linguistico di riferimento incontra forti variazioni, che testimoniano anche la lenta e progressiva formazione della lingua nazionale. Sotto questo punto di vista, risultano interessanti tanto le scritture private dei pazienti perfettamente alfabetizzati (nei cui scritti si può verificare l'acquisizione della norma prescritta dalle grammatiche) quanto quelle dei pazienti con basso livello di scolarità; in particolare, i testi di questi ultimi, soprattutto per i primi decenni di attività del manicomio, possono essere accostati ai testi dei soldati italiani della Prima guerra mondiale studiati da Leo Spitzer,⁷ e ampliavano i repertori di testi di scriventi semicolti⁸ a oggi noti.

Per un'analisi di tipo quantitativo (di matrice spitzeriana) sarebbe necessaria la trascrizione di un cospicuo numero di documenti, ma per l'Archivio San Giacomo le trascrizioni a oggi sono parziali e non si prestano pertanto a essere confrontate

5. «Non secondariamente nel linguaggio, ma primariamente nel linguaggio, appare nell'opera intellettuale una modificazione dell'individuo e della sua esperienza. Se chiamiamo il linguaggio strumento, lo spirito e lo strumento agiscono in modo reciproco, si plasmano l'un l'altro, ma nel caso estremo sono una stessa cosa: come capacità linguistica pura» (Jaspers 2000: 323).

6. I sei contributi riguardano tre patologie specifiche (psicosi, autismo, Alzheimer) e muovono da corpora contemporanei, spesso frutto di trascrizioni da testi orali; l'assunto di partenza è quello della psicopatologia del linguaggio, finalizzata alla definizione di una "grammatica della malattia".

7. Spitzer 2016, al quale si può affiancare il più recente Renzi 2021.

8. «L'aggettivo [semicolto] (spesso sostantivato) si oppone [...] sia a colto sia a incolto e va collocato in una serie terminologica che lo vede affiancato a semianalfabeta, semialfabeta, semincolto. Rispetto a questi termini, che designano più decisamente e chiaramente quella fascia sociale che sa a malapena scrivere e che dunque fa un uso limitatissimo della scrittura [...], i semicolti (detti anche poco colti, o mediocolti, o semiletterati) vanno collocati su un gradino superiore – o forse piuttosto su vari gradini, dato che gli studi utilizzano il termine con riferimento a scriventi culturalmente abbastanza diversi – perché sono capaci di servirsi dello scritto sia per usi funzionali e pratici di maggior respiro, sia anche per fini latamente espressivi» (D'Achille 1994: 42-43). La bibliografia sull'italiano dei semicolti (o italiano popolare, o italiano tendenziale, o italiano nascosto, o italiano degli illetterati) e le relative descrizioni degli aspetti linguistici negli ultimi decenni si è arricchita di numerosi contributi. Segnalo qui di seguito quelli di cui ho tenuto conto per questo contributo: Cortelazzo 1972; De Mauro 1977; Bruni 1984; D'Achille 1994; Bianconi 2013; Fresu 2014; Testa 2014; D'Achille 2022. L'interesse per questo specifico settore diastratico è ben rappresentato anche dal fatto che alcuni recenti manuali di linguistica italiana gli dedicano un capitolo specifico (per es. Fresu 2016; Lubello 2019; De Caprio 2021; Assenza 2023).

(se non in misura molto ridotta) con analoghi repertori già esistenti. Per questo contributo, anche come esempio di analisi linguistica sulle scritture private conservate nell'Archivio, ho scelto due brevi lettere redatte nel 1895-1896 da un paziente semicolto (G. C.), indirizzate rispettivamente al padre e al medico alienista: la competenza della lingua scritta di G. C. nelle due lettere è identica, ma la consapevolezza di rivolgersi a due destinatari diversi lo porta a modificare, per la parte che può, il registro.

Qualche altra considerazione preliminare: la sezione *Cartelle Cliniche* dell'Archivio conserva 37.642 fascicoli relativi ai 100 anni di attività dell'ospedale, ordinati in modalità diverse a seconda della frazione cronologica. Per i primi quarant'anni di attività dell'ospedale le cartelle dei pazienti ricoverati più volte sono state riunite in un unico fascicolo che presenta i dati dei singoli ricoveri in ordine cronologico:

nella parte più antica (1880-1920) tutti i ricoveri relativi allo stesso paziente sono stati accorpati in un unico fascicolo permettendo quindi di verificare, in quei pazienti che affrontano più ricoveri, sia il decorso della malattia, sia le differenti modalità di annotazione della cartella, sia i cambiamenti nella formulazione della malattia mentale dovuti all'evoluzione della scienza psichiatrica e alla sua recezione nei medici alienisti veronesi.⁹

Il progetto di Ricerca di Base ricordato in apertura ha avviato anche la schedatura analitica informatizzata dei dati presenti nelle cartelle cliniche degli anni 1880-1884, ora consultabili presso il sito *Carte da legare*:¹⁰

ad oggi sono visibili le schede di 1136 pazienti ricoverati per la prima volta nel manicomio di San Giacomo tra il 1880 e il 1884; ma, poiché i fascicoli di ciascun paziente contengono [...] i ricoveri successivi, il numero di schede-ricovero sale a 2063 e l'arco cronologico si estende sino al 1920.¹¹

Il format di ricerca del sito consente di aggregare i dati relativi a diverse stringhe (genere, anno / luogo di nascita, stato civile, professione, scolarizzazione...) e di interrogare le cartelle cliniche da prospettive anche molto diverse. Il dato sulla scolarizzazione, per esempio, è il seguente: per 1768 persone non è presente alcuna indicazione; 733 persone risultano analfabete, 315 alfabetizzate, 85 semi-alfabetizzate; 17 persone hanno la licenza elementare (e a queste si possono aggiungere forse le 13 persone «scolarizzate»), 10 risultano laureate, 3 «colte»; risulta inoltre che 3 persone abbiano frequentato la scuola superiore, una la scuola inferiore e una l'università. L'interrogazione del corpus presenta risultati non omogenei e talora difficili da definire («alfabetizzato», «colto»), tuttavia il dato più evidente (che non stupisce, considerato il periodo cui i dati si riferiscono) è che a fronte di 10 «laureati» e 3

9. Carraro 2021: 50.

10. <https://cartedalegare.cultura.gov.it/home>. Il sito è promosso dalla Direzione generale per gli archivi del Ministero dei Beni Artistici e Culturali e per il Turismo.

11. Garbellotti, Gamberoni, Carraro 2019: 20-21. Per l'Archivio dell'ospedale San Giacomo il portale *Carte da legare* registra la presenza di «4452 ricoveri che soddisfano i parametri di ricerca per un totale di 2686 persone coinvolte» (<https://cartedalegare.cultura.gov.it>).

«colti» si riscontrano 733 «analfabeti», 315 «alfabetizzati» (e l'etichetta probabilmente andrà interpretata nel senso di persone con un livello di scolarizzazione basso che tuttavia consente loro di leggere e scrivere) e 85 «semi-alfabetizzati». Il dato relativo a mestieri e professioni è ancora più dispersivo: a fronte di 55 «possidenti», per i quali si può immaginare un livello culturale medio-alto, e ai quali possiamo magari aggiungere 7 «sacerdoti», emergono dal corpus 1202 persone impiegate nel lavoro dei campi, tra «agricoltori», «villici», «contadini», «bovai», ecc. Queste due serie di dati non possono essere incrociate direttamente, però è chiaro che mettono in luce un contesto in cui la varietà diastratica fa sentire i propri effetti nella possibilità che i ricoverati avevano o non avevano di esprimersi in forma scritta e di lasciare una traccia di sé.

Già alla fine dell'Ottocento era in uso negli ospedali psichiatrici la richiesta ai pazienti in cura di mettere per iscritto i propri disagi e i propri disturbi. A questo proposito Vinzia Fiorino rileva:

A differenza dei trattati ufficiali, dei manuali di psichiatria o della saggistica pubblicata sulle riviste scientifiche, la cartella è il luogo di un incontro: quello tra il medico e il paziente. Il primo giunge con il suo apparato teorico-pratico ben strutturato, tende a incasellare i comportamenti del malato in etichette nosografiche definite e a tradurre espressioni e modalità del ricoverato in prove di veridicità dei modelli scientifici adottati. Il paziente, da parte sua, possiede una propria concezione di salute e malattia, racconta la sofferenza vissuta, il suo contesto esistenziale dominato da conflitti diversi, può esprimere le sue fantasie e, talvolta, raccontare i suoi sogni e le sue paure.¹²

Tale modalità terapeutica escludeva in partenza i pazienti analfabeti, ma poteva creare qualche problema anche nei pazienti alfabetizzati e colti, che dovevano focalizzare la propria attenzione sulle ragioni e sui sintomi esteriori della propria sofferenza e comunicarli in modo adeguato e referenziale. La difficoltà di raccontarsi in modo autentico, coniugata alla difficoltà di esprimersi in un codice linguistico non perfettamente dominato, viene portata a tema anche nelle pagine della *Coscienza di Zeno*:

[il dottor S.] ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce che la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto.¹³

Al netto della diversa finalità comunicativa sottesa al romanzo e alle scritture realizzate con finalità terapeutiche, è lecito chiedersi come potevano cavarsela i pazienti di un ospedale psichiatrico, di fronte alla richiesta da parte del medico alieni-

12. Fiorino 2019: 30. Per l'impiego delle cartelle cliniche negli studi delle diverse discipline rimando a Panattoni 2009.

13. Svevo 2004: 1050.

sta di scrivere la propria biografia, o per lo meno gli episodi scatenanti i disturbi che li avevano costretti al ricovero.

I pazienti colti non mostrano particolari difficoltà nel mettere per iscritto la propria vita, e la verifica andrebbe caso mai fatta sull'autenticità di quanto raccontato, e prima ancora sulla consapevolezza che ciascun paziente aveva della propria condizione di disagio. Fornisco solo alcuni esempi, partendo dal caso di P. L. (nata a Adria nel 1870, residente a Padova, ricoverata al San Giacomo tra il 14/12/1893 e il 12/02/1894), di condizione «agiata» e ospitata tra i dozzinanti di prima classe con diagnosi di «frenosi isterica». Questo l'incipit del suo racconto autobiografico (che lei intitola *Biografia*):¹⁴

In questo sito, ove regna sovrano il dolore, mi è caro conforto, il ritornare col pensiero al tempo passato e rivivere nelle dolci memorie degli anni miei primi. Ringrazio dunque, con animo veramente commosso, il delicato desiderio espressomi dall'Egr. Dott. Pelanda, quello cioè, d'aver qualche cenno scritto, intorno al mio passato.

Nacqui in Adria, nel mese in cui le vaghe contadinelle, cantano soavi canzoni di speranza e d'amore e cingono il loro crine di bianche margherite e di mammole profumate. Crebbi circondata dalla tenerezza dei miei genitori e dalle cure non meno affettuose dei nonni e degli zii. Ogni mattina aprivo gli occhi sotto il bacio dei miei cari, e quel bacio che mi scendeva nell'animo come una promessa di felicità, fu il primo a farmi intendere, quanto è dolce cosa l'essere amati davvero.¹⁵

Come è evidente, ci troviamo di fronte a un testo molto controllato dal punto di vista della lingua ma anche del registro comunicativo: la paziente esprime gratitudine al medico che l'aveva in cura, dichiara che il ripercorrere con il ricordo il suo passato felice le è motivo di conforto e inizia il proprio racconto autobiografico dall'infanzia. Per quel che riguarda lo stile, si riscontra la frequente posizione marcata dell'aggettivo rispetto al sostantivo (*caro ricordo, dolci memorie, delicato desiderio, vaghe contadinelle, soavi canzoni*), accanto alla quale si può segnalare anche il chiasmo *di bianche margherite e di mammole profumate*. P. L., quindi, è in grado di dominare perfettamente la lingua italiana e per parlare di sé sceglie un registro alto, che probabilmente presenta numerosi debiti verso i testi paraletterari (romanzi sentimentali *in primis*). Il tono consolatorio e il linguaggio stereotipo che troviamo in queste prime righe persistono lungo tutto il memoriale (12 facciate), e chissà quale effettivo contributo terapeutico avranno potuto ricavarne il medico alienista e la stessa paziente.

Anche il medico M. L. (nato a Padova nel 1863, ricoverato dal 26/05/1893 al 17/09/1893 per «frenosi sensoria») può contare su solidissime basi linguistiche e culturali, e infatti in una delle due auto-anamnesi inserisce versi e citazioni letterarie:

14. Nel manoscritto *Biografia* è in corsivo e sottolineato (Aspvr, *Cartelle cliniche*, busta 97, fascicolo 416.1893), e questo ci dice che P. L. conosceva le convenzioni grafiche dei testi scritti a mano, per i quali la sottolineatura rappresenta il tratto grafico del corsivo.

15. Aspvr, *Cartelle cliniche*, busta 97, fascicolo 416.1893.

Nell'anamnesi <...> non so se ci sia stato qualche nascondiglio all'ombra di qualche croce. Oh se lo fosse stato! La vendetta è caduta sul capo di quelli che hanno commesso quelle colpe. –

Gli oscuri perigli di stanze incresciose

Di crudi signori...

Ma tornando un po' prosaici, per dir così, credo ora ripensando a me stesso di essere stato, in qualche epoca della mia vita sonnambulico,¹⁶ o, per dire come si usa adesso, un nottambulo. – Se qualcheduno avesse scritto ciò che io faceva allora, non so, se starebbe meglio sulla groppa d'un somiero o nell'anima di un Uomo. – (V. L'assedio di Firenze di F. D. Guerrazzi).¹⁷

Anche in questo caso, l'impressione complessiva è che M. L. si stia nascondendo dietro i riferimenti letterari¹⁸ da una parte e il proprio ruolo professionale dall'altra, ed è lecito chiedersi se il medico alienista abbia ricavato da queste carte qualche elemento obiettivo per definire la terapia più adeguata.

Quando tuttavia il paziente ha un basso livello di scolarizzazione, la possibilità di soddisfare la richiesta del medico curante, offrendogli un resoconto della propria condizione che sia realmente di supporto alla terapia, si riduce sensibilmente, e presuppone a monte le stesse difficoltà lamentate da Zenò nel passo della *Coscienza* citato poco sopra: non si parla volentieri degli argomenti per i quali non si possiedono le parole necessarie per esprimerli. È questo il caso di G. C., nella cui cartella si trovano due lettere autografe e firmate: il paziente nacque a Dolcé (in provincia di Verona) nel 1866 e fu ricoverato all'ospedale San Giacomo dal 21 novembre 1895 al 22 dicembre 1896 per lipemania;¹⁹ era celibe, di professione faceva il calzolaio e risulta ricoverato come dozzinante di terza classe. Le due lettere conservate nella sua cartella²⁰ sono indirizzate rispettivamente al padre e al medico curante, il dottor Cainer, e vennero scritte con finalità comunicative diverse:²¹ al padre G. racconta le proprie condizioni di salute nei primi giorni del ricovero ed esprime il desiderio di tornare al più presto

16. Stando alle indicazioni del GDLI, si tratterebbe di voce di recente acquisizione per il vocabolario italiano: il primo esempio riportato risale al 1884 e si trova in un articolo di G. Fasola per la rivista «La Natura».

17. Aspvr, *Cartelle cliniche*, busta 97, fascicolo 206.1893. Apparato critico: starebbe] *prima* gli *cas*.

18. Risulta che l'ospedale San Giacomo fosse dotato di una biblioteca, e che i pazienti potessero portare con sé i propri libri, ma in questo caso M. L. sta citando a memoria: la prima citazione è tratta dal coro dell'atto terzo di *Adelchi*, che tuttavia non viene riferita perfettamente: «Gli oscuri perigli di stanze incresciose, / per greppi senz'orma le corse affannose, / il rigido impero, le fami durâr» (vv. 49-51). Il riferimento all'*Assedio di Firenze* è a sua volta una sintesi e non una citazione diretta.

19. Lipemania è il termine scientifico di quella condizione che nel linguaggio comune veniva chiamata melancolia; oggi si direbbe 'depressione'.

20. Aspvr, *Cartelle cliniche*, busta 45, fascicolo 363.1895.

21. Le lettere di G. C. rappresentano entrambe le situazioni-modello che secondo Enrico Testa si possono verificare tra un interlocutore A (che si colloca nella fascia alta della varietà diastratica) e un interlocutore B (che si colloca nella fascia bassa): «quella in cui B, mosso da esigenze comunicative che lo spingono a superare imperfettamente la sua minorità linguistico-culturale, si rivolge ad A [...]; quella in cui B intrattiene un rapporto epistolare con un altro appartenente al medesimo livello sociolinguistico» (Testa 2014: 5).

a casa; al medico, molto probabilmente su richiesta dello stesso, prova invece a esplicitare le cause alla base della propria sofferenza e, a differenza di P. L. e M. L. che raccontano distesamente la propria vita, riferisce alcune suggestioni che restano piuttosto oscure e non sono inquadrare in nessun episodio preciso.

Entrambe le lettere sono testi pragmatici, scritti senza alcuna velleità letteraria e per l'unica finalità di comunicarsi ai propri destinatari. Rispetto al codice linguistico con cui G. C. parlava con i due interlocutori, si può ipotizzare che nei colloqui con il padre fosse il dialetto veronese, mentre nei colloqui con il medico e in generale con il personale dell'istituto di cura fosse una forma ancora approssimativa di lingua italiana comune, infarcita di dialettalismi o tratti dell'italiano regionale. Qui di seguito la lettera per il padre (L1) in trascrizione diplomatica:²²

Caro padre mi trovo a San Giacomo | dunque per la salute mi troverei che non | ce male, non ce che mi fa ancora male | alla schiena tanto ha star seduto come anche | a star in piedi se è molto tempo.

alla testa sono come quando ero casa perché | dicono che non ho niente edd io invece a scriver | queste poche righe fisando la carta mi vengon | le orbarole come avesse la testa sema e soffro | molto freddo ai piedi e alle mani <...> che | sia dalla gran debolezza dal tanto tempo che | sono in leto non dedo l'ora di venir via di qui perche li amalati continuano a dir | sù e non si può star queti in nessuna parte | addunque parlero al dottore che vediamo se mi | fa sortire presto e che allora poi se volete venirmi | a trovare quando poi dovete venire qui e non | vedervi tralasciate pure di venire.

Da mangiare me dano molto ma il più | sarebbe che desiderrei sortire e daltro non vorei | piutosto di esse qui mi accontenterei essere in | qualunque punto salutandovi voi il fratello | la sorella e tutti gli amici che domandano | di me. il 24 N<...> vostro figlio C. G.

La data non è chiaramente leggibile, a parte la «N» iniziale, che indicherà il mese di novembre. G. C. risulta presso l'ospedale San Giacomo sia il 24 novembre 1895 sia il 24 novembre 1896: dato il tenore complessivo della missiva, propendo a credere che sia stata scritta il 24 novembre del 1895, a pochissimi giorni dal ricovero (avvenuto il 21), e che questa probabilmente sia la prima lettera che il nostro calzolaio invia al padre, per dargli alcune informazioni essenziali circa la sua salute e la sua vita in ospedale. La lettera (che sul verso reca l'indirizzo della casa paterna) non venne inviata ma inserita nel suo fascicolo.

La lettera al dottor Cainer²³ (L2) è invece databile con sicurezza al 17 marzo 1896 (la data si trova sul verso del foglio):

Signor Dottor Cariner

22. D'Achille ricorda che l'edizione di testi riconducibili a scriventi semicolti richiede «non solo il massimo rigore conservativo necessario a tutte le edizioni diplomatico-interpretative di documenti pervenuti nell'originale, ma anche il pieno rispetto delle forme grafiche e fonetiche, degli errori e delle irregolarità, nonché una grande cautela, da parte dell'editore, nell'inserimento della punteggiatura, nello scioglimento delle abbreviazioni, nella divisione delle parole, la cui opportunità andrà valutata caso per caso» (D'Achille 1994: 57).

23. In apertura di lettera il cognome del medico è riportato scorrettamente («Cariner»).

Dico a lei per dirlo alla nazione | che sovrastai la legge di Dio e quella della | nazione il
 che per sovrastare Dio sopra | un letto di dannazione e di miseria | e sovrastare la nazione
 sovrastando | gli <...> compunti ca Dio e dalla | nazione spergiurai sul onor dei vivi | e
 dei morti trasgredii non so quanti | comandamenti perché son 15 10 | li so dire e cinque
 non li so dire | perché da molto che non li dico. | mancai di fede alla religione e alla |
 giustizia mancando di fede alla | giustizia mi condusero in questo | sacro tempio e in favor
 del damone | venni ad esser danato in quanto alla | giustizia di merito mio sarebbe la morte
 | di qual genere la giustizia lo creda | non fo preghiere alla giustizia perché | essa deve fare il
 giusto in quanto a | quella di Dio molto più profanata | pecai e peco ora presente || perché
 trovomi molto fondato nei | vizzi. |

Ora m'affreto a domandar perdono a | a Dio e ha mio padre e famiglia | e tutti coloro che
 da parte mio | ebbero male e in quanto alla giusta | faccia <...> giustizia sopra di | me che
 lo merito. |

I miei distinti auguri | di beneficiando a lei e tutti i suoi | antecessori che fin qui sono arivati
 | cola grazia di Dio che molte | sono le profanazioni a lui dirette. |

E anche questo e peccato per il rispetto | umano ad averlo palesato al pubblico | di questo
 tempio santo. |

Lo riverisco mi dichiaro | il suo amico per sempre che ad | un altro assomilia che cole mie |
 parole potrebbe esse tradito

C. G

Entrambe le lettere presentano delle correzioni immediate operate sul rigo e
 accompagnate dalla parola o dalla grafia che G. C. riteneva corretta:

L1

ancora] *da* ancorara carta] -t- su -r- parlero] *prima* <.> il più] *segue* il *cass.* sorella]
prima sol *cass.* che] *prima* che *cass.*

L2

son 15] *segue* <...> cinque] *prima* qu *cass.* favor del] *segue* d *cass.* molte] *prima* <.> *cass.*
 Lo riverisco] *prima* L *cass.*

Queste autocorrezioni sono significative perché ci dicono che il nostro calzo-
 laio, nonostante le palesi incertezze grafiche, rilesse i due biglietti e aveva una con-
 sapevolezza almeno parziale di quanto andava scrivendo e di come avrebbe dovuto
 invece scrivere.

Un altro aspetto che vale la pena sottolineare è che G. C. rispetta la grammati-
 ca epistolare: entrambe le lettere iniziano con un indirizzo di saluto («Caro padre»,
 «Signor Dottor Cariner | Dico a lei...»)²⁴ e si concludono con formule di congedo
 («salutandovi voi il fratello la sorella e tutti gli amici che domandano | di me», «Lo
 riverisco mi dichiaro | il suo amico per sempre...»), cui segue la firma. La firma pre-
 senta sempre la sequenza cognome – nome: nella lettera al padre il cognome è evi-

24. Nella prima lettera l'apostrofe al padre si trova all'inizio del primo rigo e il testo prosegue subito
 di seguito, senza l'a capo; nella seconda lettera, invece, l'apostrofe al medico è in posizione centrale
 sul rigo e il testo prosegue sul rigo successivo. La differenza non andrà sovradimensionata, ma sem-
 bra accompagnarsi ad altri aspetti linguistici e testuali che portano a pensare che nelle due lettere G.
 C. provi, per la parte che può, a variare stile e registro.

dentemente pleonastico, ma l'applicazione schematica delle consuetudini di scrittura apprese porta G. C. a nominarsi attraverso la formula burocratica anche laddove, in relazione al destinatario, sarebbe risultato accettabile anche il solo nome proprio.

Le due lettere presentano molte delle caratteristiche proprie dell'italiano deiemicolti, che Paolo D'Achille descrive così:

[la] tendenza alla semplificazione, particolarmente attiva al livello morfosintattico; l'analogia (e, per reazione, l'ipercorrettismo), strettamente connessa alla semplificazione; l'interferenza con il dialetto, che si rileva specialmente nei fatti fonetici e lessicali [...]: la tendenza all'arcaismo, che si ravvisa nel mantenimento di grafie, forme e costrutti che la lingua standard ha abbandonato.²⁵

A queste caratteristiche si possono aggiungere i tratti individuati da Enrico Testa in relazione a sintassi e testualità:

la 'regola' dominante della ripetizione per marcare a più riprese il tema ritenuto più rilevante; e, in bilanciamento con quest'ultimo – al fine di assicurare una minima progressione semantica –, il ricorso a schemi di messa in rilievo affidati a strategie di tematizzazione; l'andamento sintattico 'slegato' o a blocchi in corrispondenza con una progettazione a breve gittata; la deissi extratestuale o 'esoforica' che rinvia a quanto sta al di fuori della scrittura sottolineando la forte dipendenza dal contesto e – sotto l'aspetto cognitivo – l'assenza di astrazione da esso.²⁶

Sul piano della resa grafica Laura Vanelli rileva infine che negli scritti deiemicolti

- a) le regole convenzionali della punteggiatura (che supplisce agli aspetti intonativi della lingua e permette di segmentare in unità sintattiche più semplici il flusso continuo del parlare) sono quasi del tutto trascurate o applicate in misura molto ridotta e/o non corrispondente alle norme stabilite;
- b) le norme della resa grafica dei suoni e quelle relative ai tratti paragrafematici (accenti, apostrofi, uso delle maiuscole) vengono rispettate in modo molto parziale, con diverse incertezze e contraddizioni;
- c) la segmentazione in parole non corrisponde a quella standard.²⁷

Uno dei tratti più evidenti in entrambe le lettere è in effetti la quasi assoluta assenza di segni di punteggiatura, che si riducono al solo punto fermo; alla parca presenza del punto a fine frase non sempre corrisponde l'iniziale maiuscola nella parola che segue («tempo. | alla», L1; «dico. | mancai», L2). Solo raramente l'a capo ha valore di pausa sintattica, sostitutiva di un punto fermo o altro segno interpuntivo: «non si può star quieti da nessuna parte | addunque parlerò al dottore» (L1); «di [il?] merito mio sarebbe la morte | di qual genere la giustizia lo creda | non fo preghiere alla giustizia...» (L2).

25. D'Achille 1994: 66.

26. Testa 2014: 23.

27. Vanelli 2016: 446.

La sintassi procede prevalentemente secondo un flusso continuo, attraverso lunghi periodi in cui la gerarchia delle frasi non è chiaramente definibile e si possono riconoscere dei cambi di progetto sintattico in fase di stesura: direi che non è un caso se in entrambe le lettere il periodare si fa più affannoso proprio nei passaggi in cui G. C. cerca di spiegare al padre o al medico la propria condizione (gli ultimi righe di L1, l'intero corpo centrale di L2). Nel primo caso, alla duplice reggenza con *che* polivalente («parlero al dottore che vediamo se mi fa sortire presto e che allora poi se volete venirmi a trovare...») si accompagna in un primo momento il cambio di soggetto (il dottore, quindi i familiari); nell'ultima sequenza la sintassi si fa tortuosa e allinea una temporale con valore ipotetico e una principale con modo imperativo («quando poi dovete venire qui e non vedervi tralasciate pure di venire»). Il raccordo con *che* polivalente è presente anche nella lettera al medico («cola grazia di Dio che molte sono le profanazioni a lui dirette», «mi dichiaro il suo amico per sempre che ad un altro assomilia»), a conferma dell'impiego *passepartout* di questo nesso nelle scritture dei semicolti già evidenziato dalla bibliografia di riferimento. Tra i costrutti che possono avere un riscontro nella sintassi dell'italiano parlato si segnalano anche due esempi di *c'è* presentativo: «per la salute mi troverei che non ce male, non [ma?]²⁸ ce che mi fa ancora male alla schiena» (L1).

Nel corpo centrale della lettera al dottor Cainer è soprattutto l'assenza di punteggiatura a rendere tormentata la costruzione sintattica, che ruota attorno a pochi lemmi («*sovrastai* la legge di Dio e quella della | nazione il che per *sovrastare* Dio sopra | un letto di dannazione e di miseria | e *sovrastare* la nazione sovrastando | gli <...>», «*mancai* di *fede* alla *religione* e alla | *giustizia mancando* di *fede* alla | *giustizia*», «la morte | di qual genere la giustizia lo creda | non fo preghiere alla giustizia perché | essa deve fare il *giusto*», corsivi miei): l'impressione complessiva è che G. C. si stia confrontando con argomenti che non riesce a dominare sul piano concettuale (anche per la condizione di disagio psichico in cui versa) e che il suo pensiero proceda quindi in modo difficoltoso, senza che lo scrivente riesca a dare ordine logico al proprio ragionare. La ripresa di termini semanticamente rilevanti (dal punto di vista dello scrivente) soddisfa la già ricordata «regola' dominante della ripetizione» evidenziata da Testa (2014: 23).

A fronte della difficoltà a controllare la gerarchia sintattica si evidenzia tuttavia una discreta varietà nell'uso dei tempi e modi verbali, coniugati correttamente rispetto alla norma grammaticale. La lettera al padre è dominata dal presente di attualità, che esprime «eventi durativi che si prolungano fino al momento dell'enunciazione»,²⁹ ma vi trovano spazio anche un indicativo futuro (*parlero*) e alcuni condizionali (*troverei*, *sarebbe*, *desiderrei*, *vorei*, *accontenterei*). Nella lettera al medico l'ancoraggio temporale è al passato (dato il tono confessionale che il racconto della propria vita assume) e il tempo prevalente è il passato remoto: *sovrastai*, *spergiurai*,

28. La correzione di *non* in *ma* è mia ipotesi interpretativa: nel rigo precedente si trova la sequenza *non ce* 'non c'è', che può aver guidato la mano dello scrivente a ripeterla pari pari, e, anche per la costruzione con *c'è* presentativo («ce [c'è] che mi fa ancora male»), la congiunzione avversativa mi sembra preferibile all'avverbio di negazione.

29. Bertinetto 1991: 65-66.

trasgredii, mancai di fede, mi condusero, venni ad esser danato, pecai, ebbero. Al passato remoto si affiancano inoltre verbi al modo condizionale (*sarebbe, potrebbe*) e al modo congiuntivo (*creda*, 3^a pers. sing. con valore eventuale; *faccia*, 3^a pers. sing. con valore esortativo).

La grafia rivela delle incertezze a diversi livelli: nella resa dei segni paragrafematici (*perché* L1 e L2 ma anche *perche* L1, *parlero* L1, e 'è' L2, *sù* L1, *sul onor* L2, che presenta anche il mancato raddoppiamento), nella segmentazione delle parole (*ce c'è* L1 e L2 2 v., *ca c'ha* [?] L2, *daltro* 'd'altro' L1), nell'uso di *h* diacritica (*ha star* L1, *ha mio padre* L2, a fronte di undici grafie corrette), in aplografie (*desiderrei* 'desidererei', L1), diplografie (*perdono a | a Dio*, L2), assimilazioni (*dedo* 'vedo', L1), omissioni di voci per il probabile assorbimento nella catena fonetica (*perché [è]* da *molto*, L2), trascorsi grafici di vario tipo (*damone* 'demone', L2; *di [= il] merito mio sarebbe*, L2; *non ce [ma c'è] che*, L1; *da parte mio* 'mia', L2). Per la caduta di sillabe o vocali finali atone segnalo due volte *esse[re]* (L1, L2), che sarà evidentemente trascorso grafico, a fronte di un cospicuo numero di apocopi corrette secondo la pronuncia dialettale o dell'italiano parlato anche contemporaneo (*dir sù, domandar perdono, esser danato*, ecc.).

Per la fonetica si segnalano alcuni casi di mancato raddoppiamento consonantico, riconducibili al sostrato dialettale veneto, ma probabilmente anche a un'imperfetta acquisizione della resa grafica della durata consonantica:³⁰

affreto 'affretto' (L2), *amalati* 'ammalati' (L1), *arivati* 'arrivati' (L2), *cola* 'colla, con la' (L2), *cole* 'colle, con le' (L2), *condusero* 'condussero' (L2), *danato* 'dannato' (L2), *dano* 'danno' verbo (L1), *fisando* 'fissando' (L1), *leto* 'letto' sost. (L1), *pecai* 'peccai' (L2), *peccato* 'peccato' (L2), *peco* 'pecco' (L2), *piutosto* 'piuttosto' (L1), *pubblico* 'pubblico' sost. (L2), *quela* 'quella' (L2), *sofro* 'soffro' (L1), *sul onor* (L2), *vorei* (L1).

Anche i pochi (probabili) ipercorrettismi sembrerebbero evidenziare incertezze nella resa grafica delle consonanti scempie / geminate: *addunque* 'adunque' (L1), *edd* 'ed' (L1), *pocche* 'poche' (L1), *vizzi* 'vizi' (L2). In molti casi, tuttavia, la geminazione consonantica è correttamente rappresentata, e questo ci dice che il nostro scrivente aveva complessivamente assimilato la regola ortografica:

affreto 'affretto' (L2), *alla* (L1, L2 6 v.), *alle* (L1), *allora* (L1), *antecessori* (L2), *avesse* 'avessi' (L1), *dalla* (L1, L2), *debolezza* (L1), *della* (L2), *dirette* (L2), *dottore* (L1), *ebbero* (L2), *essa* (L2), *fratello* (L1), *freddo* (L1), *legge* sost. (L2), *letto* sost. (L2), *potrebbe* (L2), *quella* (L2), *rispetto* (L2), *sarebbe* (L1, L2), *sorella* (L1), *tutti* (L1, L2 2 v.), *venni* (L2).

Un'interferenza della fonetica di area settentrionale nella grafia si può forse riconoscere anche nella diversa rappresentazione della costrittiva palatale /λ/ (*li ama-*

30. Si veda, a questo proposito, D'Achille 1994: 67: «il problema della riproduzione dei nessi e delle doppie è del resto forse cruciale per questa categoria di scriventi: le semplificazioni dei nessi consonantici "difficili" sono frequenti, così come la presenza di scempie al posto di doppie (e viceversa). Non sempre, in questo caso, si dovrà fare riferimento al sostrato dialettale, bensì al fatto che "il valore convenzionale della ripetizione di uno stesso grafema per rappresentare un tratto prosodico, quale la durata di alcune consonanti, risulta scarsamente interiorizzato"» (la citazione interna è tratta da Romanello 1978: 84).

lati L1, *assomilia* L2 vs *famiglia* L2)³¹ e dell'affricata alveolare sorda /ts/ (*dannazione* L2 vs dodici grafie corrette).³²

Le incertezze interpuntive, grafiche, fonetiche e morfologiche sono ben rappresentate in entrambe le lettere, che nelle scelte lessicali presentano tuttavia un profilo distinto. Nella lettera al padre troviamo infatti un registro più intimo e dimesso, che lascia per esempio spazio a dialettalismi: «mi vengon | le orbarole³³ come avesse la testa sema» ‘mi vengono le traveggole come avessi la testa scema’, cioè ‘debole’; «li amalati continuano a dir | sù» ‘insultare’, o forse semplicemente ‘urlare’. Nel primo passo si riconosce anche l’unico dialettalismo morfologico presente nelle due lettere (*avesse* dal dial. veronese *g’avesse* ‘avessi’);³⁴ *mi vengon* concorda invece regolarmente con il soggetto plurale (nel dialetto veronese la forma corrente è *me vien* tanto per la 3^a singolare quanto per la 3^a plurale).³⁵ Non sto ipotizzando che dialettalismi e costruzioni dell’italiano popolare (i già ricordati *che* polivalente e *c’è* presentativo) siano indizi di una precisa scelta stilistica da parte del nostro G. C., che non possedeva sostrato culturale e competenze linguistiche e letterarie tali da poter giocare con i registri della lingua per adeguarli al proprio destinatario: tuttavia, la consapevolezza di scrivere al padre e attraverso di lui alla famiglia porta G. C. a mantenersi su questioni minime legate al suo stato di salute e a parlare di mal di schiena, mal di testa, giramenti di capo, appetito e (naturalmente) del desiderio di lasciare l’ospedale (che probabilmente è la ragione per cui la censura interna all’istituto bloccò questa lettera).

Quando invece scrive al dottor Cainer (e sono passati già cinque mesi dal ricovero), G. C. indossa i propri abiti curiali e prova a scrivere in punta di penna.³⁶ Punteggiatura, grafia e sintassi continuano a rivelare le sue modeste competenze scritte e linguistiche, ma la scelta lessicale tende volutamente verso l’alto, come

31. Rohlfs § 250.

32. Rohlfs § 169.

33. Patuzzi, Bolognini 1980 (*ad vocem*) per il veronese registra solo il plurale; Durante, Turato 1975 riportano anche il singolare, anche nella variante *orbariola*. Concordi le traduzioni: ‘traveggole’, ‘abbagliamento’, ‘abbaglio’ (Patuzzi, Bolognini 1980); ‘improvviso e temporaneo abbassamento della vista’ (Durante, Turato 1975).

34. Per la coniugazione del verbo *averge* rimando a Bonfante 2013: 72-75.

35. Rohlfs § 532. A proposito dell’interferenza del dialetto nelle scritture dei semicolti Francesco Bruni osserva: «i dialettalismi e i regionalismi sono presenti in queste scritture, ma in numero assai minore di quello che ci si attenderebbe. Il dialetto influenza sensibilmente la grafia [...], ma colora in modo molto più attenuato la morfologia e soprattutto la sintassi [...]; meno forte di quello che ci si aspetterebbe è l’influenza del dialetto sul lessico» (Bruni 1984: 206).

36. A proposito dell’epistolografia prodotta da scriventi semicolti Rita Fresu rileva: «assume una configurazione testuale più consapevole la lettera rivolta alle varie forme di potere, rappresentate dallo Stato e dalle istituzioni o da personalità illustri, capi carismatici, persino entità religiose (come i santi) [...]. In tutti questi casi, seppure in contesti assai differenziati e spinti da motivazioni profondamente diverse, gli scriventi mettono in atto una comunicazione asimmetrica, dominata da atti linguistici ben definiti, riguardanti per lo più forme di richiesta e supplica, di dichiarazione e raccomandazione, o, ancora, di giustificazione o ringraziamento, più raramente (e per lo più in forma anonima) di protesta e invettiva» (Fresu 2014: 204). Per G. C. il dottor Cainer rappresenta evidentemente l’autorità che ha su di lui il massimo potere. Si veda anche Fresu 2005.

mostrano alcuni verbi o sostantivi astratti: il notevole *antecessori*,³⁷ l'altrettanto notevole *beneficando* nella formula di saluto «i miei distinti auguri di beneficando»,³⁸ *comandamenti, dannazione, (mi) dichiaro, Dio, fede, giustizia e giusto* sostantivato, *grazia di Dio, merito, miseria, nazione, palesato, peccato, pecai e pecco, perdono, preghiere, profanata e profanazioni, pubblico* sostantivato, *religione, rispetto umano, riverisco, sovrastare* ripetuto più volte e variamente coniugato, *spergiurai, sacro tempio e tempio santo, trasgredii*. Anche quando la grafia è scorretta (*dannazione, peccato, pubblico*) o sintassi e punteggiatura non sono impeccabili (come nella formula di saluto «Lo riverisco mi dichiaro»), è evidente che il nostro calzolaio è ben consapevole che non si sta rivolgendo ai familiari, ma al medico dal quale dipende la sua salute e la sua permanenza all'ospedale psichiatrico. Questa seconda lettera, quindi, è completamente concentrata sulla funzione conativa (per convincere il destinatario a emettere il verdetto sperato) e sulla funzione poetica (per persuaderlo attraverso un registro che lo scrivente doveva ritenere forbito). Aggiungo che, anche se G. C. non dichiara mai esplicitamente quali siano i peccati contro Dio e contro la nazione per i quali ritiene di meritare addirittura la morte, e in chiusura di testo inserisce un misterioso riferimento alla somiglianza di Caino con «un altro» che potrebbe essere tradito dalle sue parole, questa lettera risulta molto più autentica di quella per buona parte stereotipa e autoconsolatoria che P. L. scrive all'altro medico alienista dottor Pelanda: questo perché, anche attraverso competenze linguistiche modeste, un malato psichiatrico riesce a trovare in sé le risorse per provare a definire il proprio male e le parole per dirlo.

Bibliografia

- Amadori, Gabriele (a cura di) (2014), Giovanni Leone Africano, *La Cosmographia de l'Africa* (ms. V.E. 953 – Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – 1526), Roma, Aracne.
- Adami, Maria Vittoria (2007), *L'esercito di San Giacomo. Soldati e ufficiali ricoverati nel manicomio veronese (1915-1920)*, Padova, Il Poligrafo.
- Assenza, Elvira (2023), *All'intersezione tra diastratia e diatopia: l'italiano popolare*, in Assenza, Elvira; Rossi, Fabio; Ruggiano, Fabio (a cura di), *Manuale di Linguistica italiana*, Milano, Pearson: 353-361.
- Bertinetto, Pier Marco (1991), *Il verbo*, in Renzi, Lorenzo; Salvi, Giampaolo (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, vol. II: 13-161.
- Bianchi, Bruna (2001), *La follia e la guerra. Nevrosi di guerra, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano, 1915-1918*, Roma, Bulzoni.

37. La voce, già dantesca, ha una lunga tradizione letteraria: Giovanni Villani, Machiavelli, Castiglione, Galileo, Leopardi, Carducci (cfr. GDLI *ad vocem*). Difficile ipotizzare se uno di questi autori possa essere la fonte per la lettera di G. C. La presenza di questa e di alcune altre voci nella lettera al medico sembra dare conferma della tendenza alla conservazione dei tratti arcaici segnalata da D'Acchille 1994: 66 in questi tipi di scritture.

38. La voce ha valore gerundivale e significa 'che sta per ricevere un beneficio', 'che si aspetta di ricevere un beneficio'; non è registrata in nessuno dei vocabolari consultati (TB, GDLI, TLIO).

- Bianconi, Sandro (2013), *L'italiano lingua popolare*, Firenze-Bellinzona, L'Accademia della Crusca-Casagrande.
- Bonfante, Filippo (2013), *Grammatica del dialetto veronese*, Verona, Cierre.
- Bruni, Francesco (1984), *La lingua selvaggia. Espressione e pensiero dei semicolti*, in Id., *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, Utet: 174-236.
- Carraro, Silvia (2021), *Storie dal manicomio. Ricerche nell'Archivio storico della psichiatria veronese*, in Garbellotti, Gamberoni, Carraro (2021): 47-82.
- Carrino, Candida (2018), *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850-1950)*, Roma, Carocci.
- Carte da legare, <https://cartedalegare.cultura.gov.it> [ultima consultazione 03.11.2023].
- Cortelazzo, Manlio (1972), *Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini.
- D'Achille, Paolo (1994), *L'italiano dei semicolti*, in Serianni, Luca; Trifone, Pietro (a cura di), *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, vol. II: 41-79.
- Id. (2022), *Italiano dei semicolti e italiano regionale tra diastratia e diatopia*, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- De Caprio, Chiara (2021), *La variazione e i livelli di cultura: italiano popolare e dei semicolti*, in Ead. et alii (a cura di), *L'italiano. Varietà, testi, strumenti*, Firenze, Le Monnier: 43-50.
- De Mauro, Tullio (1977), *Per lo studio dell'italiano popolare unitario*, in Renzi, Lorenzo; Cortelazzo, Michele (a cura di), *La lingua italiana oggi: un problema scolastico e sociale*, Bologna, il Mulino: 147-164.
- Dema, Beatrice (2021), *La lingua nella storia della psichiatria moderna e contemporanea. Da Pinel agli anni Duemila*, prefazione di Raffaella Scarpa, Milano-Udine, Mimesis.
- Durante, Dino; Turato, Gian Franco (1975), *Dizionario etimologico veneto-italiano*, Padova, Erredici.
- Fianco, Renato (1992), *L'asilo di maggior sventura. Origini e sviluppo del manicomio veronese di San Giacomo di Tomba (1880-1905)*, Verona, Cierre.
- Fiorino, Vinzia (2002), *Matti, indemoniate, vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio.
- Ead. (2019), *Archivi di sofferenza, archivi di idee: le fonti manicomiali e le «nuove» storie della follia*, in Garbellotti, Gamberoni, Carraro (2021): 27-45.
- Fresu, Rita (2005), *Scrivere all'autorità. Dichiarazioni, denunce, suppliche in documenti di area mediana della metà del XIX secolo*, «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», XIX: 165-224.
- Ead. (2014), *Scritture dei semicolti*, in Antonelli, Giuseppe; Motolese, Matteo; Tomasin, Lorenzo (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, 3 voll., Roma, Carocci, vol. III: 195-223.
- Ead. (2016), *L'italiano dei semicolti*, in Lubello, Sergio (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, Boston, De Gruyter: 328-350.

- Garbellotti, Marina; Gamberoni, Emanuela; Carraro, Silvia (a cura di) (2021), *Raccontare la follia. Le carte dell'ospedale psichiatrico di San Giacomo di Tomba*, Verona, Cierre.
- GDLI: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002; *Supplemento*, diretto da Edoardo Sanguineti, *ibid.* 2004; 2009; *Indice degli autori citati*, a cura di Giovanni Ronco, *ibid.* 2004.
- Grillini, Anna (2014), *La guerra in testa: esperienze e traumi di civili, profughi e soldati nel manicomio di Pergine Valsugana (1909-1924)*, Bologna, il Mulino.
- Jaspers, Karl (2000) [1964¹], *Psicopatologia generale*, a cura di Romolo Priori, con un saggio introduttivo di Umberto Galimberti, Roma, Il pensiero scientifico.
- La Fata, Ilaria (2014), *Follie di guerra. Medici e soldati in un manicomio lontano dal fronte (1915-1918)*, Milano, Unicopli.
- Licciardi, Gabriele (2016), *Urla e silenzi: storia dell'ospedale psichiatrico di Verona (1880-1945)*, Catania, Villaggio Maori.
- Lonardi, Cristina; Niero, Mauro (2009), *Racconti di San Servolo: vita e quotidianità in manicomio*, Padova, Cleup.
- Lubello, Sergio (2019), *Italiano popolare*, in Librandi, Rita (a cura di), *L'italiano: strutture, usi, varietà*, Roma, Carocci: 256-261.
- Molinari, Augusta (2003), *Autobiografie della vita e della mente. Scritture femminili nelle istituzioni psichiatriche del primo Novecento*, «Genesis», II: 151-176.
- Panattoni, Riccardo (a cura di) (2009), *Lo sguardo psichiatrico. Studi e materiali dalle cartelle cliniche tra Otto e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori.
- Patuzzi, Gaetano Lionello; Bolognini, Giorgio; Bolognini, Alessandro (1980), *Piccolo dizionario del dialetto moderno della città di Verona*, Sala Bolognese, Forni.
- Renzi, Lorenzo (2021), *Lettere della Grande Guerra. Messaggi, diari e memorie dall'Italia e dal mondo*, con la collaborazione di Enrico Benella, Dan Octavian Cepraga, Silvia Rossi, Milano, Il Saggiatore.
- Rohlf's [seguito dal numero di paragrafo]: Rohlf's, Gerhard (1998), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi [1966-1969¹].
- Romanello, Maria Teresa (1978), *Una scrittura di classe. A proposito dell'italiano popolare*, «Sigma», XI: 76-90.
- Scarpa, Raffaella (a cura di) (2016), *Le lingue della malattia. Psicosi, spettro autistico, Alzheimer*, Milano-Udine, Mimesis.
- Scartabellati, Andrea (2001), *L'umanità inutile: la questione della follia in Italia tra fine Ottocento e inizio Novecento e il caso del Manicomio provinciale di Cremona*, Milano, Franco Angeli.
- Id. (a cura di) (2008), *Dalle trincee al manicomio. Esperienza bellica e destino di mattie psichiatri nella Grande Guerra*, Torino, Marcovalerio.
- Spitzer, Leo (2016) [1976¹], *Lettere di prigionieri di guerra italiani. 1915-1918*, a cura di Lorenzo Renzi, Milano, Il Saggiatore.

- Svevo, Italo (1990), *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori.
- Tagliacozzi, Bruno; Pallotta, Adriano (2004), *Scene da un manicomio: storia e storie del Santa Maria della Pietà*, Roma, Magi.
- TB: Tommaseo Niccolò; Bellini, Bernardo, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografica-editrice, 1861-1879 (ristampa anastatica con presentazione di Gianfranco Folena, Milano, Rizzoli, 1977).
- Testa, Enrico (2014), *L'italiano nascosto: una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi.
- TLIO: *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato e diretto da Pietro G. Beltrami, poi da Lino Leonardi e da Paolo Squillaciotti, Firenze, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, 1997- [<http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/>; ultima consultazione 03.11.2023].
- Valeriano, Annacarla (2015), *Ammalò di testa. Storie dal manicomio di Teramo (1880-1931)*, Roma, Donzelli.
- Ead. (2017), *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Roma, Donzelli.
- Vanelli, Laura (2016), *Nota linguistica*, in Spitzer (2016): 431-461.

ABSTRACT – The archives of the former mental asylum in Verona contain more than 37,000 medical records relating to the years 1880-1980; many of the records contain private writings of patients, which offer numerous and varied reasons for interest in relation to the relationship between language and mental illness and to the evaluation of the linguistic skills of writers with different levels of schooling, at a time when the national language was still being defined.

The paper proposes a linguistic analysis of two letters by a semi literate writer, written in 1895-1896, and defines their main graphic, phonetic, morphological, syntactic and lexical features. The two letters are addressed to his father and to the psychiatrist: despite the writing difficulties common to both, it is possible to verify how the writer was aware of the addressee and tried to adapt the register according to the addressee.

KEYWORDS – Language and Mental Illness; Language Varieties; Language of the Semi Literate.

RIASSUNTO – L'archivio dell'ex manicomio di Verona raccoglie oltre 37.000 cartelle cliniche relative agli anni 1880-1980; in molte cartelle sono conservate scritture private dei pazienti, che offrono numerosi e vari motivi di interesse in relazione al rapporto tra lingua e malattia mentale e alla valutazione delle competenze linguistiche di scriventi con livelli di scolarizzazione diversi, in una fase in cui la lingua nazionale era ancora in via di definizione. L'intervento propone un'analisi linguistica di due lettere di uno scrivente semicolto, scritte nel 1895-1896, e ne definisce i principali tratti grafici, fonetici, morfologici, sintattici e lessicali. Le due lettere sono indirizzate al padre e al medico curante: nonostante le difficoltà

di scrittura comuni a entrambe, è possibile verificare come lo scrivente fosse consapevole del destinatario a cui si stava rivolgendo e provasse a adeguare il registro in funzione del destinatario.

PAROLE CHIAVE – Lingua e malattia mentale; varietà linguistiche; lingua dei semicolti.

Una lingua per la meraviglia. Aspetti testuali e retorici di *Horcynus Orca*

Andrea Piasentini

E mi è sembrato di capire bene
come la scena si capiva in me,
come splendeva dentro, lontano,
nella parte di me
che io non so, che io
non sono.

(Umberto Fiori, *La bella vista*)

1. Introduzione

Nel 1975 esce per Mondadori *Horcynus Orca*,¹ il primo romanzo dell'allora sessantaseienne Stefano D'Arrigo. Il libro è intenzionalmente eccentrico rispetto al campo letterario coevo:² la mole smisurata (oltre mille pagine, suddivise in sole tre sezioni)³ e l'invenzione di una lingua saldata al mondo narrato (un plurilinguismo omogeneo dalla prima all'ultima pagina, composto da un italiano screziato di dialetto, di registri molteplici, e di neologismi) ne hanno determinato la singolarità non solo nella ricezione del romanzo, ma già nel progetto stilistico del testo.

Quando ci si trova davanti a un'opera narrativa che, come *HO*, eccede sia in estensione sia in marcatezza linguistica, l'analisi dello stile pone un problema operativo: ogni fenomeno ricorrente, potenzialmente, può trasformarsi in tic (e sintomo) stilistico. L'analisi si è concentrata dunque su alcune scelte formali che, oltre a essere vere e proprie costanti, agiscono a stretto contatto con uno specifico *Leitmotiv*: quello della meraviglia.⁴ Non si tratta ovviamente del solo tema saliente del roman-

1. Da qui in poi abbreviato come *HO*. L'edizione di riferimento per le citazioni riportate in questo articolo è l'Oscar Mondadori del 1982.

2. Per un approfondimento sulla ricezione del romanzo nel periodo successivo alla sua pubblicazione cfr. Giordano 2008: 21-69; sulla posizione di *HO* rispetto al dibattito linguistico degli anni Sessanta (in particolare intorno al problema dell'uso letterario del dialetto) si veda Biagi 2017: 100-101.

3. A proposito della gestione temporale del racconto sia permesso osservare che è in via di pubblicazione un mio contributo intitolato *Imperfetto e narrazione in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, negli atti del Seminario Permanente di Narratologia tenutosi alla IULM di Milano dal 20 al 22 ottobre 2021.

4. Il termine è adottato in senso ampio, prestando attenzione alle caratteristiche specifiche di *HO*. 'Meraviglia' indica qui quella sensazione di disorientamento provata dal personaggio di fronte a qualcosa di insolito, il cui esito può essere euforico o disforico, spesso con una certa ambiguità fra i



zo, e sarebbe interessante approfondire anche in che modo lo straordinario sia in collegamento stretto con spinte di segno opposto dettate dalla coazione a ripetere, dall'identico, e così via. Sembra però che la meraviglia, reazione che dà forma all'universo dei personaggi,⁵ sia un tratto tematico particolarmente legato agli aspetti testuali più decisivi di *HO*. Ma prima di cominciare l'analisi, una breve sintesi del romanzo.

La storia si svolge in cinque giorni, fra il 4 e l'8 ottobre 1943. Il protagonista è 'Ndrja Cambria, un giovane reduce della Marina italiana che, approfittando del tracollo dell'esercito in seguito all'armistizio, fugge verso il suo villaggio marinaro d'origine: Cariddi, toponimo mitico per l'odierno Capo Peloro. La prima parte del libro (*HO*: 15-411) è di ambientazione calabrese ed è attraversata dalla tensione che orienta il protagonista verso la sua meta: infatti è solo alla fine della prima sezione che 'Ndrja sbarca a Cariddi, attraversando lo Stretto guidato da Ciccina Circé, un personaggio che affascina insieme protagonista e lettore – ma si tornerà a più riprese sulla donna metà maga metà contrabbandiera, metà donna metà sirena. La seconda e la terza sezione del libro (*HO*: 412-727, 728-1265) sono dedicate all'incontro di 'Ndrja con il padre, Caitanello, e allo scontro con due forze nemiche del microcosmo cariddota, che occupano il braccio di mare come incarnazioni del conflitto bellico: gli angloamericani e un'orca gigantesca, «la Morte marina, sarebbe a dire la Morte, in una parola» (*HO*: 729).

La meraviglia di 'Ndrja e dei cariddoti è generata da fatti sorprendenti, avvolti da un'aura di incanto: l'identità tra l'umano e lo stregonesco delle «femminote», abitanti del «Paese delle Femmine», luogo imprecisato in Calabria; i poteri sovranaturali di Ciccina Circé, incantatrice di delfini e navigante notturna; i delfini stessi, irriverenti e giocosi come bambini, crudeli come orche; e l'orca e gli alleati, che minacciano e corrompono i costumi dei cariddoti, il loro mondo chiamato dalle circostanze a mutare. L'architettura del romanzo, accogliendo molteplici episodi di questo tipo, segue un criterio digressivo: la vicenda principale sopra sborzata è cioè arricchita da una congerie di sequenze secondarie. Un tratto comune fra di esse è l'effetto di meraviglia suscitato nei personaggi che riflettono la voce del narratore, uno stato emotivo da cui spesso scaturisce una costante ricerca di senso. In questa dinamica tra lo straordinario (ora piacevole, ora traumatico) e il percorso conoscitivo da esso richiesto, acquistano particolare importanza alcune figure sintattiche, testuali, e retoriche analizzate nei prossimi paragrafi.

2. Addizione sintattica e dilatazione semantica

Nelle pagine di poco successive all'*incipit* viene narrato, in un'analessi, il primo incontro fra 'Ndrja e le «femminote». L'ex marinaio procede nel suo ritorno,

due stati d'animo. Inteso in questo senso, si tratta di un allargamento del tema illustrato in DTL, vol. II: 1470.

5. Con *narrative universe* la narratologia recente si riferisce al vasto spazio finzionale composto dallo *storyworld* in cui si svolge l'azione e da tutto il resto di mondi possibili controfattuali costruiti dai pensieri dei personaggi (vagheggiamenti, ipotesi, eccetera). Cfr. Ryan 2012.

quando è attratto da «un'isola di fronde e di frescura», un boschetto «tenebroso come notte», di «alberelli nani, aranci e bergamotti». In questo *locus amoenus* è fermato da un gruppo di «femminote», fra le quali una in particolare spicca per la sua bellezza ipnotica. È Cata, «una sorpresa tale a vedersi in quella compagnia, che levava il fiato» (HO: 27). 'Ndrja ne resta ammaliato:

5 Era una impressione immediata, netta e insieme oscura che si riceveva al primo sguardo: nell'ombra molle, sottomarina del giardino, sembrava di vederla come specchiata in un'acqua, sembrava non di vedere lei, col suo sguardo sano, reale, ma la sua immagine riflessa fuori di sé, svagatamente, nei suoi stessi occhi, come un pensiero caduto di mente (*ibidem*).

La stranezza della scena deriva per 'Ndrja dal vedere davanti a sé non una persona ma un'«immagine riflessa fuori di sé» (r. 4), una proiezione della bellissima Cata. Lo stimolo dell'attività percettiva è contraddittorio, è un'impressione «netta e insieme oscura» (r. 1): da questa costitutiva ambiguità della sensazione nascono le varie espansioni sintagmatiche, con la funzione di spiegare l'evento attraverso l'aggiunta di dettagli, in serie spesso binarie.⁶ L'ombra del giardino è «molle, sottomarina» (r. 2), lo sguardo è «sano, reale» (r. 3), l'immagine di Cata è riflessa (con una coda di complementi stavolta tetrastica) «fuori di sé, svagatamente, nei suoi stessi occhi, come un pensiero caduto di mente» (rr. 4-5): sull'onda della sintassi avanza il passaggio analogico a un altro piano di realtà, non più del corpo ma della mente, rafforzato dalla similitudine che predica la somiglianza dell'immagine di Cata con un pensiero distratto (la similitudine corrisponde, nel testo originale, alla fine di un capoverso).⁷ Il differimento della chiusura discorsiva si piega bene a imitare sintatticamente la forma del mondo per come si presenta agli occhi di 'Ndrja: un conglomerato di fenomeni decifrabili dettaglio dopo dettaglio.⁸

Il procedimento espansivo rallenta e precisa lo sguardo narrante, che riflette quello attivo del personaggio, e potenzia lo scopo di questa specifica sequenza descrittiva – definire, cioè, lo stupore provato dal protagonista alla vista di Cata. Ma in HO la somma di elementi produce molto spesso più una dilatazione indeterminata del senso dell'oggetto percepito che un suo illimpidirsi. Come la figura di Cata perde concretezza diventando una copia smaterializzata di sé stessa, così i fatti raccontati si spostano di frequente fra diversi campi semantici: un singolo referente, dunque, può essere definito attraverso una stratificazione di immagini, come, nel passo citato

6. Cfr. Gatta 1991: 487: «L'accumulazione degli aggettivi tende ad organizzarsi in *coppie di aggettivi* coordinati dalla congiunzione 'e'. Anche Gatta mette in luce il particolare legame tra sintassi (specificatamente dell'attribuzione) e semantica: «L'aggettivo, [...] assieme al sostantivo, è una molecola di senso che [ripetendosi a contatto e a distanza] concorre a nuovi conglomerati narrativi» (ivi: 488). Ancora qualche altro esempio, pescando dalla scena dell'attraversamento notturno dello Stretto e includendo anche le terne: «Di cose segrete, sue, di famiglia» (ivi: 295); «con tutto il suo lungo, largo petto mammelluto» (ivi: 346); «la faccia bella rossa e lattosa, sgargiante di vita» (ivi: 365); «un vento fino, bianco e nero» (ivi: 427).

7. Le forme analogiche verranno esaminate nell'ultimo paragrafo.

8. «Il lungo articolarsi di ripetizioni e richiami appare infine non più frutto di preziosismo barocco o edonismo plurilinguistico, ma *ricerca del senso*» (Alfano 2000: 38, corsivo mio).

l'ombra del giardino, che ha una strana solidità (*molle*, r. 2) e un aspetto equoreo (*sottomarina*, *ibidem*; ma anche dopo, a proposito di Cata: «Come specchiata in un'acqua»).

Si è appena tracciata una connessione tra l'andamento additivo della sintassi e il suo effetto semantico di dilatazione. L'interazione fra queste due dimensioni emerge bene, come si è visto, nella descrizione delle percezioni del personaggio. Per chiarire meglio le conseguenze di questa tecnica si analizzi la rappresentazione di una risata di Ciccina Circé:

5 Scoppiò a ridere, bell'e spontanea, traboccante, proprio come si ride quando il ridere piglia alla sprovvista: nel buio gli pareva, anche se non era sicuro, che si vezzeggiasse sul busto, beandosi tutta in sussulti di riso che la campanella, sobbalzando sul suo culo, trasmetteva fuori di lei, intorno, per aria, in mare. Il dindin sembrava venire da lei stessa, tintinnito dalle sue campanelle di gola, di petto, di cuore, con un timbro tenero, umano, fra ebbro e melanconico, ed era come se col dindin, col complimento del giovanotto, le risorgesse dentro un'emozione, una lusinga, una qualche eco, forse, del primo improvviso dindin amoroso (*HO*: 403).

Il flusso di parole viene tutto dal margine di possibilità aperto dalla concessiva («nel buio gli pareva, anche se non era sicuro», r. 2): proprio perché è al buio e non è sicuro di ciò che vede, in una condizione, dunque, di difficoltà e incertezza percettiva, 'Ndrja avvia una serie di messe a fuoco sulla qualità dell'impulso sonoro esterno; di fatto, però, non riesce a precisare lo sguardo, semmai ne moltiplica i fuochi. La mente del personaggio divaga su diversi livelli, seguendo la direzione, centrifuga e dispersiva, delle onde sonore: la risata è trasmessa «fuori di lei, intorno, per aria, in mare» (r. 4) attraverso una serie additiva, che rappresenta il moto del suono predicandone l'orientamento verso l'esterno («fuori di lei, intorno, per aria») e il contatto con l'onnipresente piano marino («in mare»); il dindin della campanella (che la donna porta alle trecce per sfruttarne il suono, che incanta i delfini) sembra provenire dalla gola, dal petto, dal cuore (r. 5), con un movimento prima dall'alto al basso (gola, petto) e poi come di specificazione, «di petto, di cuore». La risata e il suono della campanella sono per l'appunto «traboccanti» (r. 1), si muovono, e il protagonista ne osserva stupito la mobilità. Lo stato di moto delle cose è già in un fattore costruttivo della lingua del racconto, e cioè nell'inanellamento di sintagmi e frasi, a strutturare per accumulo il periodo, dove l'azione additiva della virgola ricopre un ruolo compositivo essenziale. La forma delle frasi sfrutta la linearità della sintassi, che non è complessa, ma lunga: al nucleo centrale si aggrappa un *tot* di sintagmi che a loro volta possono replicarsi; i periodi perciò si articolano in una gerarchia logico-sintattica tutta orizzontale. Ad esempio il secondo periodo, dal punto fermo in poi (rr. 4-8), è composto da un legame coordinativo, evidenziato in corsivo: «Il dindin sembrava venire da lei stessa [...] fra ebbro e melanconico [rr. 4-6] ed era come se col dindin [...] primo improvviso dindin amoroso [rr. 6-8]» (corsivo mio).⁹ E, scendendo di livello, si osservino i due enunciati al loro interno. In ciascu-

9. Si tratta, sul piano semantico, di due mosse analogiche, ravvisabili nel significato del verbo *sembrare* e in quello della frase introdotta da *come se*.

no di essi è possibile rintracciare la logica dell'addizione di elementi sintatticamente identici: la triade già vista di complementi per la collocazione delle campanelle,¹⁰ la terna di attributi per il timbro vocale («tenero, umano, fra ebbro e melanconico», r. 6), la coppia «col dindin, col complimento del giovanotto» (rr. 6-7) e infine, alle rr. 7-8, un'altra triade, quella dei sintagmi «un'emozione, una lusinga, una qualche eco [...] del primo improvviso dindin amoroso», con specificazione del senso del soggetto di *risorgesse* e, insieme, con un mutamento semantico di *dindin*, usato in senso figurato per l'innamoramento. Due annotazioni in coda all'analisi di questo passo, rilevanti ai fini di un apprezzamento dello stile darrighiano. Sia nella terna alla r. 6 che in quella alle rr. 7-8, l'ultimo elemento (rispettivamente, «fra ebbro e melanconico» e «una qualche eco [...] del primo improvviso dindin amoroso») ha due caratteristiche. La prima è sul piano semantico e consiste in un avvicinamento per difetto al significato: in un caso si tratta di un accostamento fra due attributi, 'fra X e Y', escludendo l'eshaustività di entrambi, e nell'altro di una formulazione approssimativa, «una *qualche* eco» (corsivo mio). La seconda caratteristica in comune, meno marcata, consiste nell'asimmetria formale tra gli elementi della sequenza: «tenero, umano, fra ebbro e melanconico», si compone infatti di aggettivo + aggettivo + sintagma approssimativo; «un'emozione, una lusinga, una qualche eco, forse, del primo improvviso dindin amoroso» è analogamente composto da tre segmenti nominali di diversa lunghezza.

Si legga infine un ultimo esempio, come ricapitolazione delle caratteristiche formali del periodo di *HO*, ondosio e paratattico. Si tratta dell'*explicit* della prima sezione, in particolare del penultimo capoverso e della seconda frase complessa. Ciccina Circé si è appena congedata da 'Ndrja dopo averlo lasciato sulla sponda messinese, e il protagonista rimane inerte sulla spiaggia, in ascolto dei rumori provenienti dal mare. Sente innanzitutto i tintinnii (cui si riferisce *quelli*, r. 1) della campanella di Ciccina (che, come si è detto, ipnotizza i delfini):

5 Sotto quelli poi, come risucchiato in una conchiglia e messo a musica tenebrosa all'orecchio, sentì nuovamente il fruscio rigonfio delle fere che s'inarcavano e si affusolavano, s'infilavano e si sfilavano d'onda in onda col loro nuotare di seta, il loro mareggiare di sonnambule, in crociera con la barca nera e pizzuta, con la campanella attaccata a prora, o alle trecce di Ciccina Circé, che se le portava dietro per lo scill'e cariddi, e se le portava a piacere o meglio, a capriccio suo, se le portava a modo o smodo suo, se le portava là, da sponda a sponda, perché là, da là a qua, le faceva comodo portarsele, ma avrebbe potuto portarsele sino in capo al mondo, legate per la vita e per la morte, come a un filo di capello, a un dindin da niente (*HO*: 410).

Il secondo suono che percepisce è il fruscio provocato dal nuoto («di seta», r. 3) delle «fere», a cui torna a sovrapporsi nello stesso enunciato quasi in dissolvenza incrociata «la campanella attaccata a prora» (rr. 4-5) della barca della «femminota». La mescolanza dei due impulsi sonori, il nuoto e la campanella, illumina anche sul

10. A loro volta, queste campanelle sono solo metaforiche: il narratore instaura così un'analogia fra il suono della risata e quello delle campanelle legate alle trecce della donna, rappresentando delle immaginarie campanelle nel corpo di Ciccina.

piano tematico la strategia stilistica di D'Arrigo basata sulla fusione di dettagli accumulati. La sintassi reca qualche traccia di questo espediente formale: il complemento della prima reggente («sentì nuovamente [...] *delle fere*», corsivo mio) si espande in una relativa appositiva («che s'inarcavano [...]», r. 2), costruita retoricamente per due coppie semanticamente binarie (rr. 2-3: *inarcarsi-affusolarsi + infilarsi-sfilarsi*) e allargata poi da tre aggiunte sulla straordinaria scorrevolezza del loro nuoto: «Col loro nuotare di seta, il loro mareggiare di sonnambule, in crociera con la barca» (rr. 3-4). A quest'ultimo elemento si attacca poi un altro addendo, «con la campanella» (r. 4), il quale, a sua volta, determina un'altra espansione, «attaccata a prora, o alle trecce di Ciccina Circé»; il movimento non si arresta: giunge una terna di relative appositive, che ribattono sullo stesso predicato («che se le portava [...] e se le portava [...] se le portava», rr. 5-7) e che contengono a loro volta ulteriori espansioni dovute a due *correctiones* per miglioramento («a piacere o meglio, a capriccio suo», r. 6; «a modo o smodo suo», rr. 6-7); infine, l'ultima frase coordinata, che contiene una precisazione deittica («là, da sponda a sponda», r. 7), regge prima una subordinata causale («perché», r. 7) e poi, a conclusione dell'intero periodo, un'altra coordinata («ma avrebbe potuto portarsele sino in capo al mondo», r. 8), aggiunta di rinforzo¹¹ che assolutizza il potere di Ciccina. La lunghezza dell'arcata dipende insomma dallo sfruttamento pertinace della proprietà amplificativa della sintassi, di frequente a carattere nominale. In questo senso, le relative appositive sembrano giocare un ruolo importante nel sistema sintattico, per il loro contributo nella trasmissione testuale delle informazioni come appendici funzionali alla costruzione del significato.¹²

3. Progressione tematica bloccata

La stessa logica iterativa rilevata finora a livello micro- e macrosintattico si riscontra nelle modalità con cui il discorso collega i suoi oggetti concettuali, i referenti testuali.¹³ In alcuni passi di *HO* la narrazione indugia a lungo su un singolo particolare, come la risata di Ciccina nell'esempio citato al §2 (*HO*: 403), dove un intero capoverso di dieci righe (prendendo a riferimento il testo edito) si sofferma per cinque righe sullo scoppio di risa e per altre cinque su un suo effetto, il sobbalzare della campanella – effetto a sua volta dilatato semanticamente dalla consueta spinta immaginifica («ed era come se col dindin [...] le risorgesse dentro [...] una qualche eco, forse, del primo improvviso dindin amoroso»). In altri passi ancora la voce narrante si concentra sulla coscienza dei personaggi, sul loro mondo interiore spesso sclerotizzato. In entrambi i casi, e cioè tanto nell'insistenza sul dettaglio quanto nelle sequenze di narrazione delle menti dei personaggi,¹⁴ l'asse formale

11. Non si tratta infatti di un'avversativa. L'articolazione logica introdotta da questa congiunzione è semmai di aggiunta o rinforzo. Per uno studio del *ma* nella prospettiva semantico-testuale cfr. Ducrot *et al.* 1980 [1976].

12. Cfr. Ferrari 2005.

13. La terminologia e il quadro teorico si basano su Ferrari, Zampese 2016 (si veda la definizione dei concetti di 'anafora' e 'catafora', *ivi*: 379).

14. 'Narrazione della mente' è la traduzione che ha proposto Praloran (2002) per il concetto di 'psycho-narration' introdotto da Cohn (1978). Quest'ultimo sarebbe uno dei modi in cui un rac-

principale su cui s'incardinano le progressioni tematiche è, ancora una volta, di tipo iterativo, la progressione del topic è bloccata: il discorso intorno a un oggetto o a un concetto non avanza, non ne implica un'evoluzione di senso, ripetendo il già detto. Per approfondire questo fenomeno si analizzerà dapprima un episodio che esula dalla restrizione tematica sul meraviglioso, per apprezzare meglio la convergenza tra diverse soluzioni di *inventio* e il medesimo fatto linguistico-stilistico.

Dal punto di vista dell'impianto tematico del romanzo, è interessante notare che D'Arrigo ha organizzato il reticolo dei suoi personaggi dotando ciascuno di una propria ossessione.¹⁵ Si riprenda l'episodio della traversata del «duemari»,¹⁶ alla fine della prima sezione. Oltre a essere uno snodo decisivo nello sviluppo della storia, coincidendo con il ritorno del reduce nella propria casa, è il momento narrativo dove si trova il dialogo più intenso e più esteso fra due personaggi. Durante la traversata il lettore si confronta con due diversi gradi di personalizzazione della voce narrante, interdipendenti fra loro: 1) la delega della diegesi a una voce interna alla storia, cioè a Ciccina Circé, che nel suo monologo a più riprese intreccia la sua storia personale con la tragedia collettiva della guerra; e 2) il filtro di questa narrazione intradiegetica per mezzo della prospettiva di un'altra voce interna, ossia 'Ndrja, che nonostante prenda la parola molto raramente restituisce al discorso del narratore le proprie reazioni interiori alle parole e ai gesti di Ciccina. Fra i due personaggi s'instaura un rapporto di reciproca e ambivalente attrazione: da un lato infatti sono spinti dal desiderio sessuale,¹⁷ che infine verrà soddisfatto con un rapporto consumato sulla sponda messinese, mentre dall'altro lato ciascuno risveglia nell'altro il pensiero della morte (ora più manifesto ora più latente). In questo senso, nessuno dei due riesce a superare il proprio lutto, rischiando «di passare con ciò che passa, senza margine di autonomia»:¹⁸ per Ciccina si tratta della morte di Baffettuzzi, il suo amante morto in guerra; per 'Ndrja, della scomparsa prematura della madre – ferita che durante la narrazione si riapre a tratti – e del trauma post-bellico che lo assilla su più fronti, dal mancato passaggio dalla giovinezza alla maturità, all'incapacità di orientarsi nel cambiamento storico che investe il suo mondo.

Nel corso del viaggio notturno in barca, 'Ndrja è meravigliato dal potere ipnotizzante di Ciccina nei confronti delle «fere», incantate dal suono della campa-

conto in terza persona si riferisce ai pensieri del personaggio. Con le parole della Cohn, tradotte all'impronta, si tratta del «discorso del narratore riguardo la coscienza di un personaggio» (ivi: 14, traduzione mia).

15. Cfr. Biagi 2017: 140-181.

16. Il termine è uno dei neologismi per composizione che si riferisce allo spazio dello Stretto, come «scill'e cariddi» (senza grafia sintetica, ma comunque utilizzato come sostantivo singolare), *acqua-sale* per 'mare', *oltremare* per indicare la sponda calabrese, tutti riconducibili a una sfera semantica binaria. La doppiezza dello Stretto di Messina entra, pertanto, nelle strutture delle parole create per nominarlo.

17. La pulsione erotica è esplicita in vari punti dell'episodio. Si legga il seguente passaggio, in cui i due soggetti sottintesi sono rispettivamente Ciccina e 'Ndrja: «Gli mise una mano sulla spalla, vi s'appoggiò leggera, col mento sulla mano come una giovanottella con lo zito. Fu come un baleno e con quella, come con la zita, gli sembrò davvero di stare seduto rivariva a vedere tramontare il sole» (HO: 371).

18. De Martino 2021 [1958]: 18.

nella che la «femminota» porta attaccata alle trecce. La timoniera decide a un certo punto di fornire al protagonista una spiegazione del suo incantesimo, e si abbandona a una cascata di parole:

Qua è così pieno di morti che non ve lo potete immaginare nemmeno, è tutto un grande viavai di nudità mascoline sfigurate. Ci furono miserande roncisvalli di marinai italiani come voi, nei mari qui dintorno e sti nomi di strage, certo v'arrivarono pure a voi all'orecchio [...]. Si partirono allora e ancora navigano, sti meschinelli che
 5 vi dico, sti naviganti in cerca di 'maro approdo. [...] Prima o poi, fatalmente, da quelle roncisvalli viciniori, solitari o in compagnia, arrivano, stracqui stracqui, in questo riconco di mare e qui la rema morta [...] si presta a mettergli un fermo temporaneo, dato che i loro caratteri, medesimamente morti, ben s'incontrano: per quattr'ore, insomma, la morte se li incamera, non li fa andare né avanti né indietro. [...] Succede
 10 che varate a morto, succede che c'impuntigliate in mezzo, a sti meschini alla deriva, e li sentite là di prora, [...] li sentite sotto, li sentite contro le sponde, che vi battono sul legno implorandovi sepoltura, sepoltura (HO: 354).

Le «fere» ammansite, si legge poco dopo, servono allora come «remo, paravento, salvaguardia» (*ibidem*) contro i cadaveri dei soldati morti. Il discorso della «femminota» ribatte costantemente sullo stesso topic per una porzione testuale di notevole grandezza – per ragioni di spazio e di leggibilità non si è riportata integralmente la battuta in questione di Ciccina, che copre in pratica un'intera pagina senza alcuna suddivisione grafica. Ma si veda concretamente in quale modo questa stasi del discorso si riflette nella lingua, partendo dal piano referenziale. Sintagmi nominali connotati empaticamente («*sti meschinelli* che vi dico, *sti naviganti*», rr. 4-5, «*sti meschini* alla deriva», r. 10),¹⁹ aggettivi possessivi («*i loro caratteri*», r. 8), pronomi (frequenti, e disposti anche in una delle consuete terne: «*Li* sentite là di prora [...] *li* sentite sotto, *li* sentite contro le sponde», r. 11): tutto ciò si riferisce ai «morti» introdotti a inizio discorso, che si ripresentano come topic del discorso anche pagine dopo, talvolta con qualche ripetizione lessicale. È il caso di *nudità*, qui alla r. 2 (equivalente per 'corpi nudi', uno dei consueti traslati), che ritorna anche a p. 357,²⁰ e di *naviganti* (r. 5) e l'attributo *stracqui*²¹ (r. 6) che si presentano uniti in un solo sintagma a p. 362.²² Oltre alla catena anaforica tutta incentrata sullo stesso oggetto del

19. Il corsivo è mio, come nelle citazioni subito successive.

20. Parla ancora Ciccina, rivolta ai delfini: «Sbarazzatemi il mare di chi vaga zitto zitto», sgombra-temi questi contorni, di pallori e *nudità di carne*. Sbarazzate, sgombrate, fate quello che fate sempre, vigliacche: perché, pirdeu, ve lo potete negare forse che vi scapriccia per natura, per prime a voi, di tenervelo sempre sgombro il maricello vostro, sgombro di questi pallori e *nudità di cristiani?*».

21. Per il significato cfr. GDLI, vol. xx: 256: «Molto stanchi, affaticati, provati fisicamente per sforzi estenuanti e prolungati, situazioni difficili, condizioni avverse, ecc.». Si tratta di una variante morfologica arcaica di *stracco*. In generale, è possibile che D'Arrigo abbia preferito al termine più comune questo arcaismo per il legame fonico inclusivo con *acqua*, una delle parole simboliche del romanzo. Si veda per esempio l'uso di un neologismo derivato da questa base, *stracquarsi*: «Ma a tanti [caridoti] gli si dovettero forse confondere le idee, vedendo il mare come si rigonfiava e *stracquava*» (HO: 744, corsivo mio), dove il predicato si riferisce non a caso al mare, animando il suo elemento.

22. «E quella era tutta opera dei finaziericchi che gli avevano messo un fermo a quei naviganti stracqui, coprendoli con un velo di rena a velario».

discorso e alle ripetizioni a distanza di alcuni sintagmi adottati per indicarlo, questo passo permette di individuare altri due fenomeni che enfatizzano le ricadute stilistiche della fissità tematica. Uno, sul piano argomentativo, consiste nell'accostamento di enunciati pressoché equivalenti nel loro significato assunto nel contesto specifico, distinguibili semmai solo in quanto variazioni figurate dello stesso evento o stato di cose. Dal brano citato sopra: «Qui la rema morta [...] si presta a mettergli un fermo temporaneo» (r. 7), «la morte se li incamera, non li fa andare né avanti né indietro» (r. 9); poi, come effetto di questo «fermo temporaneo», «succede che varate a morto, succede che c'impuntigliate in mezzo» (rr. 9-10), con l'anafora del verbo *succede*. Quest'ultima figura retorico-sintattica è onnipresente nei discorsi diretti di *HO*, caricandoli di enfasi patetica. Basti un solo esempio tratto dalla stessa sequenza narrativa, quella della traversata: «E dillo, dillo, Ciccina Circé, dillo spartana, senza tanti giri di frase: l'ideale tuo sarebbe quello di sapere che Baffettuzzi è morto e seppellito. [...] Dillo, dillo alle fere» (*HO*: 366-367, dove l'imperativo fatico *dillo* è moltiplicato dall'epanalessi).²³ Tornando al brano citato sopra, si passi a considerare un secondo fattore formale in relazione stretta con il blocco della progressione tematica, questa volta sul piano di lessico e semantica. Il passo, è piuttosto evidente, è saturo di riferimenti alla sfera della morte. A partire infatti dal sostantivo *morti* (r. 1) ha origine una serie di ripetizioni, concentrate nella seconda parte del discorso di Ciccina: *morta* (r. 7), aggettivo della corrente, in senso figurato; *morti* (r. 8), detto dei connotati dei soldati, con insistenza su un tratto già espresso e che logicamente riguarda ogni parte del loro corpo; «la morte» (r. 9); «a morto» (r. 10, complemento del sintagma «varate a morto»), espressione che da un lato potrebbe sembrare un'invenzione idiomatica per «a vuoto» (dunque ancora in senso figurato), ma che, dall'altro, è da intendersi alla lettera, come vera e propria concretizzazione della scena di cui parla Ciccina, dell'ostacolo alla navigazione provocato dai corpi dei soldati in mare. A questo riproporsi compulsivo della parola *morte* vanno aggiunti, in più, alcuni vocaboli collegati a essa, come *roncivalli* (r. 2 e r. 6), *strage* (r. 3), *sepoltura*, (r. 12). Ricapitolando, dalla risonanza di un'unica idea prende forma uno stile di difficile leggibilità, che dilatando il tempo del racconto e insistendo sullo stesso referente funge da correlativo formale della fissazione nevrotica.

Si consideri ora la dimensione del meraviglioso. C'è un tratto nella psicologia del personaggio creato da D'Arrigo che contribuisce a bloccare la progressione tematica: lo scacco conoscitivo. Molto spesso, cioè, 'Ndrja non riesce ad attribuire un senso all'evento fuori dall'ordinario a cui assiste, e abbiamo già visto come in alcuni passaggi questa opacità del mondo si traduca in forme di dilatazione semantica; in altri momenti, invece, un fatto della realtà rimane a lungo nel discorso di

23. È opportuno ricordare, qui a margine, che questa intonazione percussiva si diffonde capillarmente nella sintassi della frase stessa, costruita frequentemente per un montaggio di ripetizioni. «Questo è tutto uno strattagemma, è sotterfugio insomma, come vi devo dire? un trucc'astuto per insignorirmi di ste diavole d'inferno» (ivi: 346); «e queste femmine vengono poi a sgravarsi di mali mostri, spaventevoli fenomeni di natura, esseri orrendissimi, con la testa o con la coda di pesce, oppure con questo o quello di sconosciuti, impressionanti animali» (ivi: 364); «liscia di pelle, marmorina addirittura, statue in carne e ossa» (ivi: 384); «ah, io per te la vita, la vita dovrei dare? Ah, la morte mia esigi?» (ivi: 373).

'Ndrja come tema principale che esige una spiegazione. Il testo è fitto di lunghe meditazioni senza risoluzione, come le pp. 900-908 centrate in pratica solo su quello «strabilio di cosa» che è la vista dell'orca scodata. La fissità della progressione tematica rintracciabile in numerosi capoversi della sequenza del monologo sullo sperone (*HO*: 976-1163) è ancora più significativa poiché diventa un fattore strutturale della narrazione. È giusto un fatto minimo, l'occhiolino di don Luigi Orioles a 'Ndrja, ad avviare la concatenazione di pensieri che si estende, con qualche interruzione diegetica, per circa duecento pagine, occupando una posizione rilevante nella terza sezione. Il giovane reduce non riconosce più in quel gesto, un semplice occhiolino, il portamento laconico e compassato di Orioles, patriarca dei cariddoti, e il testo raccoglie così ogni riproposizione del dato nella mente di 'Ndrja:

Perché, si domandava e diceva, era mai concepibile un Luigi Orioles che faceva l'*occhiolino*? *L'occhiolino* che nessuno gli vedette mai fare in tempo di pace, si poteva immaginare mai di vederglielo fare in tempo di guerra? [...] Lui, [...] uscirsene con l'*occhiolino*, con quel segno muto d'armimbrogli, segno trucchigno [...]? Una specie
5 di *occhiolino* come quello, con l'occhio che si chiudeva e si apriva come per un tic [...]: una specie di *occhiolino* così, gli fece un'impressione vergognosa, [...] e contempo un'impressione disorientante [...].

Un *occhiolino* che non pesava più del suono che potevano fare, toccandosi, una metà palpebra contro l'altra [...]: sapeva che l'*occhiolino* non se la poteva mai
10 intendere con lo stile della persona, stile netto [...]. 'Ndrja sapeva questo e sapeva che era per questo che gli aveva dato tanto all'occhio l'*occhiolino* di don Luigi: ma, tornava ancora e ancora a domandarsi, a dirsi, che senso aveva, quale baccaglio parlava questo nuovo don Luigi con l'*occhiolino*? [...].

[...] Oh 'Ndrja, 'Ndrja, si disse: ma che vai sfantasiando sopra a quell'*occhiolino*? (*HO*: 976-978).

Anche qui la stasi del discorso, che insegue il rovello di 'Ndrja, è accompagnata da un insieme di figure della ripetizione lessicale, nel regno dell'«ancora e ancora» (r. 12). Si vedano quelle più evidenti: la coppia *domandarsi* e *dirsi* alla r. 1 (coordinazione) torna alla r. 12 (precisazione o aggiunta per asindeto), con una distanza che in realtà corrisponde a un'intera pagina (*HO*: rispettivamente p. 976 e p. 977); forme di ripresa, in un certo senso ridondanti, come «una specie di occhiolino» alle rr. 4-5, «stile» alla r. 10 («con lo stile della persona, stile netto»), «sapeva questo e sapeva che era per questo» (rr. 10-11, ma anche il pronome *questo* è ripetuto, variato in funzione logica diversa, da oggetto a causa); e infine l'equivoco etimologico a contatto «gli aveva dato tanto all'occhio l'occhiolino», r. 11, dove dell'espressione idiomatica è sfruttata la possibilità di creare l'ennesimo ritorno fonico, «all'occhio l'occhiolino». Va notata anche l'iterazione della stessa curvatura interrogativa, sul piano dell'intonazione: si contano ben cinque frasi interrogative in appena dieci righe, e altre ancora si trovano nel frammento integrale.²⁴

24. *HO*: 976: «Ma allora, veramente si era rivoltato il mondo?»; *ivi*: 977: «Che ne sapeva, che poteva dire, dirne lui?»; *ivi*: 978: «Ora, sentito questo, poteva ancora pensare a quell'occhiolino come a un'arcalamecca d'astuzia?»; *ibidem*: «Che sproloqui di segno trucchigno, di cennare d'armimbroglio e cose del genere?».

Nell'esempio appena analizzato il protagonista riesce a cogliere un significato dietro al fenomeno: l'occhiolino di Orioles è l'occhiolino del «nuovo don Luigi» (r. 13, corsivo mio), è cioè il sintomo di un cambiamento antropologico della guida della comunità. In altri casi, però, 'Ndrja non riesce nemmeno a trarre un senso dalla meditazione su un dettaglio insolito, e la narrazione perciò si limita a soffermarsi sull'oggetto senza liberarne una qualche verità, lasciandolo allo stato di allegoria vuota. Quando per esempio, all'interno del lungo racconto di Caitanello al figlio su alcuni fatti strabilianti avvenuti nell'agosto del 1943 (HO: 503-632), il padre gli riporta la storia di una famiglia ammazzata dallo scoppio di una bomba lanciata proprio sopra la casa (HO: 534-537), 'Ndrja ne trattiene un solo dettaglio, che tra l'altro non è nemmeno stato esposto dal padre: ossia l'occhio finto del padre di famiglia, Paolo Castorina:

Quando suo padre gli aveva mostrato gli sterminati Castorina [...], tutto quello che era riuscito a mettere a fuoco o a vedere, o meglio, rivedere di quei disgraziati, [...] era stato [...] solo il ben noto occhio morto di don Paolo Castorina, che notte o giorno, non si chiudeva mai e aveva la pupilla rotta, velata di bianco lattoso.

5 Dei dieci occhi dei Castorina [sono cinque i componenti della famiglia], il sonno gli faceva tenere fisso lo sguardo proprio sopra quello della famiglia che era stato solo per figura un occhio vivo. L'occhio morto di don Paolo Castorina si slabbrava talmente attorno al suo bianco slavato, nelle palpebre raggrinzite e ritirate orlo orlo, che l'altro dal confronto appariva come rimpicciolito e nel suo apparente rimpicciolimento veniva da pensare persino che si trattasse d'un occhio senza sviluppo: succedeva cioè di scambiare il sano per il difettoso.

10 Quando si discuteva con don Paolo, mentre l'occhio vivo faceva l'occhio vivo [...] l'occhio morto aveva invece una perenne fissità vigilante. Pareva che si guardasse intorno serissimo, senza mai battere ciglio, ed era come spiasse in faccia a quelli che parlavano con don Paolo, come gli spiasse negli occhi, sulle labbra, in mente, ogni mossa, parola o pensiero [...]: pareva insomma un occhio a feritoia, un occhio che sentinella sempre all'erta stava, un occhio con l'aria di dire che a lui era difficilissimo fargliela sotto gli occhi come al suo gemello lì di fianco, che aveva troppo il vizio di sfarfalleggiare qua e là, perché potesse fare buona sorveglianza (ivi: 566).

Il narratore si sofferma così per ben sette capoversi²⁵ sullo stesso topic, l'occhio, che diventa oggetto di iterazioni insistite, o in forma di anafore lessicali, come quelle del secondo²⁶ e soprattutto del terzo capoverso²⁷ del brano citato qui sopra, o di indugi su un singolo attributo, come, nello stesso capoverso, le varie ripetizio-

25. HO: 565-567. Si sono riportati solo tre capoversi. Notevole la distanza di una trentina di pagine che intercorre fra il racconto di Caitanello e l'emersione del dettaglio nella coscienza di 'Ndrja.

26. R. 8: «Solo per figura un occhio vivo. L'occhio morto», antitesi in anadiplosi, e poi anche *occhi* alla r. 6 e *occhio* alla r. 8. Intenso e degno di nota, poi, il doppio poliptoto a contatto «appariva come rimpicciolito» e «nel suo apparente rimpicciolimento» (rr. 10-11).

27. Si vedano la tautologia alle rr. 13-14, «mentre l'occhio vivo faceva l'occhio vivo», la triplicazione del sintagma «un occhio» alle rr. 17-18, e la frase idiomatica «farla sotto gli occhi» (r. 19) che, come «dare all'occhio» per l'occhiolino di Luigi Orioles nel brano analizzato precedentemente, serve a impiegare ancora, in senso figurato, la parola al centro del sistema di ripetizioni. Oltre a questa, comunque, sono oggetto di riprese anche i verbi *pareva* (rr. 14, 17) e *spiasse* (rr. 15, 16).

ni sulla «fissità vigilante» dell'occhio, caratteristica presente in ciascuna congettura delle proposizioni rette dai due *pareva* (rr. 13-14: «Pareva che si guardasse intorno serissimo, senza mai battere ciglio»; e rr. 16-17: «Pareva insomma [...] un occhio che sentinella sempre all'erta stava»), in ciascuna similitudine controfattuale (rr. 14-15: «Come spiasse in faccia... come gli spiasse negli occhi, sulle labbra, in mente», con una solita terna, a cui segue, ulteriore figura iterativa, il parallelismo «ogni mossa, parola o pensiero», rr. 15-16), in ciascuna aggiunta sintattica (rr. 16-18: «Che sentinella sempre all'erta stava, [...] che a lui era difficilissimo fargliela»), con un effetto complessivo di ripetizione senza avanzamento, senza vera e propria acquisizione cognitiva da parte del soggetto.

4. Retorica dell'esattezza e dell'opacità

Avvicinandosi alla conclusione, si riprenda il discorso con cui si è aperto l'articolo. Una delle parole chiave di *HO* è *meraviglia*, accompagnata da termini sinonimici o a essa associati: *strabilio*, *millunanotte*, *sbalordimento*, *straordinario*, *enigma*, *arcano*, *miracolo*, eccetera. La semantica dell'incredibile è dovuta evidentemente all'impianto tematico portante del romanzo, ossia, più in dettaglio, alle «femminote», metà donne metà maghe (e a Ciccina Circé, la più potente e ambivalente di tutte), e all'incombenza dell'Orca. In più, la struttura digressiva del romanzo, giocata spesso sull'inserzione o sull'accostamento di episodi secondari, facilita la moltiplicazione di occasioni in cui il protagonista ricorda o esperisce eventi incredibili. Da questa situazione tematica, attiva tanto nella linea principale della *fabula* quanto nei suoi fili secondari, si dispiega così una tensione alla precisazione delle parole rispetto alle cose da nominare che si ravvisa soprattutto a livello retorico. Tra le strategie retoriche di concettualizzazione si può tracciare un *continuum* che va dalle figure che restringono il senso dell'elemento nuovo per il soggetto (ed è il gruppo afferente a una retorica dell'esattezza) a quelle che, diversamente, giungono a una sua definizione estendendone il senso attraverso l'associazione analogica con uno o più elementi – in quest'ultimo caso, perciò, l'elaborazione del senso procede per proiezione.²⁸

4.1 *Correctio*

La correzione delle proprie parole o di quelle altrui è una tecnica emblematica di messa a fuoco di un concetto. Due proposizioni *x* e *y* possono essere contrapposte, per cui è vera *y* ma non *x*, oppure possono essere disposte come *y* migliore di *x*,²⁹ concedendo cioè una certa quota di verità alla proposizione riformulata. Il primo tipo attribuisce evidentemente un primato di verità a un solo elemento, come nei seguenti casi, tratti dall'episodio della traversata, che fungono da formule sceniche

28. Tale impostazione segue Prandi 2011. Si veda anche Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013 [1958] per la definizione dell'analogia come schema argomentativo per associazione.

29. Cfr. Mortara Garavelli 2002: 240.

e precisano così la presentazione di Ciccina Circé (suoni, gesti, toni di voce della traghettatrice, oppure intenzioni e supposizioni di 'Ndrja):

«Ma non domandava, constatava» (HO: 341); «Non certo suono di chitarre e mandolini, ma suono fesso di campanella» (ivi: 342); «non velocissima, ma sostenuta» (ivi: 378); «non era per domandarle ragione di quello che aveva fatto, che voleva afferrarla per le trecce, ma per trattenerla dal varare» (ivi: 408); «questo voleva dire che non ripassava dall'altra banda, ma continuava a scendere» (ivi: 409).

Un ulteriore esempio. Nell'episodio in cui la temibile orca è assalita dai delfini e da loro scodata (HO: 900-908), i cariddoti assistono a uno spettacolo impensato. L'animale emana un odore pestilenziale dalla zona intorno alla coda, la sua carcassa vaga quasi immobile nello Stretto di Messina. Per rappresentare questi fatti, il narratore (che condivide il punto di vista della massa osservatrice) ricorre all'uso di formule correttorie dello stesso tipo di quelle appena viste:

«Fetere però, all'incontrario di tutti, non dalla testa, ma dalla coda» (ivi: 903, qui è esplicita la sovversione della logica comune: l'animale puzza «all'incontrario di tutti» dalla coda); «condannata a portare eternamente la sua terrificante parvenza d'orcinusa, e non da oceano a oceano, ma quasi nemmeno per mare, ma per linea di separazione fra due fiumare» (ivi: 908, qui invece la *correctio* serve a enfatizzare il contrasto fra la mole gigantesca dell'orca moribonda e la ristrettezza del passo marino).

Nei casi in cui il testo gioca a mimare il pensiero del personaggio in stile indiretto libero, la figura si può tradurre in una chiara forma di *dispositio* per paragrafi, ciascuno dedicato a un elemento contrapposto, come in un passo dove 'Ndrja compara fra sé e sé due gruppi di «femminote», incontrate in due diversi momenti della storia:

Non era come stare a sentire quelle altre, quella comarchetta stracqua dentro il giardino di aranci e limoncelli nei paraggi di Praja [...].

Queste, che di fronte a quelle avevano avuto la fortuna di arraffare quei battellini di salvataggio, e avevano perciò il raro privilegio di varare ancora per Sicilia, queste, a sentirle, si sarebbe detto che i ferribò erano ancora tutti a galla [...] (ivi: 327).

Tuttavia, il tipo di *correctio* più frequente è il secondo, quello migliorativo, che puntella pressoché ogni pagina del romanzo e consiste nell'immediato aggiustamento del discorso, aumentando così l'effetto di una narrazione che si dà tutta in atto. La capillarità del fenomeno è sorprendente. Gli scatti correttori sono indicati dalla ripetizione dell'elemento semanticamente migliorato (a esempio: «E c'era da pensare che si trattasse di un altro signor Cama, un altro, ma peggio», ivi: 719; «lui fu, non d'accordo, ma d'accordissimo»,³⁰ ivi: 552) o, molto più spesso, sono esplici-

30. Nonostante vi sia grammaticalmente la congiunzione *ma*, non sembra esserci una contrapposizione, una relazione semantica avversativa: il superlativo collegato per asindeto ritocca l'identico significato della base. Si tratta effettivamente di un'aggiunta di rinforzo.

tati da segnali discorsivi che mimano il parlato, evidenziati in corsivo nel seguente elenco:

«Tale padre, tale figlio: *sì, però, peggio*» (ivi: 296); «Non significava resa, *no, però* faceva bene sperare» (ivi: 749); «Se le portava a piacere *o meglio* a capriccio suo» (ivi: 410); «per interposta persona, però, *o per meglio dire*, per interposta sarda» (ivi: 550); «come fra sé e sé, *anzi* fra sé e lui» (ivi: 384); «[...] anche se quelle che non si dissero prima, se le dissero dopo e non poche e non poco belle, *anzi* troppo e troppo belle persino [...]» (ivi: 746); «come se quella parola, *anzi* quel suono di parola» (ivi: 1168); «sacco, *anzi*, culo di sacco» (ivi: 352); «Non vedeva? *O per meglio dire*, non immaginava di vedere?» (ivi: 618); «e lei difatti gliela strinse, gliela artigliò, *per meglio dire*» (ivi: 647); «quella, *anzi* questa Ciccina Circé» (ivi: 1222).

Spesso il movimento intonativo generato dalle autocorrezioni immediate colora la trama della voce narrante di svelti incisi e rimodulazioni tipiche anche della «pianificazione a breve raggio»³¹ del parlato. Va sottolineato, però, che l'apertura all'oralità è acclimatata nello scritto attraverso disposizioni sintattico-retoriche particolari: fra gli stralci riportati, per esempio, si vedano le forme iterative (con sostituzione lessicale, «per interposta persona» e «per interposta sarda», «fra sé e sé» e «fra sé e lui»; o con aggiunta: «Non vedeva» e «non immaginava di vedere», «quella parola» e «quel suono di parola», «sacco» e «culo di sacco») e quelle correlative («non poche e non poco belle» e poi «troppo e troppo belle», con il gioco di opposizione fra il significato quantitativo e poi qualitativo dei due avverbi *poco* e *troppo*). Il tentativo di miglioramento dell'oggetto del discorso, come si è già detto, si manifesta soprattutto negli episodi in cui agli occhi del personaggio la credibilità del reale sfuma. Si ripensi all'episodio dell'attraversamento dello Stretto con Ciccina Circé. Appena la donna entra in scena, fa portare a 'Ndrja la sua imbarcazione, lunga e solida, ma straordinariamente leggera, tanto che il marinaio riflette sul suo materiale e sulla sua versatilità attraverso la consueta focalizzazione progressiva: «Ne faceva il meglio, anzi il più connaturato uso» (HO: 333), «imbarcazione bella ricca, anzi, lussuosissima» (ivi: 345). A riprova della condivisione degli stilemi fra narratore e personaggi, il modulo ricorre altrettanto frequentemente nelle parole dirette di 'Ndrja («è cosa degna d'andare alle stampe quello che fate, anzi che dico? Degna di essere poesata», ivi: 365) e Ciccina («Signore, no. Signorino, per essere precisi», ivi: 369; «la corvé che queste ti fanno: ma che dico, corvé? Servizio a puntino, d'ancelle e guardiane», ivi: 366). Le *correctiones* per miglioramento ricoprono una funzione capitale nella strutturazione dell'universo narrativo dello «scill'e cariddi», illustrando spazi («un anfratto, ma meglio ancora, una grotta», ivi: 368), gesti («si dimenava contro il suo petto [...] come smaniasse, ma solo dal desiderio di graffiarlo», ivi: 350) o, con sensibile insistenza, le qualità concrete della parola pronunciata dai personaggi: «E contempo dicendogli, intimandogli, per meglio dire» (ivi: 338); «che disse, che cioè proclamò» (ivi:

31. Sornicola 1981: 50.

371); «stavolta ripeté quel verso da vera sirena, ma da sirena viva, di carne» (ivi: 388-389).

4.2 *Forme dell'analogia*

Ed è perciò l'ossatura che spiega il fenomeno del suo nuotare come voliare acquaria, del suo nuovoliare frangend'onde, fare la cavallina, restare come sospesa sulle punte cornute della coda, in verticale, sbattendo le due pinne pettorali come due manuncule (ivi: 157).

'Ndrja, camminando sulla spiaggia calabrese, incorre nel teschio di un delfino. Poco prima della porzione di testo citata si legge che il corpo della «fera» è «incantatore»: è infatti la forza ammaliante del suo movimento, sinuoso e rapido, ora in acqua ora in aria, che è racchiusa nella sua «ossatura». Nel brano, alcuni gesti del delfino sono dati dal narratore per via analogica: il suo nuotare è «come voliare acquaria», la «fera» resta «come sospesa», e le due pinne vengono sbattute «come manuncule». Lo sforzo cognitivo si risolve, cioè, nell'avvicinamento asintotico di un'immagine al concetto che si vuole esprimere, e ciò avviene in *HO* attraverso due modalità: la similitudine³² (pinne come manuncule) e l'*à-peu-près* (i primi due esempi sopra citati). La prima afferma esplicitamente la somiglianza fra due entità accostate in parallelo, mentre il secondo, il pressappoco, le avvicina asintoticamente – nell'*à-peu-près*, cioè, il rapporto non è di «equipollenza semantica»: l'analogia fra i due termini è più debole, l'enunciatore esplicita una certa imperfezione del processo associativo.³³ Entrambe le forme, comunque, sono strategie che «indeboliscono l'interazione stessa [fra concetti] che la metafora spinge al limite. [...] Il soggetto, nello stesso tempo in cui sfuma la responsabilità di un atto di categorizzazione, propone all'interlocutore una negoziazione»³⁴ tanto dei confini fra concetti quanto del proprio impegno nella predicazione in atto. È difficile insomma stabilire un netto

32. Si usa qui 'similitudine' come un sottotipo della figura retorica del paragone, seguendo Bertinetto 1979. L'altro sottotipo è la «comparazione»: a differenza di questa, la similitudine non assegna «perfetta equipollenza» semantica ai referenti, ma esprime «rapporti di similarità» (vedi in particolare ivi: 140-147). Cfr. anche Henry 1975 [1971]: 71-76, che differenzia il paragone dalla metafora in quanto procedimento, a differenza di essa, analitico. «Due concetti o due serie di concetti sono avvicinati e mantenuti separati l'uno dall'altro; l'identità di ciascuno resta distinta e integra; ed è per questo che il paragone non può essere, com'è il caso della metafora, un procedimento di nominazione» (ivi: 71). Sulla distinzione con la metafora cfr. anche Bertinetto 1979; Prandi 2011. In generale sembra opportuno, nella significazione del termine, anteporre l'intento pragmatico (retorico e argomentativo, ma anche cognitivo) piuttosto che la fenomenologia superficiale, senza adottare come discriminare la presenza di connettivi comunemente sentiti come analogici (*come, così come, eccetera*).

33. Il pressappoco è simile, pertanto, a quel tipo di «comparazione imperfetta» di cui ha parlato Bozzola (2016) a proposito di alcuni testi petrarcheschi. Sulla «linea interpretativa del probabile e dell'incerto viene dunque di fatto rimodulata la comparazione» (ivi: 44), e il testo dichiara così «l'eccezione del rappresentato rispetto alle parole che lo rappresentano» (ivi: 46).

34. Cfr. Prandi 2011: 85. Con *à-peu-près* si riuniscono qui le due categorie che Prandi chiama *mitigation* e *approximation*: quest'ultima sarebbe una forma particolare di *mitigation*, in cui il concetto principale è sconosciuto e il concetto ad esso associato è, al contrario, familiare. Per comodità si è preferito in questo paragrafo considerare unite le due strategie, per la logica strutturale in comune, basata sull'indebolimento del processo analogico.

discrimine fra l'*à-peu-près* e la similitudine basandosi su categorie grammaticali (la presenza del *come*, o altri nessi): la differenza consiste semmai in una diversa gradazione dello stesso gesto cognitivo, cioè quello analogico.

L'*à-peu-près* è fra gli elementi che determinano la dilatazione della sintassi di cui si è parlato nel secondo paragrafo. Si tratta di movimenti microscopici di trasfigurazione, che dialogano con gli altri fenomeni retorici visti fin qui (autocorrezioni, ripetizioni sinonimiche, ampliamenti semantici). Quando 'Ndrja giace con Ciccina sulla spiaggia di Cariddi, per esempio, sente per la prima volta in modo intenso di unirsi a qualcosa di familiare; il gusto e l'odore del corpo della donna gli ricordano qualcosa:

C'era qualcosa di simile in quel gusto, in quegli odori: come un profumo amarognolo, che lo persuadeva e lusingava, e come una lontana vaghezza di mani e di parole, che gli facevano da ninnananna [...] (HO: 396).

Ma la tentata comprensione del dato nuovo e sconosciuto attraverso l'accostamento con un passato noto non giunge a una concisione perfetta fra i due poli: quei *come* attenuativi corrispondono a un residuo di differenza. Il frammento citato, inoltre, esplicita il nome del procedimento stesso, la «vaghezza». La ricerca del «qualcosa di simile» si ritrova sparsa nel romanzo, ed è forse la sola forza epistemica del protagonista, un reduce che ritornando a casa fatica a riconoscere i legami che tengono insieme le cose e le persone del suo mondo. La narrazione che scherma i suoi moti interiori è fitta di queste associazioni approssimative:

«L'aria *come di* parlarsi e sentirsi da solo» (ivi: 1234); «un tono *come di* boria, risentito e sprezzante» (ivi: 23); «con questo tono *come di* ahiahi con le punte consumate» (ivi: 1034); «un suono di verità, dolce o terribile, *come di* corde divine, qualcosa che fa trattenere il respiro e non si saprebbe mai dire» (ivi: 41); «la tangelosità *come di* ossicini, di cartilagini anzi» (ivi: 157); «la sua vocetta agra, *come di* limone e latte, [...] con quel timbro insopportabile, martirizzante, *come di* cartavelina annacquata di lagrime» (ivi: 315); «il sole tempestava coi suoi raggi [...] con una insistenza *come di* essere umano, *come di* qualcuno che tentasse di svegliare i sei militi [...]» (ivi: 563); «è palamitara di mare aperto, [...] *una specie di* peschereccio» (ivi: 1069); «per il patimento d'un'ingiustizia grande, soverchiosa e soverchiante, come per *una specie di* morte, *una specie di* finimondo per morte» (ivi: 1034).

Un tipo ulteriore di *à-peu-près* sembra essere anche la similitudine controfattuale:

«Odore d'olio d'oliva di cui erano zuppe le sue trecce, zuppe come se le trecce le servissero per passare in Sicilia l'olio di contrabbando (ivi: 396); «[Ciccina] sospirò ancora, respirò profondamente, come si riempisse d'aria il petto per scendere sott'acqua» (ivi: 353-354); «le fere dintorno mandarono allora dei gemiti strazianti come avessero dei pezzi di vetro fra le manuncule e li graffiassero coi dentuzzi» (ivi: 367).

Similitudine e *à-peu-près* sono due declinazioni dello stesso principio (l'analogia), e infatti nel testo i due tipi risultano evidentemente intrecciati, l'uno non esclude l'altro, come già nella prima pagina di *HO*:

Solo da alcune ore, anche se lo scirocco era sempre quello e anzi aveva infocato la posta, aveva cominciato sotto sotto ad allionirsi. Era stato naturalmente nel farsi da mare rema, intrigato e invelenito alle prime tormentose serpentine di spurghi e di rifiuti, simili a gigantesche murene che egli, col suo occhio di conoscitore, andava scandagliando dal colore diverso, come di pietra muschiata, gelido e rabbrividente.

Qui un dettaglio del vasto campo referenziale marino, ossia le correnti del mare, acquista una tale concretezza visiva che è paragonato a delle murene: «simili a» (r. 4), quindi, funziona proprio come un connettivo di similitudine; poi, con plasticità ancora maggiore, il colore delle correnti è «come di pietra muschiata» (r. 5). Il lettore è chiamato insomma a costruire un doppio mutamento: prima un fenomeno fisico, le correnti, come creature animali, le murene; e poi, con una sinestesia incistata nella similitudine, il colore, come quello del muschio, «gelido e rabbrividente» (r. 5) della massa equorea solida come una pietra. Ma il risultato finale è uno solo: il dato naturale del tramonto è reso attraverso la descrizione mossa e metaforica di un suo elemento, e cioè del frammento di mare «invelenito» da una corrente serpentina.³⁵

Si passi ora alla similitudine, secondo fenomeno preso in esame, leggendo un frammento particolarmente significativo. 'Ndrja è in Calabria, nel paese delle Femmine. Aggirandosi di notte nel villaggio, trova casualmente una via che sbocca sul litorale e vi si affaccia, venendo così travolto da una serie di sensazioni:

Trovò finalmente uno sbocco sulla marina: sentì sulla faccia una leggerezza d'aria, l'oscurità davanti sgombra di case, e il respiro del grande animalone gli soffiò all'orecchio e gli si girò intorno come un filo sottile, in giri e giri di fili di bava che si pietrificava, come filamenti di una conchiglia che andavano e venivano con gli echi della sua animazione misteriosa e immensa (ivi: 156).

Qui la forza straniante del passo risiede nell'interazione fra la metafora dello Stretto come «grande animalone» (r. 2) e le similitudini che paragonano il suo respiro con un filo (r. 3), che diventa poi «fili di bava» (r. 3) e poi «filamenti di una conchiglia» (r. 4): c'è come una deriva semantica tra gli oggetti, secondo la quale un respiro si trasforma, alla fine, in quelle fibre che si depositano sulle conchiglie; il mutamento, d'altronde, è espresso già dal verbo denominale *pietrificarsi* (rr. 3-4),

35. Nel romanzo in generale le reti di corrispondenze interessano in particolare i centri della costellazione psichica dell'eroe: il mare, come in questo caso, o la madre morta o l'infanzia. Si pensi, per esempio, alla frequente rappresentazione dei delfini come bambini: «Fere ammansite e addomesticate [...] come tanti bambinelli» (*HO*: 342); «Nuotano, le sentite? come bambocci baliati» (ivi: 348). Ma si veda anche la barca con cui si compie la traversata, alla fine paragonata a una culla «moto sciroccoso della barca come di una culla» (ivi: 389); e 'Ndrja stesso è simile a un bambino quando Ciccina «se lo prese addosso quasi di peso, mettendoselo in grembo, come un vava in fasce» (ivi: 395, dove *vava* è 'bambino' in siciliano, cfr. *VS*, vol. v: 1036).

dal suo suffisso colto *-ific-*, che, in questo specifico caso, «si riferisce a uno stato di cose dinamico»,³⁶ rappresentando il cambiamento del respiro in una nuova forma, appunto in quella di pietra. O ancora, restando sull'episodio della traversata, si vedano queste immagini di trasfigurazione di Ciccina:

«Quella faccia, ovale e nera, specie di piatto colmo di grumi tenebrosi, gli ricordava i girasoli che spuntavano ai bordi della plaia di Cariddi» (*HO*: 331); «[mammelle] sciolte e scroscianti al contatto come due piccoli otri» (ivi: 348); «[Ciccina] nera e sigillata fitta come una cozza» (ivi: 347); «la sua voce cominciava ad arrivargli all'orecchio come un fenomeno di natura, un suono della notte oscura: come il dindin, il nuotare delle fere» (ivi: 364); «La vedeva contro il buio come una figura contornata da una spessa mano di pece» (ivi: 391).

La metamorfosi si può spingere fino ad associazioni che alludono alla natura fantasmatica o illusoria di Ciccina (emblematica la similitudine «gli rispose come un'ombra», ivi: 409; ma anche quella con la medusa: «Gli pareva di stare sul corpo di una grande medusa, su quella gelatina che [...] è persino bella a vedersi: al primo urto, però, la sua forma di fiore si sfa in un ammasso schifoso e il sole subito la distrugge, scompare e sembra che non sia mai esistita, né morta, né viva», ivi: 395). Il romanzo si chiude proprio con una frase che poggia su una similitudine orientata a inabissare nel regno marino l'intero spazio del romanzo: «La lancia saliva verso lo scill'e cariddi [...] come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, dentro, più dentro dove il mare è mare» (ivi: 1265). La figura retorica è complicata, inoltre, dalla riduzione alla lettera dell'idiomatismo «mare di lagrime», in cui il sintagma preposizionale vale come sintagma analogico: «Un mare [che è come fosse] di lagrime». L'intero cronotopo, dunque, diventa un piano ciclico («fatto e disfatto»), senza più possibilità di storia e di distinzione, definibile, emblematicamente, solo attraverso una tautologia («il mare è mare»), esito ultimo del principio iterativo che abita il romanzo.

Le figure retoriche di tensione analogica giocano insomma il ruolo fondamentale di saldare forma del racconto, immaginifica e sorgiva, e forma del mondo narrato, straordinaria e separata dalla storia. Tale fusione è permessa, inoltre, perché i personaggi stessi pensano analogicamente, scommettono «sulla sfumatura delle frontiere categoriali e sulle transizioni graduate [fra un concetto e l'altro] per adattare la complessità dei fenomeni»³⁷ a una ricerca sul senso degli eventi, in una scala graduata di figure retoriche che va dalle precisazioni autocorrettive alle forme analogiche. Spesso l'esito di questa fatica conoscitiva è, però, la perdita dell'identità originaria dell'oggetto, ciò che porta alla sua trasformazione in altro o alla sua dissoluzione. È d'altronde lo stesso 'Ndrja che ragiona per associazioni e paragoni, come

36. Cfr. Grossmann, Rainer 2004: 455, dove vengono descritti i verbi derivati da un nome (come 'pietra') con i tratti semantici '-animato', '+concreto'. Sull'appartenenza di *-ific-* al gruppo dei suffissi colti cfr. ivi: 330.

37. Traduzione mia di Prandi 2011: 82. Questo il testo originale, dove il corsivo indica il frammento tradotto: «Penser par approximation, cela veut dire miser sur le nuancement des frontières catégorielles et sur les transitions graduées pour adapter la complexité des phénomènes à une grille catégorielle discrète».

in una scena della seconda sezione, quando, dopo aver parlato con il padre, 'Ndrja si abbandona a un bagno in mare nella stessa spiaggia di tanti suoi giorni del passato e coglie una certa somiglianza fra sé e un pesce verdone, entrambi in ascolto frenetico di qualcosa di vicino ma «oscuro e inafferrabile»:

Gli venne di paragonarsi al verdone quando è messo in allarme da un niente, da un fremito che passa nell'acqua, e subito va fiutando accanitamente in quel fremito, scandagliando il mare con una frenesia chiusa, tesa e tagliente di tutti i sensi ribellati da qualcosa che sente vicino, in quel mare, ma che gli riesce oscuro e inafferrabile [...] (HO: 651).

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo (2000), *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Roma, Sossella.
- Alvino, Gualberto (2015), *Onomaturgia darrighiana. Nuova edizione riveduta e corretta*, in Id., *Scritti diversi e dispersi. (2000-2014)*, Roma, Fermenti: 43-90.
- Bertinetto, Pier Marco (1979), 'Come vi pare'. *Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, Atti del x Convegno Internazionale di Studi (Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976), a cura di Federico Albano Leoni e Maria Rosaria Pigliasco, Roma, Bulzoni: 131-170.
- Biagi, Daria (2017), *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Macerata, Quodlibet.
- Bozzola, Sergio (2016), *Vago augelletto che cantando vai di Francesco Petrarca, ovvero della comparazione imperfetta*, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Afribo, Sergio Bozzola, Arnaldo Soldani, Padova, Cleup: 39-55.
- Cohn, Dorritt (1978), *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- De Martino, Ernesto (2021) [1958], *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di Marcello Massenzio, Torino, Einaudi.
- DTL: Ceserani, Remo; Fasani, Pino; Domenichelli, Mario (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll. [vol. I A-E; vol. II F-O; vol. III P-Z], Torino, Utet, 2007.
- Ducrot, Oswald *et al.* (1980) [1976], *Mais occupe-toi d'Amelie*, in Id. *et al.*, *Les mots du discours*, Paris, Minuit: 93-130.
- Ferrari, Angela (2005), *Le relative appositive nella costruzione del testo*, «Cuadernos de Filología Italiana», XII: 9-32.
- Ferrari, Angela; Zampese, Luciano (2016), *Grammatica: parole, frasi, testi dell'italiano*, Roma, Carocci.
- Gatta, Francesca (1991), *Semantica e sintassi dell'attribuzione in "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, «Lingua e Stile», XXVI, 3: 483-495.

- GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002; *Supplemento*, diretto da Edoardo Sanguineti, *ibid.* 2004; 2009; *Indice degli autori citati*, a cura di Giovanni Ronco, *ibid.* 2004.
- Giordano, Emilio (2008), *Femmine folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di "Horcynus Orca" e altri sentieri*, Salerno, Edisud.
- Grossmann, Maria; Rainer, Franz (a cura di) (2004), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer.
- Henry, Albert (1975) [1971], *Metafora e metonimia*, traduzione italiana di Pier Marco Bertinetto, Torino, Einaudi.
- Mortara Garavelli, Bice (2002), *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- Perelman, Chaïm; Olbrechts-Tyteca, Lucie (2013) [1958], *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, prefazione di Norberto Bobbio, traduzione italiana di Carla Schick, Maria Meyer, Elena Barassi, Torino, Einaudi.
- Praloran, Marco (2002), *Il tempo nel romanzo*, in Id., *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di Nicola Morato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019: 3-36.
- Prandi, Michele (2011), *Métaphore, similitude, à-peu-pres*, «Le Français moderne», LXXIX, 1: 78-88.
- Ryan, Marie-Laure (2012), *Space*, in *the living handbook of narratology*: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> [04.03.23].
- Sornicola, Rosanna (1981), *Sul parlato*, Bologna, il Mulino.
- Trovato, Salvatore Carmelo (2007), *La formazione delle parole in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo. Tra regionalità e creatività*, «Quaderni di semantica», XXVIII, 1, giugno: 41-88.
- VS: *Vocabolario siciliano*, fondato da Giorgio Piccitto, co-diretto da Giovanni Tropea, diretto da Salvatore Carmelo Trovato, 5 voll., Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1977-2002.

ABSTRACT – The article is dedicated to three fundamental characteristics of the style of Stefano D'Arrigo's novel *Horcynus Orca* (Mondadori, 1975): the relationship between the additive syntax and the semantic expansion of the objects of discourse, the thematic stasis, and the rhetorical strategies aimed at conceptualising the referents, narrowing their contours, or extending them by analogy. A brief introduction aims to emphasise the link between these three stylistic instances (active on multiple linguistic levels: syntactic, semantic, and textual) and the thematic dimension of the marvelous.

KEYWORDS – Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Stylistic of the Narrative Text, 20th Century Italian Narrative.

RIASSUNTO – L'articolo è dedicato a tre caratteristiche fondamentali dello stile del romanzo di Stefano D'Arrigo *Horcynus Orca* (Mondadori, 1975): il rapporto tra la costruzione sin-

tattica per addendi e la dilatazione semantica degli oggetti del discorso, la stasi tematica, e l'insieme di espedienti retorici finalizzati a concettualizzare i referenti, restringendone i contorni, o estendendoli tramite analogia. Una breve introduzione mira a sottolineare il legame che intercorre fra queste tre istanze stilistiche (attive su più livelli linguistici: sintattico, semantico, e testuale) e la dimensione tematica del meraviglioso.

PAROLE CHIAVE – Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, stilistica del testo narrativo, narrativa italiana del Novecento.

«Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze»: tessere cinque-secentesche in *Praga magica* di Angelo Maria Ripellino

Davide Di Falco

A Flavia, compagna di viaggio a Praga

La scrittura di Angelo Maria Ripellino (1923-1978) è un affollato laboratorio di pratiche intertestuali.¹ Tutta la sua produzione, sia saggistica che poetica, è infatti segnata da «un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze»;² più precisamente, è tramata di citazioni e allusioni, i due principali «dispositivi di tipo retorico e discorsivo a carattere puntuale».³

Praga magica (1973; d'ora in poi *PM*) appare persino edificata su citazioni e allusioni: in primo luogo perché la sua strategia argomentativo-narrativa prevede il massiccio ricorso al collage di brani, poesie e saggi (per Sergio Corduas, anzi, «il montaggio delle citazioni spesso sostituisce il discorso logico»);⁴ in seconda battuta perché è l'autore stesso a inglobare, il più delle volte senza segnalarlo, la voce di altri scrittori. La parola di Ripellino è davvero «come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passato».⁵ Il critico che voglia correre quest'acqua, pertanto, non può che riandare per i molteplici terreni di cui essa si è intinta, semmai badando a non lasciarsi sviare da tanta ricchezza.

Pur non mancando tessere desunte da autori più antichi e posteriori, qui si privilegia l'analisi dell'appropriazione di autori italiani cinque e secenteschi.⁶ Dal più al meno rilevante, si fa riferimento a Francesco Fulvio Frugoni, Pietro Aretino, Daniello Bartoli, Giambattista Basile, Giordano Bruno, Paolo Segneri, Tommaso Campanella, Giambattista Marino, Girolamo Brusoni, Secondo Lancellotti, Giulio

1. Sulla nozione di intertestualità si rimanda selettivamente a Hutcheon 1989; Polacco 1998; Mortara Garavelli 2004a, 2004b; Bernardelli 2013; Palermo 2013; Zatti 2016. Sulle differenze tra citazione e allusione, qui riepilogate più avanti, si vedano Bernardelli 2013, Mengaldo 2015, De Caprio 2021.

2. Ripellino 1990: 250.

3. Bernardelli 2013: 28.

4. Corduas 1983: 60.

5. Pasquali 1968: 275.

6. Tra gli autori delle Origini, ad esempio, non mancano allusioni a Dante Alighieri e Franco Sacchetti (la *Commedia* molto meno del previsto, in verità: se si è visto bene, vi è appena un «aere grasso» da *Inf.* ix 82). Tra gli autori del XVIII secolo, invece, figurano Francesco Algarotti e Giuseppe Baretti. In particolare, viene tesaurizzata la disponibilità barettiana alla creazione di alterati: un primo scrutinio rivela che con ogni probabilità provengono dallo scrittore i lessemi *metafisicastro* 177 e *mustacchiuto* 288 e il sintagma «bernoccoluta facciaccia» 172.



Cesare Croce, Tommaso Garzoni, Niccolò Barbieri detto il Beltrame, Gregorio Comanini, Emanuele Tesauro, Sforza Pallavicino.

La scelta dei sedici autori è motivata dalla capillarità della loro presenza, che conferma l'intenzionalità dei prelievi. Si aggiunga che le tessere intertestuali paiono talora disporsi in trafilè alquanto compatte: scorrendo l'apparato dei *loci similes* (vd. *infra*) si potrà constatare il costante ricorrere di un dato autore in una stessa pagina o in pagine vicine.

Preme rilevare che la predilezione di Ripellino non è casuale ma risponde a cause in linea di massima razionalizzabili. A onor del vero, motivare la scelta della singola fonte non è sempre agevole; e tuttavia, se si rinunciassero a formulare ipotesi, l'insistito ricorso a voci altrui apparirebbe al più bizzarro e il catalogo delle fonti che qui propone si ridurrebbe a un mero regesto.

In prima approssimazione, un «antico in-folio dai fogli di pietra» come Praga pare aver sollecitato una lingua ad alta temperatura letteraria.⁷ Ripellino dovette poi trovare affini, in quanto «disperatamente eterodossi e irriducibilmente trasgressivi», autori manieristi e barocchi,⁸ recependo cioè la lezione dell'anticlassicismo.⁹

Una simile familiarità trova riscontro nell'inclinazione per precise posture autoriali e determinati moduli stilistici. Si determina un meccanismo di mutue valorizzazioni: Ripellino opta per determinati antenati stilisticamente prossimi e ne seleziona tratti iperconnotati; li assume poi nella propria scrittura, che per parte sua non è scevra di quei tratti. Il risultato è che il lettore, quando pure abbia preso coscienza delle proporzioni del gioco intertestuale, è a tratti disorientato, non riuscendo sempre a stabilire se sia Ripellino ad essersi adeguato alla congerie delle sue fonti o se siano queste ad essergli acclimate.

Si vedano alcuni di questi macro-tratti linguistico-stilistici: di Frugoni sono riprodotti l'erudizione farraginoso e bizzarra e l'incrocio dei generi;¹⁰ da Bruno sono attinte a iosa le filatesse accumulative (con punte di elenchi di dodici elementi);¹¹ dalle opere teatrali di Aretino provengono le iperderivazioni, segno della sua «ghiottoneria lessicale-espressiva»;¹² si emula la sgargiante tavolozza verbale di Bartoli; echeggiano Segneri alcune accensioni patetico-sublimesi tipiche dell'oratoria sacra barocca, che convivono con gli accenti faceti e popolareschi desunti da Croce; proviene da

7. Ripellino 1973: 8.

8. Lunetta 1983: 91.

9. Il termine 'anticlassicismo' è notoriamente problematico nella storia della prosa italiana. Si veda Bozzola 2004: v: «L'applicazione alla prosa letteraria italiana della categoria di *anticlassicismo* è quantomeno problematica, poiché non è in generale possibile (lo è invece per la poesia) farla reagire con un'idea di *tradizione*: che in effetti non c'è stata, essendo mancati il riferimento ad un modello riconosciuto dai più, e di conseguenza una linea di sviluppo senza soluzioni di continuità, rispetto alla quale misurare eventualmente scarti e reazioni polemiche».

10. Sullo stile della prosa frugoniana si rimanda a Bozzola 1996 e a Rodler 1996.

11. «Anime in pena, involucri avvolti di fiamme, sanguinanti carcasse col pugnale nel petto, salme decapitate ed inoltre strigi e babau e barsabucchi in vari camuffamenti, lèmuri dell'apocalisse, morbi incarnati, castighi divini su gambe, spiriti araldici, araldi della Peste vagano irrequietamente la notte nelle strade caliginose di Praga» (Ripellino 1973: 220). Sulla enumerazione e sugli effetti di senso delle filatesse nei dialoghi italiani di Giordano Bruno, si rimanda a Morbiato 2021: 41-48.

12. Segre 1963: 369.

Basile una concezione metamorfica del reale ma soprattutto uno spiccato gusto per la parola *chiantuta*.¹³

I sedici autori, dunque, pur diversi tra loro e non stretti contemporanei, furono titolari di «una scrittura che mirò a incorporare tutti gli aspetti dell'esistenza sul piano dello stravagante e del caratteristico»;¹⁴ sono stati insomma cooptati per il loro «edonismo linguistico»¹⁵ e per la tensione a quel “meraviglioso” che, oltre ad essere parola-simbolo anche troppo fortunata dell'estetica barocca, è anche lo spazio entro cui per Ripellino si muove la letteratura.¹⁶

Da parte di un letterato tanto eclettico si è tentati di immaginare un rampino capriccioso; al contrario, è possibile ricostruire una strategia più remunerativa. Ripellino, infatti, anziché compulsare alla rinfusa i suoi autori, li trova in massima parte raccolti ed annotati nei volumi della collezione «La letteratura italiana. Storia e testi» dell'editore Ricciardi. La scelta di impiegare come ipotesti volumi antologici va poi connessa al fatto che proprio *PM* è a sua volta leggibile come un'antologia, per le numerose citazioni da brani in lingua ceca spesso tradotti personalmente.

I volumi ricciardiani sono le sicure fonti di almeno undici autori su sedici: Ripellino per Frugoni, Bartoli, Basile, Segneri, Croce, Lancellotti, Brusoni, Tesauro e Pallavicino si servì di *Trattatisti e narratori del Seicento* (1960), antologia curata da Ezio Raimondi (d'ora in poi, *TNS*); per Bruno e Campanella, invece, ricorse a *Opere di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella* (1956; d'ora in poi, *OBC*), antologia curata da Augusto Guzzo e Romano Amerio.

Per Pietro Aretino e Gregorio Comanini va esclusa a quell'altezza cronologica la mediazione delle antologie ricciardiane. Per quanto riguarda Aretino, solo nel 1976, tre anni dopo la pubblicazione di *PM*, sarebbe uscito il tomo II di *Folengo Aretino Doni*, curato da Carlo Cordié. Lo stesso si dica per Comanini: parti del suo trattato *Il Figino, ovvero del fine della pittura* sono antologizzate nel tomo I del volume ricciardiano *Scritti d'arte del Cinquecento* (1971) curato da Paola Barocchi, ma tra queste non figurano quelle riutilizzate in *PM*.

Niccolò Barbieri e Tommaso Garzoni, infine, non sono accolti nelle antologie ricciardiane. In merito a Garzoni, si può però osservare non solo che egli è oggetto – insieme a Bruno e Frugoni – di una delle rare menzioni esplicite presenti in *PM* ma che risulta alluso già nel saggio *Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov* (1968) poi raccolto in *Saggi in forme di ballate* (1989).¹⁷

13. Per il «sentimento della metamorfosi [...] vivissimo in Basile» si veda Getto 1969: 381-401. Quanto al sintagma «parole chiantute», esso proviene dal v. 116 della IX egloga (*Calliope*) delle Muse napoletane di Basile (leggibile in Basile 1976: 562-563). Quello delle parole *chiantute* è *topos* ricorrente negli autori napoletani, almeno a partire dal XVI secolo; sul tema, si veda De Blasi 2002: 89-129.

14. Raimondi 1960: XXI.

15. Per la nozione di «edonismo linguistico», si rimanda a Segre 1963: 355-382.

16. Per un ridimensionamento della categoria di “meraviglia” si veda Bozzola 2001: CXL, nota 57: «la parola chiave [‘meraviglia’] [...] è stata impropriamente usata in modo estensivo dalla critica: così negli studi di Getto contenuti nel volume *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, nei quali, ad esempio, la categoria viene allargata agli scrittori di scienza, e basta un istante di stupore (peraltro prevedibile nella scrittura scientifica, e tanto più nella sua fase aurorale, quale fu il Seicento) perché lo scrittore sia accreditato nel club ‘barocco’».

17. Basti un solo esempio, rimarchevole anche per il mantenimento della grafia etimologizzante: la

Questo saggio su Chlébnikov rappresenta un prodromo dell'oltranza allusiva. Va poi rilevato che tracce di citazioni e allusioni di autori cinque-secenteschi tolte da *TNS* e *OBC* si rinvencono non solo nei saggi ma anche in alcuni articoli-recensioni risalenti agli anni in cui *PM* era in cantiere.¹⁸ Ad esempio, nell'articolo intitolato *L'imbecille epico* (uscito sul «Corriere della sera» dell'8 marzo 1964) si individua materiale verbale leggibile in *PM*. Si badi che non è agevole attribuire la priorità cronologica tra i pezzi giornalistici e le sezioni gemelle del saggio-narrazione: tanto più se si considera che a *PM* Ripellino pensava e lavorava almeno sin dal 1957.¹⁹

Per illustrare le dinamiche intertestuali di *PM*, si osservi che *TNS*, pur costituendo il principale ipotesto, è citato (in senso stretto) soltanto due volte, a metà libro.²⁰ Per quale ragione uscire allo scoperto? Una così tardiva esibizione della fonte potrebbe mirare alla dissimulazione del contegno allusivo tenuto sino a quel momento; e tuttavia la zona testuale in cui cade la prima citazione di *TNS* appare dotata di valore strategico e persino simbolico. Ripellino, dopo averlo varie volte evocato, sta infatti iniziando la sezione dedicata ad Arcimboldo. Nel presentarne il metodo pittorico, fondato sulla connessione di elementi eterogenei, Ripellino toglie alcune frasi da un passaggio della *Ricreazione del savio* in cui Bartoli illustra la bizzarria delle immagini oniriche.²¹

Ci si è soffermati su questo caso perché proprio il pittore è un modello di scrittura. Viene pressoché spontaneo, infatti, ravvisare affinità tra questa prosa e le composizioni di Arcimboldo, che si fondano sul riuso straniante, sugli accostamenti incongrui, sul gusto del grottesco; e Ripellino, oltre ad aggregarsi esplicitamente «agli innumeri imitatori dell'Arcimboldo», immagina Praga nei termini di una «inventio Arcimboldi».²² A ben vedere, tesaurizzando in sede letteraria la lezione del

similitudine «come cavalli d'huomini d'arme al suono delle trombe» ricalca pressoché identicamente «come i cavalli d'huomini d'arme al suono delle trombe». L'allusione si trova in Ripellino 1978: 125; la fonte è Garzoni 1585: 805.

18. È sintomatica l'occorrenza di *oggiiani*, termine di ascendenza lancellottiana, nell'articolo *Keplero gli fece l'oroscopo* («L'Espresso», 14 novembre 1971). Più avanti nel medesimo articolo è citato un frustolo di Girolamo Brusoni («penitenti che si confessassero»), a sua volta tolto da *TNS*: 878; ancora: nella recensione *Gončaròv sbadiglia sotto coperta* («L'Espresso», 10 maggio 1970) figura il sintagma «mal commessa nave» che è con ogni probabilità un lacerto di Daniello Bartoli preso da *TNS*: 428. Tra le antologie ricciardiane si riprende anche *OBC*: nella recensione *Don Chisciotte in esilio* («L'Espresso», 15 marzo 1970) viene citato, con esplicitazione dell'opera, un passo della *Cabala del cavallo pegaseo* di Giordano Bruno, che Ripellino può avere lì reperito (a p. 550). Ebbene, la compattezza cronologica degli articoli, scritti contestualmente a *PM*, comprova la centralità delle antologie ricciardiane nella scrittura ripelliniana. Per gli articoli dell'«Espresso», si è citato da Ripellino 2000: 115, 88, 92.

19. L'articolo *L'imbecille epico* è leggibile in Ripellino 2000: 33-35. La prima cellula ideativa di *PM* si trova in una lettera inviata a Italo Calvino il 18 febbraio 1957: «Questa delle radici ceche di Kafka è una storia che mi incanta da lungo tempo: credo che i legami siano molto più forti di quanto si creda comunemente. E può darsi che, quando vi avrò consegnato *Majakovskii e il teatro del suo tempo* (spero di finirlo entro giugno), io vi proponga un libro di saggi intitolato *Alchimia di Praga* o in modo simile sulla sua sintesi di cultura ceca e tedesca, sul "gusto" della sua cultura, sull'umorismo di Švejk, ecc.». La lettera è ora in Ripellino 2018: 24-25, 25.

20. Si veda Ripellino 1973: 100, 236.

21. Cfr. *TNS*: 555.

22. Ripellino 1973: 107.

pittore, Ripellino ne ha valorizzato quella dimensione linguistico-retorica colta anche da Roland Barthes.²³

Al pari della pittura di Arcimboldo, anche la scrittura di *PM* è visibilmente montata, brulicante di cose e nomi. Ciò non toglie che l'arcimboldismo sia solo una delle componenti stilistico-strutturali di *PM*: accanto alla tecnica del collage, conterà la tecnica del montaggio cinematografico.

Sinora si è accennato alle ragioni *a parte obiecti* che hanno orientato la scelta di circoscrivere l'indagine agli autori italiani. Questa restrizione è accompagnata dalla percezione frustrante che molta della ricchezza di *PM* sfugga al lettore inesperto di letteratura boema: verosimilmente, accanto alle frequenti citazioni, si annidano nel testo allusioni a testi i quali, anche perché non tradotti, solo di rado appartengono all'enciclopedia del lettore italiano.

A parte subiecti, vale il proposito di approfondire la dimensione italianistica di Ripellino. Scontata la dimensione europea dei suoi interessi culturali, è opportuno valorizzare il radicamento nella nostra tradizione letteraria e, in particolare, nella linea plurilinguistica. L'apparentamento a Gadda o Arbasino venne però sempre respinto.²⁴

Ora, nonostante il *pedigree* molto italiano, Ripellino poté apparire come un imboscato nelle patrie lettere, «un fantasma piovuto all'improvviso da una contrada esotica».²⁵ In effetti, l'autore ebbe a dire: «Io non mi sono mai sentito svincolato dalla letteratura italiana; la mia lingua, la conquisto con le lotte, con ricerche, come se rispetto ad essa fossi un estraneo».²⁶ L'appartenenza, dunque, non implicava un possesso spontaneo delle risorse linguistiche, quanto un rapporto agonistico. Proprio in relazione alla stesura di *PM*, Ripellino ha rivelato in un'intervista che la lingua, in una misura particolare, «riluttava, si batteva [...] arrogante»:²⁷ prova che la tensione espressionistica dell'opera costituisce anche una reazione alla indocilità della lingua, oltre che un rispecchiamento della materia trattata.

Ai nostri fini interessa in ultima analisi questo: vedere come per Ripellino abbia raccontato Praga dalla prospettiva della tradizione letteraria italiana, cucendo insieme le voci di almeno sedici scrittori, scelti per affinità elettive.

Per intraprendere l'analisi della allusività, va subito messa in rilievo l'assenza dei dispositivi tipografici citazionali che isolano e denunciano il prelievo intertestuale. L'assenza determina un suggestivo impasto, le cui reali proporzioni si possono cogliere solo sottoponendo il testo ad un'analisi zelante e persino sospettosa. Solo questa può smascherare la strategia dell'autore, il quale a rimandi espliciti – corredati da note a piè di pagina – mescola tessere anonimizzate. In altri termini, vale per l'opera di Ripellino quanto Domenico Scarpa ha detto dell'opera intarsiata di Primo Levi: che va fotografata ai raggi infrarossi per vedere ciò che l'autore ha voluto tenere al buio.²⁸

23. Si rimanda a Barthes 2005.

24. Cfr. Ripellino 2008: 42.

25. Ivi: 46.

26. Ivi: 41.

27. Ivi: 63.

28. Cfr. Scarpa 2020: XXIII-XXIV.

Certo, il critico stilistico vede il suo lavoro di *detection* complicato dal fatto che Ripellino si serve di una prosa pluristilistica, dove, com'è noto, spesseggiano arcaismi e cultismi. Ciò significa che il prelievo non si staglia su uno sfondo neutro, non si pone come lo scarto rispetto ad una normalità media ma è immesso in una prosa espressionistica o comunque diacronicamente escursiva.²⁹

Una simile indagine sulle fonti potrebbe inoltre sfumare l'idea corrente di un Ripellino onomaturogo: più urgente dell'invenzione è in lui lo sfruttamento delle riserve diacroniche dell'italiano. La consultazione del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, del resto, eviterebbe di incorrere in equivoci: un aggettivo come *oggi-diano*, per esempio, non è una deformazione d'autore del lessico ordinario – come ritiene Pappalardo La Rosa – bensì il recupero di un termine-chiave di Secondo Lancellotti.³⁰

Ancora in via preliminare, va identificato il tipo di pratica intertestuale predisposta, tenendo sempre a mente la fluidità dei fenomeni. Difatti, «nel tempo [...] le prassi citative si sono variamente intrecciate con il campo dei procedimenti allusivi»; in misura particolare nella scrittura saggistica, «i dispositivi citativi e allusivi possono disporsi lungo un *continuum* di soluzioni che sfumano impercettibilmente l'una nell'altra: e così realizzano sottili modulazioni dialogiche fra voci».³¹

Com'è noto, la citazione è caratterizzata da un vincolo di stretta letteralità e dalla presenza di dispositivi tipografici, mentre per allusione s'intende ogni «forma di ripetizione intertestuale [...] *amalgamata* e nascosta nel testo ospite» e «soggetta all'inserimento di *variazioni* e trasformazioni significative».³² L'autore che allude presuppone di condividere con il lettore una data memoria culturale, in un regime di «complicità selettiva»:³³ attraverso alcuni indizi discorsivi, si sollecitano in chi legge autentiche epifanie o «agnizioni di lettura».³⁴

29. Benissimo Giuseppe Traina (2017: 73): «è meglio accettare l'idea che la dimensione del tempo sia una variabile del tutto ignota a Ripellino, che s'è immerso nella cultura slava come in un continuum culturale acronico». Lo scopo di queste pagine è mostrare che lo stesso vale anche per il rapporto di Ripellino con la tradizione letteraria italiana.

30. Pappalardo La Rosa 2004: 182. Umberto Brunetti, invece, commentando la poesia *Pian piano anche tu ti sfilerai dalla stretta*, appartenente alla raccolta *Lo splendido violino verde*, fa correttamente derivare l'aggettivo da Lancellotti (cfr. Ripellino 2021: 202). Come fonte viene evocato *L'Orvietano per gli Hoggidiani* (1641) ma sarà a questo punto preferibile ipotizzare un'opera antologizzata in *TNS*. Pressoché parallelo è il recupero del cultismo da parte di Giorgio Manganelli: cfr. Manganelli 1987 [1964]: 24 e Manganelli 1989 [1972]: 156. In particolare, *Oggidiani* è il nome del volume, rimasto inedito, che, succedendo a *Laboriose inezie* (1986), doveva raccogliere una selezione di recensioni di argomento novecentesco (cfr. Nigro 2020: 391). Manganelli impiega però l'aggettivo con il valore di 'odierno' e non con quello prettamente lancellottiano di 'misoneista'. Si osservi, infine che, sebbene per attitudine stilistica tra i due scrittori circoli un'aria di famiglia, Manganelli era in fondo tiepido nei confronti del Ripellino poeta e traduttore (cfr. Manganelli 2016: 58). Per avermi messo sulle tracce di Manganelli ringrazio Davide Colussi; per le coordinate bibliografiche sono grato ad Andrea Cortellessa e a Domenico Scarpa.

31. De Caprio 2021: 92, 93.

32. Bernardelli 2013: 34-35.

33. Ivi: 37.

34. Il riferimento è al classico Nencioni 1967: 191-198; ora in Nencioni 1983: 132-140.

La tessera allusiva può mantenersi identica nel travaso intertestuale. Il più delle volte, stante la grana linguistico-stilistica di *PM*, gli inserti cinque-secenteschi si mimetizzano; e tuttavia, si dà stridore quando vengano mantenute grafie etimologizzanti o quando l'autore scelga di non tradurre le sue fonti in italiano. I dispositivi allusivi cooperano dunque a rendere *PM* non solo opera pluristilistica ma anche plurilinguistica e multigrafica.

D'altro canto, come è comune nelle pratiche allusive, si tende ad un'appropriazione meno meccanica e più sottile: anzitutto, si possono avere minimi adeguamenti grafici e adattamenti fonomorfolo-gici; a un livello crescente di complessità, poi, si hanno manipolazioni di varia entità dell'originale e finanche intarsi di più fonti.

Si rimanda all'apparato dei *loci similes* per un prospetto dei prelievi allusivi, per una legenda delle sigle relative ad autori e opere e per l'indicazione delle pagine. Intanto, si fermi l'attenzione su alcuni casi notevoli, che consentono di verificare in concreto quanto si è appena enunciato.

Si considerino anzitutto i prelievi letterali:

1. *Conservazione dei tratti fonomorfolo-gici delle fonti.* Si può osservare che, ri-usando il sintagma «don Isquacquera», tolto dal *Filosofo*, Ripellino ha mantenuto la *i*- prostetica. Di essa non si trova altrimenti traccia: un *isdruc-cioli*, trovato nella *Geografia trasportata al morale* di Daniello Bartoli, viene modernizzato in *sdruc-cioli*.

Si veda poi, a fronte di *roine* nel *Cunto de li cunti* basiliano, la scelta di compromesso *ruina*: l'opzione di questa forma suggerisce la volontà di non disperdere il colore insieme locale e temporale della fonte. Anche in questo caso si tratta di un *hapax* vincolato all'ipotesto, perché altrove è scelto l'allotropo con epentesi.³⁵ Si osservi infine che, a partire da almeno due luoghi del *Cane di Diogene* di Frugoni, è mantenuto con gusto arcaizzante il genere femminile nel plurale *fantasme* (ma si contano 13 attestazioni della forma con maschile in *-i*).

Lo scarto fonomorfolo-gico rispetto alla norma conserva dunque in ottica stilistica il suo valore euristico perché potenziale spia della presenza della parola altrui;

2. *Mancata traduzione.* Il sintagma «no palazzo de sfuorgio», desunto dal *Cunto de li cunti*, è particolarmente significativo per la veste fonomorfolo-gica.³⁶ Un simile sintagma rappresenta un banco di prova per i traduttori: nella traduzione tedesca, francese e inglese, nessuno ha mantenuto l'originale napoletano;

35. Diverso è il caso di *negro*, che è usato sia in funzione aggettivale che sostantivale. Eppure, in almeno tre casi l'uso dell'aggettivo dipende inequivocabilmente dall'ipotesto: «negra vita» e «tagliuola del negro cuore» provengono da Giambattista Basile (cfr. «tagliole de no nigro core»), mentre il sintagma «occhi negrissimi» proviene da Girolamo Brusoni.

36. Si preferisce recuperare in chiave espressionistica Basile anziché ricorrere alla mediazione della classica versione crociana che in *TNS* affianca l'originale: qui *cascettella* è reso con *cofanetto* e *cocozza* con *zucca* (cfr. *TNS*: 1175, 1245). Per la versione crociana, si rimanda a Basile 1925. L'ascendenza basiliana di *sfuorgio* è stata già notata in Taffon 2015: 39.

e neppure ha cercato di emulare l'autore, magari caricando espressivamente il sintagma.³⁷

È notevole che, una volta grammaticalizzati cultismi e forestierismi, spetti in questo caso al napoletano antico-letterario straniare il lessico, fungendo da «fonèma straniero o 'esotico'»;³⁸

3. *Tessere latine*. Interessanti i sintagmi che provengono da fonti letterarie citate dai sedici autori. Ripellino pare appropriarsi della loro voce *in toto*, senza apportare correzioni: anche quando una nota a piè di pagina denunci l'inesattezza della citazione da parte dell'autore. Ad esempio, è tolto dal *Cane di Diogene* «hircum redolent» di cui Raimondi segnala in nota la provenienza: Orazio, *Sat.* I, 2, 27.³⁹ Più avanti, per restare ad Orazio mediato da Frugoni, è recuperato «ignavum pecus»: che però, come ancora segnalato da Ezio Raimondi, è errore di memoria per «servum pecus» (Orazio, *Epist.*, 1, 19, 19).⁴⁰ In entrambi i casi, nel Frugoni antologizzato il sintagma latino è incorniciato da virgolette; qui invece, esso risulta amalgamato nel testo: a riprova del fatto che le prassi allusive sono preferite a quelle citative.

Si veda ora la più articolata fenomenologia delle variazioni e degli interventi d'autore:

1. *Introduzione di grafie etimologizzanti*. Con ripresa allusiva della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tommaso Garzoni, sono mantenuti senza interventi modernizzanti *horridi* e *herba*. Una grafia etimologizzante viene poi applicata arbitrariamente ad un sintagma che in *TNS* non la esibiva. «Paradisico ortolano» (da *De la causa, principio e uno* di Giordano Bruno) viene volto in «paradisico hortolano»: qui la grafia sembra compensare la selezione di una variante più comune dell'aggettivo. Ancora, «sughi d'erbe» (dal *Giappone* di Bartoli) si muta in «sughi d'herbe»: forse per la memoria del garzoniano «herba». Non si tratterebbe dell'unico episodio di variazione involontaria ad essersi verificato al momento della dettatura interiore: dato «sordida e vil suppellettile» (dal *Cane di Diogene*), si appura che il primo aggettivo viene banalizzato in «sorda», che in questo contesto non dà senso;
2. *Variazioni fonomorfolologiche*. Di seguito, alcuni degli adattamenti fonomorfolologici modernizzanti o italianizzanti cui sono sottoposte le fonti:
 - di fronte a «moltiforme», che legge nella *Cena delle ceneri* di Giordano Bruno, opta per il prefissoide oggi più comune multi-;

37. «No palazzo de sfuorgio» è stato tradotto «ein wunderbares Schloß» in tedesco (Ripellino 1982: 197), «un palais sumptueux» in francese (Ripellino 1993: 187), «a sumptuous palace» in inglese (Ripellino 1994: 129).

38. Ripellino 2008: 47.

39. Cfr *TNS*: 948, nota 8.

40. Ivi: 953, nota 5.

- leggendo «menomi animalucci» nella *Ricreazione del savio* di Daniello Bartoli in un caso ripropone tal quale il sintagma, ma più avanti impiega per il sostantivo la variante -uzzo, «più spesso usata nel Mezzogiorno»;⁴¹
 - sostituisce «solido», che trova in *De la causa, principio e uno*, con la forma sincopata «soldo»;
 - sostituisce «innalbera», attinto dal *Quaresimale* di Paolo Segneri, con la variante non rafforzata in-;
 - spigolando dall'*Ipocrito* di Pietro Aretino, si astiene dalla forma apocopata «vo'» e sceglie la forma piena «voglio»;
 - dato nella *Cena de le ceneri* «s'imbraggiano» con geminazione campana dell'affricata palatale sonora, italianizza con «si imbragiarono». Non sono poche le variazioni italianizzanti a partire da forme napoletane. Solo tre esempi (l'ipotesto è Basile): a partire da «canna de chiaveca», «uocchie pisciarelle» e «cacarella de la vorza» si trovano «canna di chiavica», «occhi pisciarelli» e «cacarella della borsa»;⁴²
3. *Inversione*. L'inversione è dispositivo caro allo scrittore allusivo che intenda allontanarsi quasi impercettibilmente dalla propria fonte. L'inversione dell'ordine degli elementi in una dittologia potrebbe essere dovuta ad un errore di memoria. Si vedano due esempi di inversione in una dittologia aggettivale: trovando nel *Cane di Diogene* «scrignuti e scongegnati» e «pettoruto e paflagonico» Ripellino propone «scongegnata e scignuta» e «paflagonica e pettoruta».
- Vengono invertiti anche gli elementi di una dittologia verbale: dato, nel *Candelaiio*, «premer vino da questa pumice e cavar oglio da questo subere», si passa a «premere olio dal sughero e vino dalla pomice»;
4. *Compensazione*. Si consideri il seguente passo: «Ma un gran miccio nero dalle unghie ritorte, ossia parasacco, giorno e notte gli stava sul petto, graffiandolo con le zampacce rampinose». «Zampacce rampinose» riprende dal *Cane di Diogene* «una zampa quadrata e rampinosa». Come si vede, il sostantivo viene caricato espressivamente: il suffisso peggiorativo proviene da «gattonaccio» (nello stesso passo di Frugoni);
5. *Condensazione*. La rastremazione interessa perlopiù il versante delle parole grammaticali vuote, avvertite come non necessarie. Di seguito quattro esempi (i primi tre vengono dal *Cane di Diogene*, l'ultimo dalla *Supplica* di Niccolò Barbieri):
- Il giro sintattico «non d'altro conglobata che d'acumi spinosi» è semplificato in «conglobati di acumi spinosi»;

41. Grossmann, Rainer 2004: 286. Altri esempi di sostantivi con prefisso -uzzo sono *botteguzze* 46, 210; *peluzzo* 100; *cittaduzza* 159, 259; *straduzze* 248, 249, 256.

42. Si noti la differenza rispetto a Benedetto Croce che, attenuando considerevolmente l'espressivismo basiliano, così rende i sintagmi in questione: «condotto di chiavica», «occhi in lacrime», «diarree della borsa», «occhi in lacrime» (*TNS*: 1209, 1213).

- la similitudine «col palato così amaro che tutto è d'aspra coloquintide asperso» viene riassunta in «col palato più amaro della coloquintide»;
- replicando il proverbio «Chi procura di scopar le ordure s'infarda» Ripellino condensa la perifrasi con verbo volitivo in «Chi scopa»;
- dato «Non è men giallo l'orpimento, di quello, che sia il croco» l'espressione del secondo termine di paragone viene resa più agile così: «Non è men giallo l'orpimento del croco».

Si eliminano gli aggettivi sentiti come logori: nel riusare il sintagma «il bel cortinaggio de' sereni azzurri del cielo», tolto da *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato* di Daniello Bartoli, Ripellino propone un ben più secco «i cortinaggi dei cieli». Analogo sfrondamento conosce almeno un *tricolon* sinonimico, attinto dal *Cane di Diogene*: «tronfi, gravi e gravidi o di saper o di vento» è ridotto a «tronfio di vento».

L'esempio più emblematico di condensazione è offerto dalle pagine dedicate all'ecfrasi dei dipinti di Arcimboldo: vi si procede ad un vero e proprio riassunto delle omologhe pagine del *Figino* di Comanini.⁴³ Qui si legge: «Un asino sotto il liofante compie la mascella. [...] Per formar la guancia, dove è la sedia della vergogna, ha voluto sciegliere il liofante, di cui scrive Plinio, nell'ottavo libro della Naturale Istoria, la vergogna essere maravigliosa»; in *PM*, invece, più succintamente: «L'orecchio e la guancia hanno l'aspetto di vergognoso liofante, appoggiato ad un asino».

In ogni caso, la condensazione è concepita in vista del tutto-pieno, non d'una più piana facilità;

6. *Scomposizione*. Per scomposizione si intende il procedimento opposto alla condensazione. Se, infatti, quest'ultima prevede la concentrazione e la potatura di parti dell'ipotesto ritenute accessorie, la scomposizione si concreta nella derivazione di due o più elementi a partire da una base lessicale presente nella fonte. Un solo caso, tolto dal *Cane di Diogene*: laddove in Frugoni è attestato «nasonacci» (con accumulo di suffissi), qui si rilevano, in due frasi contigue, «nasacci» e «nasoni». Come si vede, Ripellino scorpora i due termini, valorizzandone i differenti valori semantici (bruttezza/grandezza), opacizzati nell'abnorme termine-base;
 7. *Caricamento espressivistico*. Il caricamento può consistere nella sostituzione di un aggettivo con un altro più risentito, sicché «brutta e vile cipolla», ripetito nell'*Uomo di lettere difeso ed emendato*, è variato in «fetida e vile cipolla»; o può consistere nell'aggiunta di un aggettivo, volentieri disforico: dato nel *Cane di Diogene* «una larva di carniprivio», si ottiene «una larva muffita di carniprivio».
- I due procedimenti possono coesistere: il sintagma frugoniano «ciurmaglia di carta» è potenziato in senso peggiorativo in «ciurmaglia di scartabelli ingialliti»;

43. Su Comanini interprete di Arcimboldo, si veda Caputo 2018.

8. *Intarsio*. Una raffinata strategia di *variatio in imitando* è l'inserimento di una tessera desunta da un autore entro una sequenza che ha in un altro autore la sua fonte privilegiata.

Si consideri il seguente passaggio di *PM*: «Nelle sue memorie [...] accenna più volte a stelle precipitanti, a fantasme codate, a dragoni volatici, a fuochi pazzi, che appaiono nel firmamento». ⁴⁴ La fonte principale è il *Quaresimale* di Paolo Segneri. Nel riportare la sequenza interessata, si pongono in corsivo i sintagmi estrapolati da Ripellino: «Allora intenderete che volean dire quelle esalazioni focose che sotto nome di comete atterrivano tanti principi; que' *fuochi pazzi*, que' *dragoni volatici*, quelle *stelle precipitanti* e quegli eserciti come d'uomini armati talora apparsi a guerreggiare nell'aria» (*TNS*: 676).

In primo luogo, Ripellino sottopone i sintagmi segneriani ad una *retrogradatio*: è disposta in prima posizione la tessera che nella fonte leggeva per ultima. In seconda battuta, si impone all'attenzione il sintagma «fantasme codate», che, per parte sua, è desunto dal solito *Cane di Diogene*, dove si trova attestato al singolare (*TNS*: 1058).

In conclusione. *PM* è costruito su procedimenti intertestuali: a livello macro-testuale sulle citazioni, giacché i testi altrui rappresentano le stazioni attorno alle quali addensare e avviare le riflessioni e le divagazioni del saggista-narratore; a livello microtestuale sulle allusioni, perché, come si mostrerà nell'apparato, la parola d'altri – subito riconoscibile o appropriata – s'insinua capillarmente a livello lessematico, sintagmatico e frasale.

Se l'intertestualità è per l'autore materiale di costruzione, in una forma sofisticata di ventriloquio iperletterario, essa rappresenta per il critico un metodo indispensabile ai fini dell'analisi linguistico-stilistica: soprattutto quando si intenda razionalizzare ed eventualmente apprezzare quanto di «anacronisticamente saporito» c'è nella prosa ripelliniana. ⁴⁵

Postilla

In una sezione separata si desidera mostrare un'ultima allusione, tratta da un'opera atipica se paragonata a quelle dei sedici autori: tra i quali, si è visto, circola almeno un'aria di famiglia. Si fa riferimento al *Discorso familiare, e succinto intorno alle Febbri [...] à cui s'aggiugne un picciol Ragionamento dell'Ipocondria e suoi Accidenti [...] di Giovanni Stefano Bologna*, pubblicato a Vienna nel 1684 presso gli eredi del Viviani e riedito a Venezia nel 1706 da Giovanni Gabriele Hertz. ⁴⁶

44. Ripellino 1973: 78.

45. Il giudizio proviene da una lettera dattiloscritta inviata a Ripellino da Italo Calvino il 21 maggio 1962. Calvino faceva riferimento alla prima raccolta poetica dello slavista, *Non un giorno ma adesso* (1960). La lettera si legge in Calvino 1991: 397.

46. L'opera, inoltre, si direbbe plagiata nel *Trattato dell'ipocondria e suoi Accidenti, con sua Cura, & insegnamento di rimedij* di Grassino Farra, stampato a Venezia da Iseppo Prodocimo il 1° settembre 1686. Pertanto, non può escludersi che Ripellino possa aver preso visione di questa stampa e non dell'originale. Come si vede, si rimane in dubbio su non pochi particolari di quanto è effettivamente accaduto.

Si esita a mettere l'operetta a sistema con gli altri ipotesti: anzitutto perché lo stesso profilo biografico dell'autore appare faticosamente ricostruibile; in secondo luogo perché, sebbene tale da intrigare l'autore, è opera piuttosto medico-scientifica che letteraria; infine perché si presume di più malagevole reperibilità. Difatti, se pure Ripellino non è ricorso a fonti secondarie che però non si riesce a identificare, va postulata una ricerca d'archivio. L'ipotesi, beninteso, non è peregrina per un autore erudito, ma invita a valutare modalità di fruizione diverse rispetto a quella qui presentata.

Questa la sequenza in questione: «Imperciocché trovo altresì che agl'ipocondriaci molto avvantaggiosa la mutazione dell'aria, riesca che più rimedij in se contiene che la terra, e per tanto le fibre del cervello fortifica, il sugo nervoso purifica, ed i fermenti tutti coi fluidi corregge». ⁴⁷ Essa viene così capitalizzata nella sezione dedicata all'ipocondria di Rodolfo II: «Agli ipocondriaci molto avvantaggiosa è la mutazione dell'aria, che le fibre del cervello fortifica, il sugo nervoso purifica ed i fermenti tutti coi fluidi corregge». ⁴⁸

Al netto di *avvantaggiosa* e di una generale condensazione, l'originale è ricalcato fedelmente, soprattutto sotto il profilo sintattico; e si badi che l'anteposizione del complemento oggetto non rientra tra le abitudini di Ripellino, che arcaizza con larghezza sul versante lessicale ma relativamente poco su quello sintattico.

La postilla, con quanto di dubitativo contiene, invita ad approfondire la ricerca delle fonti di *PM* e della cultura di Ripellino in generale: il riuso allusivo di un trattato medico-scientifico potrebbe essere solo l'indizio di insondate evasioni extra-umanistiche.

Apparato dei loci similes

Nelle pagine che seguono è illustrato il sistema di riprese intertestuali dispiegato in *PM*. Gli autori sono scrutinati in ordine decrescente di frequenza. Per ragioni di chiarezza espositiva, si distingueranno i macro-ambiti delle riprese senza variazioni e delle riprese con variazioni; in ciascuno dei macro-ambiti si procederà poi lungo una scala crescente di estensione e di complessità, verificando se l'allusività riguarda singoli lessemi, sintagmi oppure frasi.

Le antologie ricciardiane impiegate con maggiori capillarità sono *Trattatisti e narratori del Seicento (TNS)* e *Opere di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella (OBC)*. Identifichiamo con una sigla a quale specifica opera Ripellino ricorra tra quelle qui incluse. Da *TNS* provengono:

- Francesco Fulvio Frugoni: *L'eroina intrepida (EI)*, *Il cane di Diogene (CD)*;
- Daniello Bartoli: *Dell'uomo di lettere difeso e emendato (UL)*, *L'Asia (A)*, *Il Giappone (G)*, *La Cina (C)*, *La ricreazione del savio (RS)*, *Della geografia trasportata al morale (GTM)*;

47. Bologna 1684: 254.

48. Ripellino 1973: 96.

- Giambattista Basile: *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille* (CC);
- Paolo Segneri: *Quaresimale* (Q);
- Girolamo Brusoni: *Il carrozzino alla moda* (CM);
- Secondo Lancellotti: *L'oggi di overo gl'ingegni non inferiori a' passati* (O), *Farfalloni degli antichi istorici* (F);
- Giulio Cesare Croce: *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (SAB), *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino* (PSB);
- Emanuele Tesauro: *Il cannocchiale aristotelico* (CA);
- Sforza Pallavicino: *Del bene* (DB).

Invece, da OBC provengono:

- Giordano Bruno: *Candelaio* (C), *La cena de le ceneri* (CC), *De la causa, principio e uno* (CPU), *Spaccio de la bestia trionfante* (S), *Cabala del cavallo pegaseo* (CCP);
- Tommaso Campanella: *Lettere* (L), *Del senso delle cose e della magia* (SCM), *Discorsi universali del governo ecclesiastico per far una gregge e un pastore* (DU).

Se è indubbio l'utilizzo di TNS e OBC, il ricorso ad altri volumi della collana ricciardiana può essere solo ventilato: ad esempio, per quanto riguarda le riprese mariniane provenienti dall'*Adone* (A) e dalle *Lettere* (L), non sembra implausibile l'impiego di *Marino e i marinisti* (1954), antologia curata da Giuseppe Guido Ferrero.

Si considerino ora i prelievi extra-ricciardiani. Si è detto che per Pietro Aretino bisogna presupporre il ricorso alle singole opere. Qui si fa riferimento ai tre tomi dedicati alla produzione teatrale appartenenti alla «Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino», pubblicata dalla Salerno Editrice. Questa edizione sarà seguita anche nella segnalazione dell'atto (o del prologo), della scena e del paragrafo. Queste le opere utilizzate: *Cortigiana* (C), *Il Marescalco* (M), *Lo Ipocrito* (I), *Talanta* (T), *Il Filosofo* (F).⁴⁹ Al solo fine di registrare le riprese derivate dal *Ragionamento della Nanna e della Antonia* e dal *Dialogo della Nanna e della Pippa* si è usato il tomo II del volume ricciardiano *Folengo Aretino Doni* (d'ora in poi FAD; 1976), curato da Carlo Cordié. Si ribadisce però che per ragioni di ordine cronologico non è questo il volume cui Ripellino ricorse.

Anche per *Il cristiano instruito nella sua legge* (CI) di Paolo Segneri occorre ipotizzare una lettura non limitata all'antologia. L'opera, infatti, è accolta in TNS ma qui non figura il brano da cui è tolta una frase (soggetta a manipo-

49. Si rimanda ad Aretino 2005, Aretino 2010a, Aretino 2010b.

lazione) che s'è rintracciata in *PM*. Per il confronto si è allora consultata la versione digitale dell'edizione di *CI*, pubblicata a Firenze nel 1686 nella stamperia di S.A.S.

In merito a Giambattista Marino, si è fatto riferimento alle *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti (OS)* (1962), curate da Giovanni Getto, e al volume delle *Lettere (L)* (1966) curato da Marziano Guglielminetti.

Per le riprese tolte dalla *Piazza universale di tutte le professioni del mondo (PU)* di Tommaso Garzoni si è controllata la versione digitale dell'edizione pubblicata a Venezia nel 1685 nella stamperia di Giovan Battista Somasco.

Per documentare le riprese provenienti dalla *Supplica (S)* di Niccolò Barbieri si è visionata la versione digitale della *editio princeps*, pubblicata nel 1634 a Venezia per i tipi di Marco Ginammi.

Infine, per la ripresa proveniente dal *Figino, ovvero del fine della pittura (F)* si è ricorso alla versione digitale della *editio princeps*, pubblicata nel 1591 a Mantova da Francesco Osanna.

1. FRANCESCO FULVIO FRUGONI

1. Riprese senza variazioni:

a) singoli lessemi:

- *truffieri* (CD: 978) → *PM*: 48, 266;
- *letarghiti* (CD: 924) → *PM*: 59, 204;
- *annuvolata* (EI: 916) → *PM*: 69;
- *gastrimargia* (CD: 940) → *gastrimargía* (*PM*: 108);
- *gattonacci* (CD: 1065) → *PM*: 109;
- *olezzante* (CD: 972) → *PM*: 174;
- *baccellieronni* (CD: 989) → *PM*: 245;
- *calcitrosa* (CD: 949) → *PM*: 297;

b) sintagmi:

- *tanta ciurmaglia di carta* (CD: 1029) → *PM*: 23;
- *fuchi ignavi* (CD: 1057) → *PM*: 52;
- *gabelliera inquisizione* (CD: 1056) → *PM*: 52;
- *il pennello ghiribizzante* (CD: 1065) → *PM*: 104;
- *inintelligibili algarabie* (CD: 995) → *PM*: 111;
- *esploratori delle borse* (CD: 994) → *PM*: 126;
- *labbra di cera purpureggiante* (CD: 1056) → *PM*: 134;
- *cloacose pozzanghere* (CD: 928) → *PM*: 137;
- *carminare le chiome* (CD: 1058) → *PM*: 141;
- *deliquiosa effemminatezza* (CD: 939) → *PM*: 173;

c) frasi:

- *l'antòra della vertu per antidoto al napello del vizio* (CD: 953) → *PM*: 54.

2. Riprese con variazioni:

a) singolo lessema:

- *nebulone* (CD: 1058) → *nebuloni* (PM: 52);
- *gattonaccio* (CD: 1064) → *gattonacci* (PM: 115)
- *barbipiombato* (CD: 944) → *barbipiombati* (PM: 139);
- *cantoniera* (CD: 980) → *cantoniere* (PM: 148, 266, 288);
- *zerbinotti* (CD: 1056) → *zerbinotto* (PM: 171);
- *cicaliero* (CD: 1062) → *cicaliera* (PM: 285, 325);
- *imbarazzosa* (CD: 1009) → *imbarazzosi* (PM: 298);

b) sintagma:

- *tanta ciurmaglia di carta* (CD: 1029) → *ciurmaglia di scartabelli ingialliti* (PM: 47);
- *vaporeggianti di fasto* (CD: 954) → *vaporeggiante di fasto* (PM: 51);
- *Larve ombratili, fuchi ignavi, fantasme superficiali, cornacchie in abito di cigni e licantropi in sembianza d'agnelli* (CD: 1057) → *la sarabanda di ombratili larve, fantasme superficiali, cornacchie in sembianza di cigni* (PM: 52);
- *come lo scarafaggio liscio e lustro che, uscito dalla spatila, ravvoltator di pallottole immonde* (CD: 1062) → *l'avarizia degli scarafaggi ravvoltatori di pallottole immonde* (PM: 56);
- *scrignuti e scongegnati* (CD: 1037) → *scongegnata e scrignuta* (PM: 69);
- *altre carabattole di sordida e vil suppellettile* (CD: 966) → *tristissime carabattole di sorda e vil suppellettile* (PM: 75)
- *fantasma codata* (CD: 1058) → *fantasme codate* (PM: 78);
- *pettoruto e paflagonico* (CD: 988) → *paflagonica e pettoruta* (PM: 83);
- *non d'altro conglobata che d'acumi spinosi* (CD: 1011) → *conglobati di acumi spinosi* (PM: 104);
- *certi nasonacci proboscidali* (CD: 962) → *quei nasoni proboscidali* (PM: 106);
- *estenuato come una larva di carniprivio* (CD: 1061) → *una larva muffita di carniprivio* (PM: 108);
- *i piú grossi miagolatori* (CD: 1064) → *un grosso miagolatore* (PM: 115);
- *gravidi o di saper o di vento* (CD: 987) → *gravidi di vento* (PM: 127);
- *col palato cosí amaro che tutto è d'aspra coliquintide asperso* (CD: 1002) → *col palato piú amaro della coliquintide* (PM: 131);
- *una zampa quadrata e rampinosa* (CD: 1064) → *zampacce rampinose* (PM: 223);
- *Ordinato fu dal serenissimo Apollo, che l'avea eletto maestro dell'istoria e capocaccia delle sue selve* (CD: 1038-1039) → *il capocaccia delle selve di Apollo* (PM: 324);

c) frasi:

- *gli venne addosso una calunnia (tra l'altre da lui patite) delle piú atroci che mai congegnasse il livore piú atro* (EI: 914) → *Così già in Komenský il livore di guardiani zelanti congegnava calunnie* (PM: 53);
- *un colirio possente a serenar il guardo annebbiato* (CD: 958) → *un collirio possente a serenare il guardo annebbiato* (PM: 55);

- *Piú non mi spiego, perché parlo con voi, al cui gran commento ogni mio testo è stuzzicatoio (CD: 960) → queste illustrazioni per un Buffon trasposto al morale sono stuzzicatoio al commento del Tulák (PM: 56);*
- *“imitatores ignavum pecus” (CD: 953) → ignavum pecus dei cortigiani (PM: 86);*
- *Fiammeggiavano con fosche vampe due doppiieri (CD: 966) → Egli torna tra loro anche nel cuor della notte alla fosca vampa di grandi doppiieri (PM: 96);*
- *ed a pena il di lui nasaccio bitorzolutò sentì lo stuzzico di quel pruritante ingrediente, che sparò una quantità di starnuti sonori (CD: 965) → Sono inquietanti i nasacci bitorzoluti, che quasi con operazione di rinoplastica egli ha appiccicato alle facce rigonfio. Se lo stuzzico di un pruritante ingrediente facesse loro sparare starnuti sonori, si staccherebbero forse quei nasoni proboscidali (PM: 106);*
- *sembravano tanti musoni sostenuti e tronfi, gravi e gravidi o di saper o di vento (CD: 987) → Kelley divenne tronfio di vento (PM: 120);*
- *S'affibbian molti la giornèa letteraria (CD: 963) → si affibbiò la giornèa (PM: 120);*
- *Si rincontrano certi barbassori che pretendono di avere smidollata con la lor inchesta sofisticata l'essenza della divinità (CD: 996) → si diede a principeggiare come un barbassoro che avesse smidollato l'essenza dell'universo (PM: 120);*
- *contrasse tal controcuore (CD: 964) → contraeva un gran contracuore (PM: 128);*
- *Subentra il damerino, che par uscito dalla stufa, tutto stregghiato, carminato, lisciato, profumato; e spirante languidezza vezzosa [...] (CD: 994) → «Nel film Der Golem di Wegener, geloso di Mirjam che gli preferisce il biondo Junker Florian, damerino strigliato e spirante languidezza vezzosa, il rozzo fantoccio dalla faccia coperta di morvigioni brucia i tuguri del ghetto, sbalza per terra i passanti, trascina svenuta la figlia del rabbi, getta giù da un terrazzo il carminato e lisciato zerbinotto, sua antitesi» (PM: 171);*
- *que' goccioloni che “hircum redolent” (CD: 948) → manichini di creta, che hircum redolent (PM: 186);*
- *Chi procura di scopar le ordure s'infarda (CD: 1066) → Chi scopar le ordure si infarda (PM: 233);*
- *per non palesar il pallore delle diffalte, incrosti le guance col liscio della cerussa (CD: 939) → un formicolío [...] di guance smorte, come incrostate del liscio della cerussa (PM: 266);*
- *Contavasi che nella sua lunga malattia era divenuto così trasparente il di lui corpo, che a lume di candela opposto gli si vedean gl'intestini (CD: 1038) → Sottili come lucignoli e di così scarsa carne coperti che, accostandoli a un lume, trasparirebbero (PM: 343).*

2. PIETRO ARETINO

1. Riprese senza variazioni:

a) singoli lessemi:

- *squassa-pennacchi* (FAD: 164) → PM: 6;
- *magalda* (T, III 10 3) → PM: 11;
- *disperaggine* (F, II 12 1) → PM: 22;
- *treccola* (FAD: 133) → PM: 34;
- *giorgio* (FAD: 194) → PM: 39;
- *caca-pensieri* (FAD: 80) → PM: 150;
- *imperialesca* (I, II 9 1) → PM: 237;
- *collitorti* (I, I 7 2) → PM: 239;
- *cianciume* (F, V 7 2) → PM: 246;
- *falimbello* (M, IV 7 4) → PM: 250;
- *tremaruola* (T, III 13 3) → PM: 254;
- *cacaspezie* (T, Prol., 11) → PM: 254;
- *magna-pagnotte* (C, I 16 2) → PM: 257;
- *caifassi* (F, I 6 12) → PM: 257;
- *fottiventi* (FAD: 151, 232, 303) → PM: 259;
- *sdrusolina* (M, III 1 3) → PM: 270;
- *puttanesimo* (FAD: 157, 173, 234, 268, 277, 350) → PM: 321;⁵⁰
- *Ancroia* (F, I 6 12) → PM: 345;

b) sintagmi:

- *sospiri amanteschi* (F, IV 9 1) → PM: 241;
- *donne bisodie* (F, V 1 3) → PM: 244;
- *paroline in composta* (F: 498) → PM: 245;
- *don Isquacquera* (F, IV 7 2) → PM: 257;
- *Alle belle istorie!* (C, I 4 1) → PM: 258;

c) frasi:

- *ah quantum currit* (F, Prol., 3) → PM: 54.

2. Riprese con variazioni:

a) singolo lessema:

- *predicatoreesco* (F, IV 12 3) → *predicadoreschi* (PM: 244)
- *taverneggia* (F, I 6 5) → *taverneggiano* (PM: 246);
- *Arciribalda!* (T, I 13 5) → *arciribalde* (PM: 246);
- *paladinesche* (T, III 15 1) → *paladinesca* (PM: 254);
- *impiccatoia* (F, II 12 1) → *impiccatoio* (PM: 254);
- *giorneone* (I, Prol., 8) → *giorneoni* (PM: 257);

50. *Puttanesimo* occorre anche in TNS: 1229; è il termine con cui Benedetto Croce, traducendo la fiaba di Basile *La pietra del gallo*, rende *pottanicio*.

b) sintagma:

- *piacemi far qui una brieve intramessa o, per meglio dir, giunta* (C: 458) → *di brevi intramesse e di pazze giunte* (PM: 23);
- *portamenti reineschi* (F, I 6 4) → *portamento reinesco* (PM: 244);
- *quelle pianelluzze rosse* (F, I 4 4) → *le rosse pianelluzze* (PM: 245);
- *ti stragiuro per questi paternostri che io mastico* (FAD: 251) → *a masticare paternostri* (PM: 251);

c) frasi:

- «voleva fare con la sua nave il *leva eius*» (FAD: 291); *Ma io sono il bel pazzo a non fare un leva eius* (C, I 15 1) → *feci un leva eius* (PM: 7);
- *se ne è tornata come una gazza scodata* (T, I 13 1) → *tornando da Praga come una gazza scodata* (PM: 7);
- «vado in *cimbalis*» (FAD: 219) → *andavano in cimbalis* (PM: 110);
- *vo' infratarmi se [...]* (I, II 13 2) → *Voglio infratarmi però se [...]* (PM: 257);
- *Egli si è messo a correre a la pazzesca* (T, III 23 1) → *gli ultimi sparuti passanti si mettono a correre alla pazzesca* (PM: 257).

3. DANIELLO BARTOLI

1. Riprese senza variazioni:

a) singoli lessemi:

- *disavvenente* (RS: 537) → PM: 75;
- *bagattelliere* (RS: 537) → PM: 186, 284, 332;
- *contrarte* (C: 443) → PM: 331;

b) sintagmi:

- *netto d'ogni mondiglia* (GTM: 614) → PM: 52;
- *menomi animalucci* (RS: 518) → PM: 56;
- *vili festuche* (UL: 341) → PM: 99;
- *scomponimenti dell'animo* (C: 452) → PM: 102;
- *scontraffatte chimere* (RS: 556) → PM: 343;⁵¹
- *la Dio mercé* (G: 440; C: 443, 483) → PM: 346.

2. Riprese con variazioni:

a) singoli lessemi:

- *stravenando* (C: 446) → *stravena* (PM: 304);

b) sintagmi:

- *Della geografia trasportata al morale* → *trasposto al morale* (PM: 56);

51. Si vedano anche «scontraffatte parvenze» (PM: 93) e «scontraffatte sembianze» (PM: 177). Si ricordi poi che *Scontraffatte chimere* (Pellicanolibri, 1987) è una raccolta di poesie di Ripellino curata da Giacinto Spagnoletti. Non vi è mai menzionato Daniello Bartoli.

- *sughi d'erbe* (G: 440) → *sughi d'herbe* (PM: 132);
- *miniére d'oro di salutevoli ammaestramenti* (GTM: 601) → *miniera d'oro di salutevoli ammaestramenti* (PM: 138);
- *salutevoli medicine* (RS: 546) → *salutevoli balsami* (PM: 179);
- *si gittarono al mestiere de' disperati* (C: 47) → *gettatisi al mestiere dei disperati* (PM: 226);
- *in un estremo abbandonamento d'ogni umana consolazione* (A: 382) → *nel terminale abbandonamento di ogni umano conforto* (PM: 234);
- *(quasi bellissimo narcisi nati da una brutta e vile cipolla)* (UL: 329) → *come narcisi nati da una fetida e vile cipolla* (PM: 235);
- *salutate col festevol rimbombo di tutta l'artiglieria* (G: 441) → *Salutate dal festevol rimbombo dell'artiglieria* (PM: 247);
- *il bel cortinaggio de' sereni azzurri del cielo* (UL: 325) → *i cortinaggi dei cieli* (PM: 247);
- *in compagnia o, per meglio dire, in soccorso d'un'orca fiaminga, pigra di vela e sí mal commessa* (G: 428) → *come una mal commessa nave pigra di vela* (PM: 303);
- *le sí temute sirti di Barberia stuoli di galee africane, mostruose e velocissime fiere gli euripi* (GTM: 598) → *fra gli euripi e le sirti* (PM: 315);

c) frasi:

- *Elle son petruzze e sassolini che luccicano un po' poco e servono solo a infiorar vanamente i crini alle donne, a far superbamente risplendere gli orecchi e le fronti de' barbari, a crescere l'alterezza all'oro in cui si legano, anzi ad oscurarne il pregio, facendolo vergognare della morta sua luce rispetto a' lampi che quelle gittano* (RS: 534) → *La capitale boema non è infatti soltanto vetrina di preziose pietruzze e di lampeggianti reliquie e ostensori, che fanno vergognare il sole della morta sua luce* (PM: 23);
- *per fin nelle foglie di qualunque sia erbuccia o povero fiorellino vide un sí gran magistero, che sentenziò quella non poter essere invenzion d'altro ingegno né opera d'altra mano che sol di Dio* (RS: 533) → *sempre propensi a vedere un gran magistero in qualunque erbuccia o fiorellino sparuto* (PM: 55);
- *Tutti poi di sottile ingegno, scaltriti, finissimi aggiratori e gran maestri di fingere* (GTM: 610) → *una tribù di scaltriti e malefici aggiratori e gran maestri di fingere* (PM: 63);
- *E cosí avviene alla piú parte de' somiglianti a lui: far la natura ne' gran bisogni uno sforzo e, come le lucerne allo spegnersi, splendor piú chiaro sí che l'intelletto, [...] vegga esservi un sommo e possente, ove il voglia, a sovvenirci d'aiuto* (RS: 610) → *Il pellegrino scrive senza tregua, quanto piú presso alla fine tanto piú chiaro splendendo, come una lucerna allo spegnersi* (PM: 66);
- *Cosí girano e si scontrano e si urtano e fuggono, con un andare pazzissimo* (RS: 555) → *Girano e annaspano con un andare pazzissimo i pellegrini praguesi nel tempo dell'occupazione* (PM: 75);

- *né d'altro erano i suoi ragionamenti che di morire (A: 383) → Né d'altro sono i suoi ragionamenti che di morire (PM: 90);*
- *Han dieci, e taluna undici vele tese al vento le gran caracche dell'India (GTM: 615) → altre esotiche cose che le gran caracche portavano a vele tese dalle Indie (PM: 94);*
- *arche di morti piú veramente che stanze di vivi (G: 397) → sono arche di morti piú che stanze di vivi (PM: 96);*
- *Or in questo, com' egli il chiamava, suo noviziato dell'India, quel che il p. Spinola e fece e patì, troppo bisognerebbe a scriverlo distesamente (G: 429) → Quel che patirono in séguito le smembrate raccolte disperse per tutta l'Europa, troppo bisognerebbe a scriverlo distesamente (PM: 98);*
- *I morti nicchi delle conchiglie, a' quali noi sustituiremo i gusci delle chiocciolate; i sol vivi e rustichi fiorellini delle siepi; e in luogo de' tetraoni i menomi animalucci aventi anima con le lor facultà, le lor passioni, i lor sensi (RS: 518) → «L'Acqua (1566), mostruosa testa di pesci occhiuti e di polipi e di lucertole e di menomi animaluzzi marini e nicchi di conchiglie e gusci di chiocciolate, è il trionfo del viscido (PM: 103);*
- *misurò una statua ben confacevole a un gigante (RS: 577) → Ha statura ben confacevole a un gigante (PM: 157);*
- *E non adoperò egli i fiori a farne un potentissimo fomento da rattivare gli spiriti mezzo morti nel cuore degli sconfidati [...]? (RS: 547) → divenne dispensatore di salutevoli balsami, fomento da rattivare gli spiriti nel cuore degli sconfidati (PM: 179);*
- *Dunque eccovi come nulla si tien qui giù che non isdrucchioli e cada (GTM: 605) → Nulla si tiene quaggiù che non sdrucchioli e cada (PM: 187);*
- *Quasi che la bellezza delle bende sia il balsamo delle piaghe (UL: 356) → la bellezza delle bende non è balsamo delle piaghe (PM: 201);*
- *mi cade ottimamente in acconcio di quel che ne ho fin qui detto di Dio il riferire un savio correngimento (RS: 577) → qui mi cade ottimamente in acconcio il ricordare la grande sequenza del Processo kafkiano (PM: 214);*
- *si levò loro addosso un tifone, o uracano, come colà chiamano que' violentissimi nodi di vento che mettono il mare alle stelle e ogni gran legno in fondo (G: 433) → E a questo punto si leva un violentissimo nodo di vento, un vento d'oceano piú che di fiume, di quelli che mettono le onde alle stelle (PM: 258);*
- *non patendogli il cuore di lasciarlo cosí gittato al sereno in tempo (A: 383) → non patendogli il cuore di abbandonarli (PM: 275).*

4. GIAMBATTISTA BASILE

1. Riprese senza variazioni:

a) singoli lessemi:

- *sfrattapanelle (CC: 1282) → PM: 90;*

- *arrappata* (CC: 1172) → *PM*: 105;
- *lattochiglia* (CC: 1263) → *PM*: 105;
- *assa fetida* (CC: 1181) → *assafetida* (*PM*: 105);
- *Pertusocupo* (CC: 1232) → *PM*: 149;
- *parasacco* (CC: 1130) → *PM*: 223, 297, 345;
- *mazzamauriello* (CC: 1144) → *PM*: 223;

b) sintagmi:

- *negra vita* (CC: 1218) → *PM*: 58;
- *cacarelle d'oro* (CC: 1132) → *PM*: 111;
- *no palazzo de sfuorgio* (CC: 1230) → *PM*: 162;
- *natura cacazzara* (CC: 1222) → *PM*: 307;

2. Riprese con variazioni:

a) singoli lessemi:

- *trappolavano* (CC: 1211) → *trappolare* (*PM*: 119);
- *beneviento* (CC: 1252) → *benevento* (*PM*: 263);
- *leccapignatte* (CC: 1209) → *leccapentole* (*PM*: 311);
- *cannarone* (CC: 1208) → *cannarona* (*PM*: 311);
- *delloviava* (CC: 1188, 1244) → *diluviare* (*PM*: 317);⁵²

b) sintagmi:

- *volpe maestra, gattone vecchio, trincata, astuta e ciurmata* (CC: 1179) → *volpe maestra, furba trincata* (*PM*: 54);
- *tagliole de no nigro core* (CC: 1154) → *tagliuola del negro cuore* (*PM*: 92);
- *cascettella de le gioie* (CC: 1174) → *cascettelle di gioie* (*PM*: 100)
- *aveva la capo chiù grossa che na cocozza d'Innia* (CC: 1130) → *quel capo piú grosso di una cocozza d'India* (*PM*: 107);
- *tuffete da ccà e tiffete da llà* (CC: 1140) → *tuffete di qua e tiffete di là* (*PM*: 142);
- *cacarella de la vorza* (CC: 1212) → *cacarella della borsa* (*PM*: 263);
- *uocchie pisciarielle* (CC: 1208) → *occhi pisciarelli* (*PM*: 266);
- *canna de chiaveca* (CC: 1208) → *canna di chiavica* (*PM*: 311);

c) frasi:

- *fatte a dicere da sta bona vecchiarrella che remmedio porriamo trovare pe levarece da la tirannia de le gatte* (CC: 1258) → *è il sorcio la tirannia delle gatte* (*PM*: 62);
- *Non sempre ride la moglie de lo latro* (CC: 89) → *Non sempre ride però la moglie del ladro* (*PM*: 89);
- *Chi tramma fraude, se tesse roine* (CC: 1228) → *Chi trama frode si tesse ruina* (*PM*: 90);

52. Segnaliamo che qui il verbo è impiegato nell'accezione, registrata dal GDLI, di 'trangugiare avidamente'.

- *a la prova se canosceno li mellune* (CC: 1218) → *Alla prova si conoscono i meloni* (PM: 111);
- *nell'ora in cui il pagliaminuta del sole fa spazzare le immondizie delle ombre* (CC: 1231) → *viuzze sudicie e non lastricate [...] dove il pagliaminuta del sole penetrava di rado a spazzare le immondizie delle ombre* (PM: 137);
- *quale masticatorio e quale fiera fu quella!* (CC: 1155) → *Che masticatorio e che festa si fecero* (PM: 162);
- *uno spiapranzi, un divorapani, uno sparecchiatavole, uno spazzacucine, un leccapignatte, un nettascodelle* (PM: 1209) → *non è tagliato per fare lo sparecchiatavole, il nettacucine* (PM: 167);
- *Non è chiù cosa goliosa a lo munno* (CC: 1280) → *Non c'è cosa piu goliosa al mondo* (PM: 212);
- *se hai la divoraggine, la lupa, il diluvio* (CC: 1209) → *Baloun ha la lupa, il diluvio* (PM: 311);
- *perzò, zitto e zuffecit* (CC: 1146) → *Ma zitto e sufficit* (PM: 345).

5. GIORDANO BRUNO

1. Riprese senza variazioni:

a) singoli lessemi:

- *defuntoro* (S: 485) → PM: 141;
- *Barsabucco* (C: 74) → PM: 169;
- *brutaglia* (C: 286) → PM: 184;
- *tettazze* (CPU: 286) → PM: 276;
- *buazza* (CC: 214) → PM: 306;

b) sintagmi:

- *inflacciata di sentenze* (S: 488) → PM: 56;
- *parti dissimilari* (CC: 240, 248) → PM: 58;
- *incesso gravigrado* (C: 54) → *incesso gravígrado* (PM: 141);
- *venereo ardore* (S: 473) → PM: 253;

2) Riprese con variazioni:

a) singoli lessemi:

- *cespitar* (CC: 215) → *cespitando* (PM: 13);
- *scarrupate* (C: 120) → *scarrupato* (PM: 36);
- *mattacinesco* (CC: 183) → *mattaccinesco* (PM: 50);
- *barro* (C: 46, 136, 142) → *barri* (PM: 111);
- *naticuta* (CPU: 308) → *naticute* (PM: 276);
- *gravigrado* (C: 54) → *gravígrada* (PM: 332);

b) sintagmi:

- *umor cupidinesco* (C: 59) → *umore cupidinesco* (PM: 88);

- *un frapppone, un disutile* (CPU: 312) → *frapponi disutili e barri* (PM: 111);
- «*parlare grammuffo o catacumbaro*» (C: 62) → *parlare catacumbaro* (PM: 111), *linguaggio catacumbaro* (PM: 143);
- *amputator di marsupii* (C: 106) → *amputatori di borse* (PM: 117);
- *amputator di marsupii* (C: 106) → *amputati del portafoglio* (PM: 153);
- *paradisico ortolano* (CPU: 378) → *paradisiaco hortolano* (PM: 157);
- *servo, vile, oppresso, ignorante, onerario* (CCP: 548) → *servile e oneraria* (PM: 184);
- *un vedovo solido* (CPU: 415) → *un vedovo soldo* (PM: 264);
- *moltiforme impostura* (CC: 199) → *moltiforme impostura* (PM: 268);
- *S. Fregonio* (C: 122) → *San Fregonio* (PM: 276);
- *s'imbraggiano* (CC: 205) → *si imbragiarono* (PM: 324);

c) frasi:

- *Nell'att. II, II se., si mostrano la signora Vittoria e Lucia entrate in speranza di premer vino da questa pumice e cavar oglio da questo subere* (C: 43) → *Era come premere olio dal sughero e vino dalla pomice* (PM: 126);
- *Allora giocavamo a gamba a collo, alla strettola, a infilare, a spaccafico, al sorecillo, alla zoppa, alla sciancata, a retoncunno, a spacciansieme, a quattro spinte, quattro botte, tre pertosa ed un buchetto* (C: 123) → *cantavano roco e facevano approcci bagasce con marranchini e beoni, per poi ritirarsi in disparte a giocare alla sciancata, a spaccafico, a quattro spinte, a quattro botte* (PM: 265);
- *un vedovo solido* (CPU: 415) → *un vedovo soldo* (PM: 264).

6. PAOLO SEGNERI

1. Riprese senza variazioni:

a) sintagmi:

- *disertamenti delle campagne* (Q: 703) → PM: 78;
- *esalazioni focose* (Q: 658) → PM: 79;
- *una gran mandra di concubine* (Q: 706) → PM: 88;
- *crude smanie* (Q: 668) → PM: 90;
- *apparato di ceneri* (Q: 729) → PM: 100;
- *contumacissimi ebrei* (Q: 695) → PM: 166;

b) frasi:

- *longe horrendior quam ignis* (Q: 668) → PM: 98;⁵³
- *in ignem aeternum, in ignem aeternum* (Q: 667) → PM: 194.⁵⁴

53. Ripellino riprende parzialmente Segneri che cita Basilio, come esplicita la nota 4 di TNS: 668: «Cfr. *Hom. in Psalm.*, 33, 8, in *P. G.*, 29, coll. 367-8 («assai piú tremenda del fuoco sarà quella vergogna che riterranno in eterno»)».

54. Ripellino riprende Segneri che cita *Matth.*, 25, 41, come puntualmente segnalato dal curatore dell'antologia (cfr. TNS: 667, nota 4).

2. Riprese con variazioni:

a) singoli lessemi:

- *impronto* (Q: 665) → *impronta* (PM: 184);

b) sintagmi:

- *Pare che non seguano un Dio crocifisso tra i dolori e le derelizioni* (CI: 759) → *Nonostante la turpitudine delle umane imprese e i dolori e le derelizioni* (PM: 57);
- *Tertulliano diede a' teatri antichi nomi così obbrobriosi, chiamandoli ora concistori dell'impudicizia, ora sacrari di Venere, ora asili di tutte le infamità* (Q: 758) → *concistoro dell'impudicizia ed asilo di infamità* (PM: 91);
- *O cecità, o stolidezza, o pazzia!* (Q: 692) → *O cecità, o stolidezza, o deliri di uomini ingordi!* (PM: 132);

c) frasi:

- *e penetrando entro a quelle vastissime fonderie, in cui tutto di si lavorano nuovi folgori, nuovi fulmini, nuovi tuoni...* (Q: 676-677) → *prima che le fonderie della sorte lavorassero nuovi fulmini e tuoni per la città vltavina* (PM: 16);
- *que' fuochi pazzi, que' dragoni volatici, quelle stelle precipitanti* (Q: 676-677) → *Nelle sue memorie [...] accenna più volte a stelle precipitanti, a fantasme codate, a dragoni volatici, a fuochi pazzi, che appaiono nel firmamento* (PM: 78);
- *ogni parolina v'innalbera, ogni punturetta v'irrita* (Q: 668) → *Ogni parola lo inalbera, ogni punturetta lo irrita* (PM: 90);
- *né d'altro* (Q: 668) → *Ogni parola lo inalbera, ogni punturetta lo irrita* (PM: 90);
- *si inorridì poi [...] in considerare quella pubblica confusione* (Q: 661) → *tutto si raccapriccia in considerare l'angoscia che suscita "questo cumulo confuso di oggetti"* (PM: 96);
- *Mi è però questa volta sorto in pensiero* (Q: 657) → *mi è sorto in pensiero* (PM: 255);
- *E questo dee bastare a far sí che nessun si fidi di bere a sí mala tazza* (CI, in Segneri 1686: 464) → *Benché molto bevessero gli sconsigliati poeti a sí mala tazza* (PM: 341).

7. TOMMASO CAMPANELLA

1. Riprese senza variazioni:

a) singoli lessemi:

- *achitofellista* (L: 1008; ma -i: 969) → PM: 86, 126, 219;
- *demonoplessia* (SCM: 1053, 1058) → *demonoplessía* (PM: 200).

2. Riprese con variazioni:

a) sintagmi:

- *come cane venatico* (SCM: 1055) → *come cani venatici* (PM: 78);
- *E il corallo essere arbore petrigno in mare ognun vede* (SCM: 1064) → *àrb-ori petrigni del mare* (PM: 95);
- *buca di sporchezze* (L: 967) → *buche di ogni sporchezza* (PM: 149);

b) frasi:

- *l'ingratitudine è punizione del mal collocato beneficio* (DU: 1158) → *il beneficio è semenza di ingratitudine* (PM: 118).

8. GIAMBATTISTA MARINO

1. Riprese senza variazioni:

a) singoli lessemi:

- *ballerìa* (A: 294) → *ballería* (PM: 240);
- *futastronzi* (OS: 172) → PM: 299.

2. Riprese con variazioni:

a) singoli lessemi:

- *squarciabucco* (OS: 119) → *squarciabucchi* (PM: 300);

b) sintagmi:

- *lenzuola soffritte nel brodo lardiero* (L: 535) → *tovaglie soffritte in brodo lardiero* (PM: 206);

c) frasi:

- *le gambe le facevano Nicola, Nicola* (OS: 120) → *le gambe ti avrebbero fatto, o lettore, nicola nicola* (PM: 209).

9. GIROLAMO BRUSONI

1. Riprese senza variazioni:

a) singoli lessemi:

- *armacollo* (CM: 878) → PM: 107;

b) sintagmi:

- *indurato con lungo esercizio nel mestier della guerra* (CM: 879) → PM: 195;
- *occhi negrissimi* (CM: 875) → PM: 222.

2. Riprese con variazioni:

a) frasi:

- *quei mali che avevano condotto all'ultimo spirito l'ulcerato corpo dell'Imperio* (CM: 874) → *Tutto questo condusse all'ultimo spirito l'ulcerato corpo dell'impero* (PM: 90).

10. SECONDO LANCELOTTI

1. Riprese senza variazioni:

a) singoli lessemi:

- *farfalloni* (F, cfr. TNS: 300-313) → PM: 162;
- *oggidiani* (O, cfr. TNS: 278-299) → PM: 185, 239;

b) sintagmi:

- *come ottusissime talpe* (O: 273) → PM: 212.

2. Riprese con variazioni:

a) sintagmi:

- *come le formiche od i moscini intorno al vin dolce* (O: 294) → *Come moscini al vin dolce* (PM: 109-110).

11. GIULIO CESARE CROCE

1. Riprese senza variazioni:

a) sintagmi:

- *matto, bismatto e senza cervello* (PSB: 1112) → PM: 50.

2. Riprese con variazioni:

a) sintagmi:

- *stratagemme sottilissime ed ingegnose* (SAB: 1075) → *stratagemme ingegnose* (PM: 61);
- *goffo e balordo* (PSB: 1109) → *balordo e goffissimo* (PM: 157);
- *zucconaccio da semente* (PSB: 1110) → *zucconaccio da sementa* (PM: 167).

12. TOMMASO GARZONI

1. Riprese senza variazioni:

a) sintagmi:

- *a guisa della mal'herba* (PU: 757) → PM: 220.

2. Riprese con variazioni:

a) sintagmi:

- *l'horrido palco della giustizia* (PU: 668) → *tre horridi palchi della giustizia* (PM: 132);
- *per ogni piazza non si vede altro che ceretani o cantimbanchi, che piú presto mangiaguadagni puon dimandarsi che altramente* (PU: 757) → *torme di cerretani da fiera e di mangiaguadagni* (PM: 159).

13. NICCOLÒ BARBIERI DETTO IL BELTRAME

1. Riprese senza variazioni:

a) sintagmi:

- *addottrinato nelle scaltritezze mondane* (S: 209) → PM: 131.

2. Riprese con variazioni:

a) frasi:

- *Non è men giallo l'orpimento, di quello, che sia il croco* (S: 25) → *Non è men giallo l'orpimento del croco* (PM: 177).

14. GREGORIO COMANINI

1. Riprese con variazioni:

a) frasi:

- *il quale ritratto è così vivo e risomigliante che un braccio del medesimo gentiluomo, ingannato dalla pittura, credendosi quello essere il vero padrone, schiattiva e saltellavagli dattorno* (F: 71) → *schiattisce come un braccio* (PM: 83);
- *Un asino sotto il liofante compie la mascella. [...] Per formar la guancia, dove è la sedia della vergogna, ha voluto sciegliere il liofante, di cui scrive Plinio, nell'ottavo libro della Naturale Istoria, la vergogna essere maravigliosa* (F: 46) → *L'orecchio e la guancia hanno l'aspetto di vergognoso liofante, appoggiato ad un asino* (PM: 103).

15. EMANUELE TESAURO

1. Riprese con variazioni:

a) singoli lessemi:

- *sposerecce* (CA: 23) → *sposereccio* (PM: 174);

b) sintagmi:

- *morchiosa e laida* (CA: 23) → *làida e morchiosa* (PM: 168-169) e *laido e morchioso* (PM: 105).

16. SFORZA PALLAVICINO

1. Riprese con variazioni:

a) frasi:

- *Ingombra per l'ordinario una stolidità sí ottusa l'anime de' bruti [...]* (DB: 240) → *poiché stolidità ne ingombra l'anima [...]* (PM: 50).

Bibliografia

- Antonelli, Giuseppe; Motolese, Matteo; Tomasin, Lorenzo (a cura di) (2021), *Storia dell'italiano scritto v. Testualità*, Roma, Carocci.
- Aretino, Pietro (2005), *Teatro, tomo III: Il Filosofo. L'Orazia*, a cura di Alessio De Caria e Federico Della Corte, Roma, Salerno Editrice.
- Aretino, Pietro (2010a), *Teatro, tomo I: Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di Paolo Trovato e Federico Della Corte, Roma, Salerno Editrice.
- Aretino, Pietro (2010b), *Teatro, tomo II: Il Marescalco. Lo Ipocrito. Talanta*, a cura di Giovanna Rabitti, Enrico Garavelli e Carmine Boccia, Roma, Salerno Editrice.
- Barbieri, Niccolò (1634), *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Venezia, per Marco Ginammi.
- Barnouw, Erik (1989) (a cura di), *International Encyclopedia of Language and Social Interaction*, vol. 1, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Barthes, Roland (2005), *Arcimboldo*, trad. it. di Giovanni Mariotti, Milano, Abscondita.
- Basile, Giambattista (1925), *Il Pentamerone, ossia La fiaba delle fiabe, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce*, Bari, Laterza, 2 voll.
- Basile, Giambattista (1976), *Lo Cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerelle, Le muse napoletane e le lettere*, a cura di Mario Petrini, Bari, Laterza.
- Beccaria, Gian Luigi (2004), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi.
- Bernardelli, Andrea (2013), *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci.
- Bologna, Giovanni Stefano (1684), *Discorso familiare, e succinto intorno alle Febbri [...] à cui s'aggiugne un picciol Ragionamento dell'Ipocondria e suoi Accidenti [...]*, Vienna, presso gli eredi del Viviani.
- Bozzola, Sergio (1996), *La retorica dell'eccesso. 'Il tribunale della critica' di Francesco Fulvio Frugoni*, Padova, Antenore.

- Bozzola, Sergio (2001), *Teoria e morfologia del concetto*, in Frugoni 2001: LXXV-CXV.
- Bozzola, Sergio (2004), *Tra Cinque e Seicento. Tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria*, Firenze, Olschki.
- Brugnolo, Stefano *et al.* (a cura di) (2016), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci.
- Calvino, Italo (1991), *I libri degli altri, Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi.
- Caputo, Vincenzo (2018), *La voce del pittore. Note sul 'Figino' (1591) di Gregorio Comanini*, in *La letteratura italiana e le arti, Atti del xx Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, a cura di Lorenzo Battistini *et al.*, Roma, Adi editore.
- Cinelli, Gianluca; Gordon, Robert S. C. (edited by) (2020), *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-New York-Wien, Peter Lang.
- Comanini, Gregorio (1591), *Figino, ovvero del fine della pittura*, Mantova, per Francesco Osanna.
- Conte, Gian Biagio (1974), *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi.
- Cordié, Carlo (a cura di) (1976), *Folengo Aretino Doni*, Milano-Napoli, Ricciardi, tomo II.
- Corduas, Sergio (1983), *Il poetismo praghese di Angelo Maria Ripellino*, in Grasso 1983: 55-65.
- De Blasi, Nicola (2002), *Notizie sulla variazione diastratica a Napoli tra il '500 e il 2000*, in «Bollettino linguistico campano», 1: 89-131.
- De Caprio, Chiara (2021), *Intertestualità*, in Antonelli; Motolese; Tomasin 2021: 87-117.
- Ferrero, Giuseppe Guido (a cura di) (1954), *Marino e i marinisti*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Frugoni, Francesco Fulvio (2001), *Il Tribunal della Critica*, a cura di Sergio Bozzola e Alberto Sana, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, vol. 1.
- Garzoni, Tomaso (1585), *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili. Nuovamente formata, e posta in luce da Tomaso Garzoni da Bagnocavallo*, Venezia, appresso Giovanni Battista Somasco.
- Getto, Giovanni (a cura di) (1962), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, Utet.
- Getto, Giovanni (1969), *La fiaba di Giambattista Basile*, in Id., *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli: 381-401.
- Grasso, Mario (a cura di) (1983), *A. M. Ripellino poeta-slavista*, Atti del convegno nazionale, 9-12 Dicembre 1981, Catania, «Lunarionuovo», v.
- Grossmann, Maria; Rainer, Franz (a cura di) (2004), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer.

- Guzzo, Augusto; Amerio Romano (a cura di) (1956), *Opere di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Hutcheon, Linda (1989), *Intertextuality*, in Barnouw 1989: 349-351.
- Immediato, Gene (1992), *La poesia in ballo: Angelo Maria Ripellino poeta*, Messina, Sicania.
- Lunetta, Mario (1983), *Ripellino, ovvero la scrittura come poligrafia totalizzante*, in Grasso 1983: 89-93.
- Manganelli, Giorgio (1987), *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi [Milano, Feltrinelli, 19641].
- Manganelli, Giorgio (1989), *Agli dei ulteriori*, Milano, Adelphi [Torino, Einaudi, 19721].
- Manganelli, Giorgio (2016), *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi.
- Marino, Giambattista (1966), *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2015), *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, in «Strumenti critici», xxx/3: 381-404.
- Morbiato, Giacomo (2021), «Forse più là dove meno appare». *Testualità, retorica, letteratura nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, Firenze, Franco Cesati Editore: 41-48.
- Mortara Garavelli, Bice (2004a), *Allusione*, in Beccaria 2004: 44.
- Mortara Garavelli, Bice (2004b), *Citazione*, in Beccaria 2004: 139.
- Nencioni, Giovanni (1967), *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», 2; ora in Id. (1983), *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi: 132-140.
- Nigro, Salvatore Silvano (2020), *Referenze e Note critiche*, in Manganelli, Giorgio (2020), *Concupiscenza libraria*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi: 391-395.
- Palermo, Massimo (2013), *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, Il Mulino.
- Pane, Antonio (2000), *Avvertenza*, in Ripellino 2000: 7-16.
- Pappalardo La Rosa, Franco (2004), *Lo specchio oscuro. Piccolo – Cattafi – Ripellino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Pasquali, Giorgio (1968), *Arte allusiva*, in Id., *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, vol. II: 275-282.
- Polacco, Marina (1998), *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza.
- Raimondi, Ezio (a cura di) (1960), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Ripellino, Angelo Maria (1968), *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria (1973), *Praga magica*, Torino, Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria (1978), *Saggi in forme di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca*, Torino, Einaudi.

- Ripellino, Angelo Maria (1982), *Magisches Prag*, trad. ted. di Pavel Petr, Tübingen, Wunderlich.
- Ripellino, Angelo Maria (1988), *I fatti di Praga*, Milano, Scheiwiller.
- Ripellino, Angelo Maria (1990), *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti (1952-1978)*, a cura di Alessandro Fo, Antonio Pane e Claudio Vela, Torino, Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria (1993), *Praga magica*, trad. franc. di Jacques Michaut-Paternò, Paris, Plon.
- Ripellino, Angelo Maria (1994), *Magic Prague*, trad. ingl. di David Newton Marinelli, London, Picador.
- Ripellino, Angelo Maria (2000), *Nel giallo dello schedario. Note e recensioni "in forma di ballate" (1963-1973)*, a cura di Antonio Pane, Napoli, Cronopio.
- Ripellino, Angelo Maria (2008), *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, a cura di Antonio Pane, Messina, Mesogea.
- Ripellino, Angelo Maria (2018), *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, Torino, Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria (2021), *Lo splendido violino verde*, a cura di Umberto Brunetti, Roma, Artemide.
- Rodler, Lucia (1996), *Una fabbrica barocca. Il 'Cane di Diogene' di Francesco Fulvio Frugoni*, Bologna, Il Mulino.
- Scarpa, Domenico (2020), *Prefazione*, in Cinelli, Gordon 2020: XII-XXXII.
- Segneri, Paolo (1686), *Il cristiano instruito nella sua legge*, Firenze, nella Stamperia di S.A.S.
- Segre, Cesare (1963), *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in Id., *Lingua stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli: 355-382.
- Taffon, Giorgio (2015), *Lingua e stile nell'esemplare saggio di Angelo Maria Ripellino Praga Magica*, «Zibaldone, Estudios italianos», III/2, n. 6: 34-42.
- Traina, Giuseppe (2017), *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, in Zago, Alessandro; Schininà, Alessandra; Traina, Giuseppe 2017: 59-75.
- Zago, Alessandro; Schininà, Alessandra, Traina Giuseppe (2017) (a cura di), *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi. Atti del convegno di studi (Ragusa, 6-7 aprile 2016)*, Palermo, Euno Edizioni.
- Zatti, Sergio (2016), *Intertestualità*, in Brugnolo et al. 2016: 283-303.

ABSTRACT – This paper aims to describe the phenomena of intertextuality (in particular, of allusion) present in Angelo Maria Ripellino's *Praga magica* (1973). The aim is to show how he drew heavily from at least sixteen Italian Mannerist and Baroque authors (among the most employed authors are Francesco Fulvio Frugoni, Pietro Aretino, Daniello Bartoli and Giambattista Basile). It can be said that the essayist, without almost never mentioning them explicitly, used his literary sources at a lexical, syntagmatic and phrasal level. The

analysis of intertextuality will also allow us to focus on the composite nature of Ripellino's expressionistic prose.

KEYWORDS – Intertextuality; Allusion; Quotation; Angelo Maria Ripellino; Baroque.

RIASSUNTO – Questo contributo mira a descrivere i fenomeni di intertestualità (in particolare, di allusione) presenti in *Praga magica* (1973) di Angelo Maria Ripellino. Lo scopo è mostrare come il saggista abbia attinto a piene mani da almeno sedici autori italiani manieristi e barocchi (tra gli autori più utilizzati figurano Francesco Fulvio Frugoni, Pietro Are­tino, Daniello Bartoli e Giambattista Basile). Si può affermare che il saggista, senza citar­le quasi mai esplicitamente, abbia usato le sue fonti letterarie a livello lessicale, sintagmatico e frasale. L'analisi sull'intertestualità consentirà inoltre di fermare l'attenzione sulla natura composita dell'espressionistica prosa ripelliniana.

PAROLE CHIAVE – Intertestualità; Allusione; Citazione; Angelo Maria Ripellino; Barocco.

PROSPETTIVE

Fenoglio allora e ancora

Maria Antonietta Grignani

Non ho intenzione di fare una rassegna della critica su Beppe Fenoglio, ormai ricchissima, ma solo di inquadrare certe sfortune (soprattutto in vita) e certe fortune (soprattutto postume) dello scrittore, cercando di tenere conto dei diversi contesti di ricezione critica e di pubblico in cui uscirono i suoi libri.

L'esordio dello scrittore di Alba avviene ai tempi del Neorealismo postbellico, durato con onda lunga fino ai primi anni Cinquanta: i problemi e le speranze nuovi erano per intellettuali e scrittori quelli dell'impegno, della lingua letteraria da rinnovare dal basso a partire da un parlato rimodulato – con apporto se utile dei dialetti – e di attenzione alle realtà marginali. Quando si parla di Neorealismo italiano, tuttavia, non bisogna confondere *effetto di realtà* e *copia di realtà*, perché il tentativo più interessante di quegli anni di rinascita della libertà non fu di inventare storie che somigliassero alla realtà, ma di raccontare realtà come se fossero storie.

Anche Italo Calvino, nella celebre e capitale prefazione del 1964 alla ristampa del suo *Il sentiero dei nidi di ragno*, tra altre considerazioni sui modelli di riferimento degli anni successivi alla fine della guerra, scrisse in un lucido bilancio a posteriori che i cosiddetti neorealisti non furono contenutisti o cronachisti come da opinione diffusa, ma scrittori attenti allo stile e – a suo dire – addirittura formalisti quant'altri mai. Gli elogi alla *Questione privata* di Fenoglio, al capolavoro appena uscito postumo che tutti si sarebbero aspettati dagli anni ormai remoti, sono del tutto azzeccati, ma tengono anche conto della circostanza della scomparsa prematura e traumatica per Italo, che aveva conosciuto l'autore come *editor* di Einaudi, tant'è che fu presente al suo funerale in rappresentanza della casa editrice.

1. Vengo a Fenoglio e ai suoi *Racconti della guerra civile*, presentati con questo titolo tematico e coraggioso a Einaudi nel 1949 e rifiutati non solo per il tenore crudo e poco di maniera dei sette racconti partigiani ivi presenti, ma probabilmente anche a causa del titolo *Racconti della guerra civile*, che all'epoca suonava irrispettoso della retorica post-resistenziale e celebrativa (Guerra civile? No, si diceva, ma guerra di tutto il popolo italiano contro i fascisti e l'oppressore nazista!). Fenoglio nel frattempo aveva presentato invano all'editore torinese il romanzo *La paga del sabato*, sul riducismo di un ex-partigiano e il suo disadattamento alla vita civile. Si deve dire per onestà che questo era un tema non nuovo nelle narrazioni postbelliche

della prima e della seconda Guerra Mondiale. Con la differenza che i reduci della Grande Guerra avevano combattuto nell'esercito regolare, mentre i reduci della seconda furono anche partigiani, prigionieri, internati civili e donne. Per la funzione poco riconosciuta di queste ultime basta pensare alla *Agnese va a morire* della Viganò (1949).

La paga del sabato è un romanzo breve, da cui Elio Vittorini – che come *editor* più influente di Einaudi lo rifiuta – suggerisce siano estratti, come lo saranno, solo due episodi (*Ettore va al lavoro* e *Nove lune*) per il futuro nuovo assetto del libro di racconti.¹ Fenoglio dunque viene invitato a bilanciare i racconti partigiani con alcuni racconti langhigiani. Il titolo *Racconti barbari*, dedotto con il consueto fiuto di Vittorini da un passo di *Pioggia e la sposa* e dal tenore “primitivo” del mondo contadino delle Langhe espresso in altri pezzi, non dispiacque affatto all'autore, ma alla fine prevalse l'idea di Giulio Einaudi di assumere a cartiglio generale il titolo del pezzo resistenziale più formidabile, *I ventitre giorni della città di Alba*, che verte sulla liberazione effimera della città dai nazi-fascisti nell'autunno 1944. La raccolta esce a stampa nel 1952.²

Molti decenni più tardi nel 1994, a cura di Lorenzo Mondo, sono rispuntati in modo stupefacente e avventuroso gli *Appunti partigiani 1944-45*, così intitolati da Fenoglio stesso con questa dedica: «A tutti i partigiani d'Italia morti e vivi». Tali appunti sono scritti a mano su alcuni taccuini, probabilmente nel 1946. Per la parte che si è salvata da traslochi dell'autore e da conseguenti perdite, *poubelles* e recuperi tardivi, coprono solo il mese di novembre e parte del dicembre del 1944.³ Qui il narrante in prima persona si chiama come l'autore storico Beppe, figlio del macellaio Amilcare di Alba, e presenta *in nuce* molti episodi della guerra partigiana che torneranno nei racconti e più in generale nelle opere che trattano l'esperienza resistenziale. I modi sono per ora svelti e tipici dell'epoca immediatamente postbellica: dominano il presente scenico e i presentativi come *ecco*, di chiamata del lettore all'imminenza fantomatica sulla scena; la scorciatoia sintattica procurata dalle frasi nominali: «Fatto tutto camminando»; alcuni anacoluti tipici del parlato e il *che* connettivo in varie funzioni sintattiche: «chi si vanta io gli tiro un pugno in faccia», «la lupa della Cascina della Langa, cagna di sette anni che se t'ama la comandi con gli occhi», «Adesso ti conto di quella che ci sono andato io», «Un partigiano piccolino che lo chiamano Topo». Ci sono perfino onomatopee in un piglio in presa diretta (*bum bum, cik, ciak*) accanto a residui di lessico pettinato da liceo di allora, fiorentineggiante, tipo *a dritta, mescere*; ma pure alcuni gergalismi che circolano nella letteratura partigiana (*rafficare, scorciare* 'uccidere', *binoccolare, scaricarci i tubi* in accezione sessuale, *crisonare* 'dire bestemmie') e piemontesismi (*cereia, bricco, pedanca* 'passerella', è *ontoso di* 'si vergogna di'). Sono preziose, ancorché qui troppo

1. Il romanzo breve è uscito postumo a cura di Maria Corti che lo aveva letto nell'archivio albese di Fenoglio presso la vedova Luciana Bombardi (Fenoglio 1969).

2. Ricordo qui i titoli dei racconti, non come concepiti inizialmente, ma come risultano dall'assetto a stampa: *I ventitre giorni della città di Alba, L'andata, Il trucco, Gli inizi del partigiano Raoul, Vecchio Blister, Un altro muro, Ettore va al lavoro, Quell'antica ragazza, L'acqua verde, Nove lune, L'odore della morte, Pioggia e la sposa*.

3. Cfr. Fenoglio 1994.

esplicite e dirette, affermazioni come le seguenti, le quali preludono al mito delle colline langhigiane, che più in là sarà corteggiato con ben altro impegno formale e in espansione: le «Langhe del mio cuore»; la «Langa, la nostra grande madre Langa». Sono già presenti analogie e metafore come le *ondate di colline*, con la sovrapposizione tra colline e elementi marini tipica della narrativa fenogliana che abbiamo conosciuto, cronologicamente e geneticamente più tarda.⁴

Come è evidente, tempo della narrazione e tempo narrato negli *Appunti partigiani* tendono per illusione fantomatica a coincidere. Certo un romanzo di lungo respiro (tematico, stilistico e cronologico) con questa *allure* rapida e impressiva sarebbe stato difficile portarlo avanti! E infatti non lo fu.

2. Tornando alla raccolta einaudiana di racconti uscita nel 1952, non si sottolineerà mai abbastanza l'efficacia abrupta in *medias res* di molti incipit come quello del racconto eponimo:

Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944. [...] Fu la più selvaggia parata della storia moderna: solamente di divise ce n'era per cento carnevali.

Nella «selvaggia parata» lungo le strade principali di Alba si sbriglia il carattere identificativo, affettuoso ma ironico del narratore e l'altro picaresco dei 'ribelli', cioè dei partigiani di varie tendenze diciamo pre-politiche, entrati a far mostra di sé nella liberata (pro tempore) città delle Langhe: 23 giorni tra ottobre e inizio novembre 1944! Ecco il partigiano che indossa una uniforme di regolare colonnello; azzurri (badogliani) e rossi (comunisti o simpatizzanti o cascati in quelle formazioni per caso), orgogliosi di esibire nomi di battaglia pittoreschi ricamati sui fazzoletti dei rispettivi due colori, che la gente di Alba legge come fossero nomi di campioni di gare ciclistiche. Per non parlare delle partigiane ragazze, le quali tra l'altro, scrive Fenoglio, «avevano delle facce e un'andatura che i cittadini presero tutti a strizzar l'occhio» (Fenoglio 1978, II: 227).⁵ Il femminismo o meglio l'attenzione al ruolo delle donne era ancora di là da venire. Fa da *pendant* all'apertura la chiusa con la ritirata dei partigiani in collina e il ritorno dei fascisti a Alba:

I partigiani ripresero a salire, era spiovuto, i fascisti entrarono e andarono personalmente a suonarsi le campane (ivi: 241).

Naturalmente, dati i tempi del tutto sfavorevoli a una letteratura della Resistenza che non fosse agiografico-celebrativa, il libro e il suo autore furono denigrati da critici schierati ufficialmente nella sinistra, che si era insignita delle celebrazioni, trascurando troppo che nelle formazioni c'erano stati anche fedeli alla monarchia (come Fenoglio che nel referendum del 1946 votò appunto monarchia), adepti di Giustizia e Libertà, aderenti alle Brigate Matteotti, cattolici e gente che non militava

4. Cfr. Grignani 1998, con esempi e rinvio alle pagine.

5. Qui e a seguire i riferimenti sono sempre a Fenoglio 1978.

da nessuna parte pregiudicata, se non per cacciare fascisti e tedeschi. Sono cose note, ma tanto vale ricordare che Carlo Salinari su «L'Unità» di Roma, 3 settembre 1952, scrisse: «Fenoglio non solo ha scritto un cattivo romanzo, ma ha anche commesso una cattiva azione». Salinari si ricrede all'uscita di *Primavera di bellezza* nel 1959. E perché? Perché lì Fenoglio dismette ironie: nella prima parte i futuri combattenti antifascisti sono ancora in dialogo con sé stessi o con maestri di liceo come Pietro Chiodi e Leonardo Cocito, quasi a sussurri e grida, repressi *in interiore homine*, mentre attacca alla grande il ridicolo regime dei 'premilitari' del Fascio e la condotta delle gerarchie dell'esercito italiano quando la guerra volge al peggio nell'estate 1943, cioè tra 25 luglio e 8 settembre. Nella redazione pubblicata nel 1959 fa morire l'eroe eponimo Johnny appena risalita la penisola – ma un po' frettolosamente quanto alla propria biografia – in una formazione 'rossa' in cui per caso è incappato nel bel mezzo del settembre 1943, ricalcando direi il sacrificio-eccidio di Boves, avvenuto per l'appunto il 19 settembre per ritorsione verso una delle prime formazioni partigiane nella provincia di Cuneo: cattura casuale di due tedeschi mentre i partigiani vanno al paese per rifornimenti, ritorsione bestiale sul paese da parte dei nazi-fascisti. Tornando al 1952, al giudizio di Salinari fa eco quasi immediatamente su «L'Unità» di Milano Davide Lajolo, al quale quel «brutto capitolo nella letteratura della Resistenza messo in scena da un partigiano vero come Beppe Fenoglio presenta ingenerosamente partigiani a metà tra la caricatura e il picaresco».⁶

Al contrario Anna Banti, che fu da allora e poi sempre ammiratrice e sostenitrice di Fenoglio, apprezza sulla rivista «Paragone» la visione cruda della Resistenza proprio in quanto – come lei stessa dice – «guerra civile». Geno Pampaloni ne riconosce il taglio rapido, cinematografico e lo stile che mostra gli spigoli dei fatti che racconta; Giuseppe De Robertis parla di «un realista integrale, che ti dà, oltre la cosa, il sentimento, l'ombra della cosa (e il suo dato certo, lo stile)». Pietro Citati ci trova con ammirazione un umorismo secco e ribadisce l'innegabile influsso cinematografico sui racconti partigiani, sottolineato dal risvolto di copertina di Vittorini, secondo il quale la materia narrata è «piena di fatti, con un'evidenza cinematografica, con una penetrazione psicologica tutta oggettiva».

Si leggono con ammirazione e un tanto di stupore nei *Ventitre giorni* paragoni o metafore che si ripresentano nei materiali allora inediti del *Partigiano Johnny*, ma lì in misura ben più estesa, rilavorata, iterata, ripresa per isotopie e ampliata in senso epico-biblico-miltoniano. Si tratta di elaborazioni e ri-elaborazioni di punti di forza dell'immaginario, dello stile e di una personalità di scrittore, in un cantiere sempre suggestivo per il riuso, soprattutto per quanto concerne alcuni episodi vissuti e gli elementi naturali, ma a ogni modo in relazione commisurata ai vari 'generi' letterari (racconto *vs.* romanzo). Per fare un solo esempio, che sarebbe moltiplicabile assai, in *Pioggia e la sposa* dietro la pioggia implacabile che bombarda il bambino, la zia

6. Queste e successive recensioni qui citate, cui non rinvio in originale, sono a disposizione trascritte in un grosso volume monografico de «L'illuminista» 2014, dedicato a Fenoglio, a cura di Gabriele Pedullà; prezioso comunque – a parte le esclusioni ingenerose di chi ha lavorato di prima mano dopo la morte dell'autore – per le inclusioni di recensioni e brevi articoli più o meno consentanei con l'interpretazione alquanto "partigiana" del curatore, in senso critico e non storico né filologico.

e il figlio prete di lei, tutti e tre in viaggio a piedi verso un miserrimo matrimonio di povera gente di collina, sono raffigurate «nubi nere e gonfie come dirigibili ormeggiati agli alberi sulla cresta della collina dirimpetto»; mentre l'acqua «scavalcava la proda come serpenti l'orlo del loro cesto» (Fenoglio 1978, II: 363 e 365).

3. Apro qui una parentesi sull'impossibilità – allo stato attuale dei documenti di archivio – di datare con certezza la cronologia dei singoli stadi del cantiere di lavoro che ha edizioni e interpretazioni varie ed è noto dal 1968 come *Il partigiano Johnny*, un titolo non d'autore ma ormai irrinunciabile, data la notorietà della prima stampa a cura di Lorenzo Mondo. Un confronto tra passi o episodi dei *Ventitre giorni* e capitoli degli stratificati tentativi del *Partigiano* continua a essere comunque proficuo e significativo, ma non univoco sul versante genetico. L'ipotesi di Maria Corti era che quel cantiere così espanso e più volte riaperto nelle prove del *Partigiano* precedesse la messa a punto dei racconti: il che non si può provare con criteri certi.⁷ Che un racconto o meglio una sua scheggia non sia la riduzione e rielaborazione di capitoli o passi o immagini del *Partigiano*, così come lo leggiamo nelle due o meglio – come ricorderò tra un momento – tre parziali stesure che restano, mi pare verosimile. Ma importa forse di più che il *genere* letterario, cioè lo statuto del racconto sia tradizionalmente e logicamente diverso da quello del romanzo, diversissimo!

Fenoglio confessò più volte negli anni Cinquanta che sentiva gli mancassero ancora le quattro marce del romanziere di ampio respiro. E allora occorre guardare al cosiddetto *Ur Partigiano Johnny* (così denominato dall'*équipe* che ne curò la stampa in Fenoglio 1978 per analogia con *Urfaust* di Goethe, prima versione del *Faust*), di cui restano alcuni capitoli non incipitari con lacune e l'esperienza degli ultimi mesi nella primavera 1945. L'eroe eponimo si sposta presso la missione inglese, ivi mandato suo malgrado in qualità di interprete, data la sua conoscenza della lingua. L'autore ha detto a vari interlocutori che prima era solito scrivere in inglese e poi provvedeva a una sorta di autotraduzione nel suo italiano, così particolare nei testi del cantiere, alquanto normalizzato per via di vari rifacimenti, ma sempre originale e innovativo, fino alla *Questione privata*.

In realtà l'anglo-italiano di *Ur* ha una sintassi molto spesso debitrice all'italiana, un lessico ora dedotto da letture inglesi, ora d'uso, ora neologistico quando non misto per contaminazione tra le due lingue (*sportelled, attimically*), con grande ammirazione statutaria per il sintetico inglese; o ancora ricalcato sull'italiano, con accensioni di arcaico o perfino aulico.⁸ Insomma una ricerca accanita di forme adattabili alla narrazione epica e di lungo respiro, ma ancora con molte discrasie provvisorie di lingua, molti dati, fatti e nomi reali (qui soprattutto di soldati inglesi e angloamericani presenti in Piemonte e perlopiù conosciuti davvero da Fenoglio). All'interno dei capitoli delle due stesure "italiane" del *Partigiano*, laddove confrontabili, la seconda riduce alquanto l'eccesso linguistico, comprime la misura, elimina le ridondanze di episodi collaterali e di contatti dispersivi di Johnny con la famiglia

7. Corti 1980 raccoglie i principali suoi studi fenoglianici a quell'altezza cronologica.

8. Meddemmen 1979 e 1982.

e i civili, soprattutto nelle settimane della presa di Alba dell'autunno 1944. L'epica si libera di scorie non necessarie, ma non di tutte.⁹

4. Vengo rapidamente a una suggestione collaterale: il cinema, che, oltre alle letture soprattutto inglesi, era una passione vera del provinciale di Alba, come di molti altri scrittori, compreso Italo Calvino. Il finale della seconda stesura che si chiude con la battaglia langhigiana di Valdivilla (24 febbraio 1945, titolo *La fine I*) si interrompe negli originali con puntini sospensivi, dove poi appare a capoverso una frase lapidaria: «Due mesi dopo la guerra era finita». Questo finale, fosse intenzionalmente tale o non lo fosse (negli autografi si intitola per l'appunto *La fine I*, forse prevedendo l'autore almeno una *Fine 2* in raccordo con le tematiche dell'*Ur Partigiano*), non può non essere la ripresa più o meno consapevole del famoso film *Paisà* di Rossellini (Fellini e Amidei per la sceneggiatura), che certamente Fenoglio cinefilo aveva visto. Il film del 1946, a episodi che si spostano con la risalita degli Alleati nella penisola, chiude su una morte, mentre la voce fuori campo conclude: «All'inizio della primavera la guerra era finita».

Per quanto concerne altre suggestioni cinematografiche di modi e taglio va ricordato che nei *Ventitre giorni* il finale di *Vecchio Blister* è focalizzato sul dettaglio: la raffica dei compagni, i quali devono giustiziare chi ha gravemente sbagliato derubando contadini, che buca innanzi tutto le mani al partigiano, non giovane come gli altri:

Si misero su due file lasciando in mezzo un largo corridoio come la gente che aspetta di vedere una partita a bocce. E quando Blister venne a mettersi in cima a quel corridoio, si tolsero le mani di tasca e si tirarono un poco indietro. [...] Invece Blister afferrò quel rumore e capì ed emise un mugolio di quelli che fanno gli idioti che han sempre la bocca spalancata. Poi urlò: «Raoul!...» con una voce che fece drizzar le orecchie a tutti i cani nella lunga valle, e corse incontro a Set che era apparso in fondo al corridoio. Corse avanti colle mani protese come a tappar la bocca dell'arma di Set e così i primi colpi gli bucarono le mani (Fenoglio 1978, II: 293).

Del resto si ricordi il finale di *Andato al comando* di Calvino (*Ultimo viene il corvo*, 1949), dove – in una zoomata in sineddoche sugli scarponi della spia indossati con un pretesto da chi sta sparando e già vede cadavere il traditore – si legge:

E quando sentì i colpi sferrati addosso a lui come pugni di fuoco che non si fermavano più, riuscì ancora a pensare: «Crede d'avermi ucciso, invece vivo». Cascò con la faccia al suolo e l'ultima cosa che vide fu un paio di piedi calzati coi suoi scarponi che la scavalcavano. Così rimase, cadavere nel fondo del bosco, con la bocca piena d'aghi di pino. Due ore dopo era già nero di formiche.

5. *La malora*, racconto lungo o romanzo breve di tema langhigiano uscito nel 1954, fu presentato nel risvolto da Vittorini, con sospetti e messe in guardia contro gli afrodisiaci dialettali e, a suo dire, l'eredità lunga di scrittori minori tar-

9. Grignani 1978.

do-ottocenteschi, appassionati di *tranches de vie*. Il nuovo libro, molto bello ma nel clima del neorealismo di matrice verghiana e ambientato in un passato non definito, probabilmente di inizio Novecento in quanto epoca di estrema povertà per molti abitanti delle Langhe, qualche debito verso il maestro di tutti Giovanni Verga ce l'ha, ma usa le schegge locali come vitamina per l'invenzione e non invece come macchia puramente mimetica. Anna Banti festeggiò questo libro einaudiano. Invece lo scrittore Marcello Venturi rimase perplesso per i calchi dialettali; altri recensori avrebbero perfino desiderato un glossario. Si noti che un anno dopo esce *Ragazzi di vita*, libro come si sa proveniente da singoli racconti, molto più gergale della *Malora* con assunzione del romanesco di borgata nei dialoghi e a macchie anche da parte del narratore. In realtà Pasolini fu denunciato, nonostante l'accorto editore Livio Garzanti gli avesse censurato parolacce e fatto tagliare episodi crudi; il che lo fece soffrire parecchio.

Primavera di bellezza nasce o si sviluppa dapprima all'insegna di un progetto grande sul quinquennio 1940-1945 (liceo, servizio militare a Roma, risalita avventurosa al nord, Resistenza del protagonista di Alba e forse fine della guerra con la Liberazione). Varie lettere del 1957 parlano del cantiere di un «grosso libro» (da proporre a Einaudi, come a inizio d'anno sembrava prospettare Italo Calvino, evidentemente informato, nonostante il risvolto ingeneroso di Vittorini a Fenoglio bruciasse ancora?). In una lettera del 13 agosto 1957 a Geno Pampaloni resa nota solo da poco, a chi gli chiedeva racconti, Fenoglio si dice «totalitariamente impegnato nella seconda stesura d'un grosso libro destinato ad Einaudi».¹⁰

Comunque fosse il retroterra progettato, una prima versione parecchio analitica in venti capitoli fu alla fine inviata a Livio Garzanti (nell'archivio di Alba c'è la seconda copia rilegata a carta carbone, segno che la prima era stata consegnata), con la speranza che il nuovo editore volesse pubblicare a sé questa prima *tranche* della formazione di Johnny, che va dal liceo con le esercitazioni premilitari al disfaccimento dell'esercito, in cui era stato ingaggiato per la leva militare, a dopo il tragico sbandamento dell'8 settembre 1943. L'editore attendesse in futuro il secondo tomo sulla Resistenza dopo la risalita in treno e a piedi verso le Langhe. Come si sa dalle lettere scambiate, Garzanti nel 1958 scrisse a Fenoglio che i primi capitoli a suo parere non erano invoglianti e che non conveniva rinviare a tempo indeterminato l'edizione della seconda parte. L'autore ricominciò allora la fatica, accorciò la mole di *Primavera di bellezza* con liceo e servizio militare, togliendo in sostanza i primi otto capitoli e soprattutto facendo morire il neo-partigiano Johnny sulle colline piemontesi il 19 settembre del '43 appena risalita fortunatamente da Roma la penisola, capitato per caso in una formazione "rossa". Con l'edizione di *Primavera di bellezza*, titolato da Fenoglio con un passo del famigerato inno fascista *Giovinezza*, siamo all'aprile 1959.

10. Il testo della lettera, prima inedita e uscita di recente su «Repubblica», mi è stato fornito in immagine scansionata dal collega Walter Boggione, organizzatore con altri, tra cui principalmente Gian Luigi Beccaria, di un lungo e impegnativo convegno per il centenario della nascita di Fenoglio all'Università di Torino, all'Accademia delle Scienze di Torino e a Alba, Fondazione Ferrero (14-17 febbraio 2023).

Da svariati critici il libro appena uscito fu giudicato opera in parte squilibrata e alquanto frigida. Troppa era la distanza dallo stile ritmicamente rapido, pungente dei racconti e dal verismo rivisitato con assoluta originalità della *Malora*. Ma nei pressi del 1960 funziona già l'effetto Gadda (il *Pasticciaccio* esce da Garzanti nel 1957). Pietro Citati, che aveva mediato i contatti tra Fenoglio e l'editore Garzanti, giudica invece la nuova prosa «densissima, concentrata, metaforico-lirica [...], di tensione metallica», a suo parere da avvicinarsi al Gadda del *Castello di Udine*. Il che non pare precisamente azzeccato.

All'inizio degli anni sessanta si sentono anche in Italia i prodromi della neo-avanguardia e le suggestioni dell'*école du regard* francese. *Il mare dell'oggettività*, scritto da Italo Calvino l'anno prima e uscito nel 1960, è un saggio molto critico, sia verso i residui di ermetismo che notava nonostante l'apparente rinnovamento postbellico della letteratura in prosa italiana, sia verso la fredda o asettica oggettività di marca francese. Calvino si augura non la letteratura di un io "ermetico" narcisista più o meno mal mascherato e cosmetizzato da realista, ma una narrativa della coscienza anche civica (lo testimoniano i suoi *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog* e *La giornata di uno scrutatore*). Nello stesso anno rimpiange la mancanza di una letteratura "epica" della Resistenza. Sul «Corriere della Sera» nel 1959 Montale recensore afferma:

A lettura finita resta però il dubbio che l'interesse del documento, nel suo libro, superi di molto il valore artistico [...] manca nel libro di Fenoglio il senso di una necessità; la bravura vi sostituisce il riflesso di un'ispirazione che in lui fu certo vero (il libro ha elementi autobiografici) ma nel corso del tempo si è alquanto raffreddato (Montale 1996 [1959]: 2199).

Un certo stupore mostra Anna Banti, fenogliana della prim'ora, nel vedere che il terzo libro non ha dialettalismi e un piglio scosceso, ma si organizza con un «accento severo, conciso, iracundo» intorno a una «lingua scabra e alquanto riottosa ma del resto tradizionale, anzi scelta: talvolta raffinata».

Del filosofo Pietro Chiodi, che fu giovane docente liceale di Fenoglio, amico e partigiano, è bello menzionare il ricordo *Beppe Fenoglio scrittore civile* (1965, pure questo reperibile oggi in «L'illuminista» 2014). Pare che Beppe inorridisse quando lo si diceva epigono di Pavese, affetto com'era da una forma di puritanesimo cromwelliano per via dell'ammirazione per l'Inghilterra di quell'epoca. La cosa più interessante delle rammemorazioni di Chiodi è che, nella nuova attività presso la ditta vinicola dove senza laurearsi Beppe trovò impiego dopo la Resistenza, vedendo operai e lavoratrici con le mani arrossate e gonfie nel mosto, nel vino o comunque nella lavorazione enologica, si rese conto man mano che i "rossi" (o almeno, i non-azzurri, i non-badogliani) qualche ragione l'avevano. E sì che al referendum del 2 giugno 1946, come si è ricordato, aveva optato per la monarchia, da buon piemontese sabauda. Probabilmente anche il clima della guerra fredda ha fatto la sua parte nella coscienza di Fenoglio negli anni cinquanta. L'albese amava più l'Inghilterra che non gli Stati Uniti (basta una scorsa alle sue letture e a come tratta la figura dell'aviatore americano in *Ur Partigiano*). Quanto al taglio narrativo, Chiodi da maestro e amico sottolineava il desiderio autoriale di far rivivere e far presente al lettore

anche o soprattutto il tragico della guerra civile e di ogni guerra (nel frattempo era stata sganciata la bomba atomica americana di Hiroshima).

Per quanto vissuta la vicenda partigiana senza pentimenti, critiche alla imminente Resistenza tradita ci sono nei materiali del *Partigiano* che restano e forse sarebbero rimaste se Fenoglio non avesse prima distrutto non sappiamo quante pagine (ma presumo molte), poi rinunciato al progetto grande, di cui andava parlando da qualche anno con vari interlocutori. *Ur Partigiano*, con gli ultimi mesi di guerra di Johnny interprete inviato suo malgrado alla missione angloamericana, ha passaggi chiarissimi sulla imminente Resistenza tradita, una delusione che fa esprimere per esempio da un compagno: «Tutto il resto sarà tanto veleno, perché il governo delle cose sarà sempre in mano a quelli di prima, non vi fate illusioni» (Fenoglio 1978, I: 72).¹¹ Con il senno di poi dobbiamo dargli ragione, dal momento che, soprattutto nella burocrazia e in molte professioni pubbliche, molti fiancheggiatori del Fascismo furono in men che non si dica riabilitati e riassorbiti, come se la nuova Italia non volesse fare davvero i conti con il regime passato. Johnny stesso vede al rimbandamento verso la fine dell'inverno 1944-45 certi disertori della Repubblica di Salò che di colpo sono diventati aiutanti del capo partigiano, arroganti e attrezzati di tutto punto:

Allora era cominciato, era cominciato come era naturale, era giunto il momento del grande compromesso, tanto immorale quanto facilmente prevedibile. L'inganno si era messo in moto, le ombre avevano preso a barcollare e ghignare sopra la scacchiera finora così nitidamente divisa, così allucinante e limpida, e già tutta la partita era confusa, lordata e bouleversée (ivi: 176-178).

6. Di fatto una lettera di Beppe a Garzanti del marzo 1959 riguarda i cosiddetti *Frammenti di romanzo* (Fenoglio 1978, I, 3), così chiamati in Fenoglio 1978 perché sono frammenti narrativi intervallati da succinti riassunti del da farsi. Vi si dice che l'autore è passato a un nuovo ordine del giorno. Ha in cantiere una vicenda circolare con gli stessi protagonisti che aprono e chiudono. Non più una storia di formazione lineare durante anni, come da lui prospettato all'editore in due volumi, il secondo a succedere quando che sia; proposta come si è visto rifiutata da Livio Garzanti, che naturalmente come editore non poteva accettarla. C'è un nuovo eroe, guarda caso di soprannome letterario inglese Milton, bello e ricco ragazzo partigiano, una specie di anti-Johnny cacciatore di teste solitario, che nell'estate 1944 seduce cinicamente una maestra per ucciderne in un agguato l'amante fascista.

Ma Fenoglio neanche un anno dopo annuncia a Garzanti che ha cambiato di nuovo idea: sta mettendo in forma un intreccio, non sullo sfondo estivo come nei *Frammenti di romanzo* ma nel fitto della guerra sulle Langhe, in pochi giorni dell'autunno 1944. La temporalità è ulteriormente abbreviata, perché si tratta di soli quattro giorni: è *Una questione privata*, titolo azzecato ma pur esso postumo.

11. Cito dalla traduzione 'mimetica' ma lodevole per imitazione del 'fenogliese' di Bruce Merry, che li accompagna l'inglese ibrido fenogliano, posto a fronte.

Le redazioni sono state tre e si vede dalle tre in sequenza di composizione la messa a fuoco progressiva della struttura, che appare sempre più rastremata e privata di episodi troppo collaterali e divaganti, un po' come nei due, tutti imperfetti e non finiti, *Partigiani*. Nella prima la caccia di Milton a un fascista avviene per scambio con il neo-catturato Giorgio, amico ricco e bello, fidanzato della ragazza Fulvia. Molto spazio è dato alla città di Alba e ai personaggi che anche entro la cerchia urbana cercano di salvare la vita a Giorgio, compresi i genitori che ricorrono perfino alla curia. Nella seconda si sono delineati il triangolo amoroso, il motivo della gelosia, per quanto permangono spezzoni dedicati alla ricerca di mediazioni nella città (la curia, la prigione fascista di Alba).

L'ultima stesura, invece, si svolge tutta fuori dalla città di Alba. La villa di Fulvia sulle prime colline apre e in certo modo chiude i tredici capitoli; il resto è la duplice ricerca della verità di Milton sulle colline delle Langhe tra Treiso, Mango, Benevello, Santo Stefano Belbo, Canelli per sapere appunto la verità da Giorgio e poi, dato che Giorgio l'hanno catturato i fascisti nella nebbia, trovare un fascista da scambiare con lui. L'esito sperato non ci sarà e Milton, avendo fallito i tentativi, vorrà tornare da solo verso la villa, ma si troverà di fronte molti fascisti armati e dovrà fuggire, in una corsa quasi da bestia braccata e disperata. Tra l'altro non è sicuro che la corsa folle di Milton si concluda con la sua morte. Il finale potrebbe essere anche una sua insperata via di scampo nella boscaglia, come osservato da parecchi critici, compresa chi scrive:

Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò (Fenoglio 1978, I, 3: 2063).

Come sa il lettore affezionato alla narrativa migliore di Fenoglio – o almeno a quella più sicura testualmente – Milton è protagonista pensante, rimuginante e agente, gli altri due (la ragazza Fulvia, il ricco e bello Giorgio) sono solo sue presenze memoriali, fantasmi che perseguitano la sua mente e lo spingono a molti rischi. Figurano con accuratezza i toponimi, le ore del giorno sono scandite, ma una tecnica di astrazione e di corposa figuralità visiva nelle descrizioni del contesto e del paesaggio rende più *flou* per il lettore questa precisione temporale. Il paesaggio tardoautunnale è dominato da elementi naturali e “biblici” come pioggia, fango, nebbia, vento, torrenti gelidi da guardare, salite e discese; e poi avamposti visitati (azzurri e rossi), affanni, rischi e ricerche solitarie di Milton. Fenoglio – e questo non è un particolare trascurabile – a tale ricerca affianca brevi episodi laterali, con azzurri e rossi paritetici in quanto presenze tematiche, cosa che anni prima non avveniva con la stessa distribuzione equa, bensì sostanzialmente a tutto vantaggio degli azzurri badogliani.

Una questione privata è un romanzo visivo di scansioni perentorie, in cui la cura per il lessico, le immagini e le metafore crea grumi di senso efficaci e molto corposi e concreti, nei quali il paesaggio è soprattutto correlativo oggettivo di perce-

zioni e sentimenti del protagonista Milton.¹² Inoltre il dialogato di lui con altri partigiani o contadini prende spicco, bilanciando le parti descrittivo-simboliche con i dialoghi interiori di Milton sul proprio amore infelice, sull'amicizia forse tradita. In rivista erano usciti alcuni degli undici racconti messi a stampa appena postumi nel 1963 con il titolo *Un giorno di fuoco*, in cui si lesse per la prima volta anche la terza versione del romanzo breve che Fenoglio, quasi in fin di vita all'ospedale, aveva raccomandato a suo fratello Walter. Come accennavo sopra, il romanzo riprende ora con misura equanime spezzoni tematici già sperimentati (formazioni partigiane e episodi di diverso orientamento politico) e immagini precise.

7. L'edizione Einaudi del 1968 dell'inedito apocrifo *Il partigiano Johnny* a cura di Lorenzo Mondo fu un primo momento del tutto meritorio che aprì la strada alla fama più grande di Fenoglio presso il pubblico, per quanto fosse un libro assemblato contaminando due diverse e parziali stesure inedite, il che provocò perplessità e polemiche: sia sull'unitarietà del presunto "romanzo", sia sul suo rapporto genetico e cronologico con i testi licenziati dall'autore mentre era in vita.

Maria Corti notò immediatamente il profilo ibrido e contraddittorio dell'edizione Mondo e avviò lo studio diretto degli autografi, la cui provvisorietà si può verificare anche oggi facilmente (varianti, dubbi, cancellature, numerazione a volte non consecutiva di capitoli; inoltre appunti autografi sui fogli della seconda stesura del *Partigiano* per adattamenti in vista del finale – quando ormai deciso – della seconda stesura di *Primavera di bellezza*).¹³ Per la datazione pensò a un momento poco distante dall'effettiva esperienza partigiana dell'autore perché, dal confronto tra le stesure e i racconti, evinceva una maggiore vicinanza di episodi, nomi di persona e toponimi di tali stesure di "romanzo" alla realtà biografica, ai nomi dei co-protagonisti e ai fatti storici. Il che resta vero. Altri studiosi, invece, ipotizzarono una datazione a ridosso di *Primavera di bellezza*, quasi che il cosiddetto *Partigiano* così come lo abbiamo letto fosse continuazione di *Primavera di bellezza*. Il tutto in nemmeno due anni nella realtà biografico-produttivo-lavorativa di Fenoglio, che pure aveva un impiego quotidiano extra-letterario? I *Partigiani* e le due *Primavere*, le note sui fogli del secondo *Partigiano* in vista non della prima ma della stesura seconda di *Primavera di bellezza*? C'è a mio parere una non risolta ambiguità in alcuni atteggiamenti della critica tra il *plot* da Fenoglio pensato o vagheggiato a un

12. Come suo solito Fenoglio riprende non solo spezzoni tematici del proprio cantiere, a stampa o segreto e ignoto agli altri, ma anche immagini recursive come quella della povera casa di contadini «bassa e sbilenca come se si fosse ricevuta sul tetto una tremenda manata» (terza stesura, cap. VIII). Stesso paragone per esempio nella *Novella dell'apprendista esattore* e in *Ferragosto*. E poi ci sono il vento quasi animato che «faceva gorgi, come si rigirasse a mordersi la gola»; la nebbia che «intasava i valloni e si stendeva in lenzuola oscillanti sui fianchi marci delle colline» (cap. IV), fitta come «un mare di latte. Fin contro la casa, con delle lingue e delle poppe che cercavano di entrare nella nostra stalla»; il cielo e le nubi: «Su quel mare grigio una flotta di nubi nerastre scivolava verso ovest investendo di prua certe nuvolette candide che immediatamente andavano in pezzi» (cap. II); la terra: «remotissima, nerastra, come da asfissia [...] fradicia e nera» (cap. V); la pioggia e il fango: «La pioggia era minutissima, quasi impercettibile alla pelle, ma sotto di essa il fango della strada continuava a lievitare a vista d'occhio» (cap. VII). Molti esempi in Beccaria 1984.

13. Fenoglio 1978, I, 2 apparato.

certo punto degli anni Cinquanta, uno svolgimento in accordo con fatti referenziali e storici in diacronia (il "libro grosso" 1940-1945) e i ripensamenti successivi del punto di vista, della collocazione nel tempo della vicenda, dello stile e alla fin fine di mutate intenzioni autoriali.¹⁴

Nei tentativi stratificati di costruzione del romanzo dell'antifascismo e della Resistenza non c'è dubbio che Fenoglio cerca via via uno stile forte, pieno di spunti metaforico-analogici e di strutture sintetiche a bruciare la retorica del bello stile, la lentezza, le circonlocuzioni e il polisillabismo della lingua italiana di tradizione, ma non rinuncia a formazioni sue e nemmeno ad arcaismi laddove efficaci. Un po' come Montale traduttore, che parlò del pesante linguaggio polisillabico dell'italiano, ostile a traduzioni dall'inglese, rinnegandone la gonfia e lenta retorica. Con rinvio agli studi specifici dedicati a suo tempo da alcuni critici, ricordo qui soltanto le formazioni astrattive, spesso ricalcate su modalità dell'inglese e degli esperimenti interlinguistici: visibili, ma senza alcun dubbio in calo da una all'altra stesura. Astratti che prelevo volutamente da ciò che rimane nella revisione e non dalla prima stesura del *Partigiano* molto più sperimentale: *tersità, desertità* sul tipo di *desertness, asolarietà, rauchità, selvaggità*. Su modello di *un-* negativo inglese è reso spesso con lo stesso prefisso *un-* nella prima stesura a noi nota, ma poi più spesso con l'italiano consentito per analogia *in-*: *inprotetti, infrenante, infamiliari, inrancoroso*; i participi conglomerati come *ventospazzata, onnistringente*; gli avverbi dedotti da sostantivi come *niagaricamente*; aggettivi per estensione analogica in *-oso*, tipo *incuboso, brividoso, correntoso, spasimoso*; verbi da sostantivi come *olocaustare, nanizzare* e così via.¹⁵

Non è un caso che gli sperimentalismi e le forzature rispetto a un italiano di tradizione, pettinato e di bello stile, avvengano in massimo grado quando si tratta di mostrare la potenza, ora materna ora ostile, degli elementi del paesaggio collinare, teatro della durissima lotta partigiana e teatro di ogni guerra. Tuttavia, come etimologicamente nel *maquis* francese, fare il partigiano voleva dire 'darsi alla macchia', sfruttare la conformazione del terreno e delle stagioni, studiarli, viverli e se del caso soffrirne la natura aspra.

Il tenore epicizzante di questa singolare postura del punto di vista, attribuito soprattutto al protagonista e di conseguenza allo stile, discende non solo dalle letture bibliche, dei classici greci e latini e dei moderni da parte di Fenoglio (Milton, Melville, poesie di Hopkins, *La ballata del vecchio marinaio* di Coleridge), ma anche dalla consapevolezza che ebbe del rapporto tra i cosiddetti "banditi" o "ribelli" a detta di fascisti e tedeschi, "patrioti" invece per i contadini e le zone impervie in cui erano saliti, perlopiù ragazzi di città o di altre regioni, un ambiente in cui furono immersi e che li condizionò oltre ogni dire. Donde le metafore e le immagini poten-

14. Non così la pensano Saccone 1988, Bigazzi 1983, Pedullà (Fenoglio 2015).

15. Esempi in Grignani 1979, altri in Mengaldo 1994: 175-179, moltissimi in Beccaria 1984, quest'ultimo riproposto da Aragno nel 2013, che con esempi abbondanti mostra l'idea di "grande stile" di Fenoglio, senza dare un peso preminente a quanto Fenoglio si adegui a strutture lessicali e sintattiche più accettabili in italiano, via via nel tempo in cui lavora a progetti di romanzo. Chiaro che Fenoglio non ha nulla a che fare con i cosiddetti espressionisti, così di moda sull'onda continiana e di Gadda. Per un'analisi contrastiva e accurata tra le stesure del *Partigiano* e quelle di *Primavera di bellezza* rinvio a Bricchi 1988.

ti, più volte rilavorate nei *Partigiani*, in *Frammenti di romanzo* e in *Una questione privata*, al fine di raggiungere non tanto le trasgressioni intermedie dei tentativi di laboratorio, talora fitte di discrasie, quanto una parola che raffigurasse al meglio fisicamente – e non in modo impressionistico ma accettabile per quanto nuovo – la fisicità dei fenomeni naturali, guerra, pericoli, fame e morte inclusi.¹⁶

8. Dallo studio filologico cioè diretto e oculare dell'archivio, avvenuto per settimane nella prima metà degli anni settanta direttamente nella casa dell'autore albese presso la vedova Luciana, dato che allora non esisteva possibilità di scansione (comunque anche ora gli autografi nella loro materialità parlano sempre più delle immagini), ha preso forma l'edizione delle *Opere* (Fenoglio 1978, 3 voll. in 5 tomi), coordinata da Maria Corti e di cui ho curato personalmente i due tomi della narrativa italiana di romanzo. È stata, questa, un'edizione di intenzione che si definirebbe "genetica", per quanto la *critique génétique* francese sia arrivata da noi dopo. Quell'edizione in tre volumi e cinque tomi non era destinata al lettore comune, che si aspetta un bel romanzo unitario da leggere senza affanni: i filologi talora sopravvalutano la pazienza critica del pubblico, ma non sono totalmente sprovveduti. Dei tentativi "partigiani" a struttura romanzesca proponeva nei primi tre tomi del volume primo innanzi tutto i nove capitoli, alcuni dei quali molto lunghi, di ciò che abbiamo chiamato *Ur Partigiano Johnny*, in un inglese più o meno creativo intrecciato con un sottostante italiano, che riguardano fatti successivi alla battaglia resistenziale di Valdivilla (lo ricordo: 24 febbraio 1945). Indi in sequenza genetica le due stesure parziali dei *Partigiani* delle quali nessuna comincia con il cap. I, come ho ricordato, in rastremazione di misura, di scelte tematiche, di lingua e titolazione dei segmenti narrativi (numerici nella prima e poi invece tematico-stagionali, questi ultimi, a pensarci bene, in asse con qualsiasi tipo reale di *maquis*). A puro titolo d'esempio ricordo che fatti secondari, polemica con la condotta di guerra e con i capi, importanza della psicologia dell'eroe eponimo, presenza della famiglia e cittadini suoi nel ritorno dopo l'effimera presa di Alba (ricordo: 23 giorni dell'autunno 1944) cadono o, ripeto, si rastremano all'essenziale nella ulteriore stesura. E questo certo non è senza intenzione autoriale o di genere letterario scelto, via via meno cronachistico-effuso e più epico e incentrato sui combattenti e sulla natura del contesto in cui operano. Infatti a livello formale descrizioni liriche, anacronie e personaggi secondari di scarso rilievo vengono ridotti o fatti cadere (il cassiere divisionale; il disertore austriaco; il prete di collina stanco di confessare condannati a morte; il bagno nel torrente di Johnny e i suoi pensieri di morte; la visita nell'isolamento invernale 1944-45 a due partigiani con la scabbia; la festa in paese dalle sarte, ecc. ecc.).¹⁷

Fenoglio 1978 a seguire stampava nelle due stesure *Primavera di bellezza*, inedita la prima e edita da Fenoglio stesso la seconda, quest'ultima pubblicata dall'autore senza che nessuno lo costringesse davvero a tanta potatura, tanto meno l'editore Garzanti.

16. Ancora validissimo sul versante interpretativo l'intero studio di Jacomuzzi 1979.

17. Per esempi sul variare della lingua e dei punti di vista nella narrativa di romanzo di Fenoglio mi permetto di rinviare a Grignani 1978, Grignani 1979, Grignani 1984. Non ho mai raccolto i miei saggi fenogliani in volume, donde le citazioni analitiche.

Venivano poi l'inedito fino allora, frammentario e non finito, chiamato in mancanza di meglio *Frammenti di romanzo* e le tre stesure della *Questione privata*. Furono messi a disposizione in appendice altri frammenti narrativi congruenti per tematica partigiana o post-partigiana.

Certa critica a suo dire non affetta da un presunto "filologismo" rimase spiazzata e perplessa, accusando Corti e collaboratori per l'appunto di iperfilologismo accademico (ma la filologia, la visione e analisi dei testi d'archivio, che iper- sarà se non è almeno onesta?). Fu vano chiedere più volte da parte di Maria Corti e collaboratori a Giulio Einaudi di proporre una edizione più commestibile di quello che ormai era considerato e sancito come il capolavoro fenogliano. Si sarebbe trattato di una edizione meno cara e preoccupante, auspicabilmente corretta e vendibile a un pubblico che si presumeva abbastanza preparato e maturo, con a fronte almeno – laddove possibile – le stesure dei due *Partigiani*, che ingenuamente in quegli anni si credeva poter immaginare. Oggi sarebbe davvero ingenuo pensarlo, visto l'andazzo del mercato editoriale. Si ipotizzava allora di porre alla fine in appendice la parte più antica in quasi-inglese e tradotta benissimo da Bruce Merry, chiamata da noi in mancanza di titolo d'autore *Ur Partigiano*, concernente gli ultimi mesi di Resistenza e guerra dopo il ribbandamento di fine inverno 1944-45, con il protagonista Johnny destinato a fare da interprete alla missione anglo-americana. L'editore Einaudi, uno dei più sagaci e illuminati del secondo Novecento, invece continuò a stampare serenamente il testo messo insieme dal pur meritevolissimo primo curatore Lorenzo Mondo, finché non arrivò la cosmesi accorta e intelligente, ma arbitraria, di Dante Isella.

9. Nel 1992 l'edizione di *Tutte le opere* a cura di Dante Isella per la prestigiosa collana Einaudi-Gallimard (Fenoglio 1992) di nuovo provvede a ibridare e confezionare a pro dell'editore e del lettore comune (sempre sottovalutato) i due *Partigiani*, che il curatore e filologo illustre mette in un insieme appunto ibrido, i primi venti della prima e poi gli altri della seconda versione, mica sempre coincidenti né per episodi, né per toponimi, né per nomi di persona e tanto meno per scelte linguistiche, parecchio diverse. Omette *Ur*; anche se intitola *Tutte le opere*. Omette anche in Appendice molti capitoli del primo *Partigiano*. Fa una impegnativa disamina, anche se preceduta da analisi altrui che tenevano conto delle varianti, della lingua del *Partigiano* che sostanzialmente prescinde dalle due redazioni e dalle loro diverse rese linguistiche. Sostiene inoltre di sequenziare tutte le opere per cronologia, ma stranamente fa precedere *Primavera di bellezza* nella seconda stesura (edita nel 1959) al *Partigiano* bellamente unificato e cosmetizzato, raddrizzato e privato quanto possibile di incongruenze, errori di lingue straniere, nomi di persona e luoghi diversi o refusi (tra l'altro talora solo apparenti), in modo da suggerire indirettamente una continuità tra ordine dei fatti storici o delle ipotesi di Fenoglio e ordine dei testi, questi ultimi invece reperibili e analizzabili nell'archivio d'autore. La filologia continianamente più responsabile delle proprie responsabilità e scelte, invocata ivi da Isella come corretta e coraggiosa, sarà davvero sempre questa? Il filologo deve spesso fare delle scelte, è naturale, ma a chi rispondono queste scelte, a quale coscienza, a quale editore e pubblico? Isella non lo dice.

Il colmo della disinvoltura, di cui si direbbe suggeritore – ma spero in parte, dato che il grande Dante Isella non può più rispondere – è raggiunto dalla più recente edizione, titolata in modo arbitrario *Il libro di Johnny*, messa insieme da Gabriele Pedullà, che sempre per Einaudi nel 2015 pone in sequenza come libro, contro ogni evidenza cronologica, filologica e genetica, *Primavera di bellezza* nella prima stesura (!) e la prima stesura che ci resta del *Partigiano*, nella quale Johnny non muore nella battaglia di Valdivilla, come forse – ma non è affatto sicuro – nella seconda.¹⁸ Pedullà sostiene più o meno esplicitamente l'idea di un grande romanzo di formazione ideato e perseguito da Fenoglio, ma fantomaticamente per quello che ci dice l'archivio, dal liceo dell'epoca fascista fino (quasi o del tutto?) alla conclusione dell'epoca resistenziale. Ma allora perché non unisce *Ur Partigiano*, pur nella traduzione italiana “vecchia” di Bruce Merry (Fenoglio 1978) o nuovamente commissionata e magari a fronte delle pagine originali, dove Johnny e Pierre restano vivi e Johnny viene chiamato come interprete alla missione anglo-americana? Pedullà fa ricorso a modelli classici, ma non li documenta analiticamente, accontentandosi di vaghe suggestioni archetipiche e analogico-tematiche.¹⁹ Giusto per ricordare le differenze tra le redazioni del primo e secondo *Partigiano* si assiste nella prima alla partecipazione e morte del padre di Nord, promotore della coraggiosa ma sfortunata contro-imboscata langhigiana di Valdivilla, ispirata davvero in termini storici precisi da Pinin Balbo, padre di Piero Balbo detto Poli (il soprannome di Piero Balbo è Nord in Fenoglio). Pinin Balbo morì per certo in quella battaglia, mentre Johnny e l'amico Pierre, nella vita l'aviatore Piero Ghiacci amico di Beppe che anche io ho conosciuto a Alba nei primi convegni su Fenoglio, sopravvissero, come si leggerebbe se fossero disponibili per tutti i capitoli superstiti dell'*Ur* pubblicati in Fenoglio 1978:

E nell'inizio della marcia [Pierre] gli venne a fianco e a fianco gli marciò, e Johnny si sentì bene come non più da secoli, e la gioia era doppia per sapere che anche Pierre stava bene come non più da secoli. Ma, più avanti, Pierre s'aggrottò e disse a Johnny che era stato un pasticcio. – Ma andava fatto, – disse Johnny, guardando il cupo, ma non ostile cielo (Fenoglio 1978, I, 2: 924).

Invece la seconda stesura del *Partigiano* non aderisce più al referto autobiografico e storico-cronachistico, anche se non era affatto quello un cronachismo come da testi di intenzione testimoniale di altri ex-partigiani: quante cronache lodevoli e sincere ma scritte un po' all'impronta! Per ciò che leggiamo, il che funziona benissimo anche se non è certo sia il finale voluto da Fenoglio che intitolò il capitolo *La fine 1* e non *La fine* e basta, Johnny (forse) muore, con quei punti di sospensione allusivi e a capo che, come si diceva prima, sono probabilmente debitrice alla chiusa di *Paisà*:

Pierre bestemmiò per la prima ed ultima volta in vita sua. Si alzò intero e diede il segno della ritirata. Altri camion apparivano in serie dalla curva, ancora qualche colpo sperso di mor-

18. Fenoglio 2015.

19. Fenoglio 2015, Prefazione.

taio, i partigiani evacuavano le montagnole lenti e come intontiti, sordi agli urli di Pierre. Dalle case non sparavano più, tanto erano contenti e soddisfatti della liberazione. Johnny si alzò col fucile di Tarzan ed il semiautomatico...
Due mesi dopo la guerra era finita (ivi: 1203).

10. Altra cosa dalla variegata applicazione filologica, che nei casi più arroganti pretende di essere una scienza esatta, mentre è una serie di metodiche storiche e accertative su documenti d'archivio e non troppo inquinate da intenzioni di vendibilità, sono i film, parecchi negli anni dedicati anche ad altri testi fenogliani, alcuni buoni e altri mediocri. Mi limito qui a menzionare il bellissimo film del 2000 di Guido Chiesa, aiuto regista Roy Bava, sceneggiatura di Chiesa e Antonio Leotti, musica (meravigliosa) di Alexander Balanescu. Interpreti: Stefano Dionisi (Johnny), Fabrizio Gifuni (Ettore), Claudio Amendola (Nord), Umberto Orsini (Pinin Balbo, padre di Nord). Nel DVD si trovano materiali inediti, contenuti speciali, *backstage* della produzione, scene inedite, *trailer* del film, dove si apprende che le scene di Alba sono girate lì, mentre le altre nei pressi di Acqui Terme, in un paese meno rammodernato dei siti delle Langhe, ricchi ormai di vini pregiati e tartufi e formaggi in verità eccellenti.

Chiesa, che ha letto le varie versioni del *Partigiano* nell'edizione genetica del 1978, senza dipenderne passivamente, divide in blocchi stagionali e tematici come fa la seconda stesura del 'Partigiano' (*Primo inverno, Estate, La città, Preinverno, Inverno, La fine I*) e liberamente attinge dalle due versioni episodi, brevi citazioni per voce fuori campo e pensieri ad alta voce di Johnny. Dalla prima versione pone a premessa Johnny rifugiato dopo l'8 settembre 1943 in collina a cura dei genitori nella villa sopra Alba, riprende il dialogo suo con i professori Chiodi (ragionevolmente progressista) e Cocito (fortemente comunista), accompagna il rientro in famiglia durante la presa di Alba, la festa presso la ragazza sfollata nelle colline, la vicenda della staffetta Sonia.

Il film punta opportunamente su uno scarso dialogato e invece molto sull'occhio e sguardo di Johnny, seguendo quanto si deduce dai testi e come ha insegnato Italo Calvino scrittore e critico: il cervello dipende dall'occhio. L'eroe eponimo è un solitario sempre visivamente attivo. Del tutto opportuno questo atteggiamento del regista, perché Fenoglio amava il Melville di *Moby Dick* e tradusse *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge: il *glittering eye* (fulminante, lampeggiante) del *Mariner*, il suo *occhio-tizzone*, come da traduzione di Fenoglio. Nel romanzo e già nella stesura dei pochi capitoli nello strano e idiosincratico inglese, nel verbo *to eye* 'occhieggiare' Fenoglio ri-vede e ci fa vedere attraverso gli occhi del suo eroe e dei suoi pensieri. Noterò che il filtro dell'occhio di Johnny è più sottolineato nella prima stesura del *Partigiano*, anche se insiste come statuario nella revisione: «il tremendo occhio di Johnny colse [...]; ma nemmeno l'occhio di Johnny poté individuare un sol uomo sulle nitide creste», ecc. ecc.

Per riprodurre il prevalere di elementi ostili (vento, pioggia, nebbia, fango, neve) nel mondo partigiano dell'autunno e inverno 1944-45 Chiesa usa atmosfere crepuscolari o notturne e colori bui. Ha suggerito una settimana di *training* per gli attori e ha mostrato loro scene di guerriglia, per esempio dedotte da «Combat film»

e invece non ha fatto vedere loro molti film classici di guerra. E fece bene, dato che il *maquis* per dirla alla francese si svolgeva in zone impervie e in modalità ben diverse dalla guerra guerreggiata dagli eserciti regolari. La macchina da presa è stata usata come facevano i reporter di azioni belliche, con la *steadycam* per ottenere spesso un movimento di macchina in presa diretta: il dinamismo, gli occhi di Johnny e quello che lui vede; mentre la camera a spalla sembra impazzire appena scoppiano spari: si muove, si agita, si sposta.

11. Per venire a Fenoglio, più che mai attuale, è buon segno che *Una questione privata* sia in pregio o addirittura preferito da molti scrittori di oggi.²⁰ Prodotto come è di tante revisioni, tentativi a monte e diverse posture del narratore, cambi di progetto, riuso di materiali dell'officina privata, ripensamenti e perfezionamenti stilistici. Credo che la ragione stia nel bilanciamento finalmente raggiunto tra psicologia dell'eroe, contesto naturale – che risponde sia alla realtà delle dure stagioni partigiane sulle Langhe sia alle proiezioni mentali di Milton e all'idea metastorica arcaico-biblica dell'autore – e ancora più nel dosaggio tra parti narrative e parti dialogiche.

Come aveva sottolineato tanti anni fa lo storico e ex-partigiano Claudio Pavone nel suo libro coraggioso di Bollati Boringhieri (Pavone 1991), spinto a scriverne niente meno che da Ferruccio Parri di Giustizia e Libertà, è valido tuttora discriminare tra una guerra patriottica vissuta da alcuni solo contro i tedeschi; una guerra civile più contro i fascisti che contro gli ex-alleati e occupanti tedeschi vissuta da molti compreso Fenoglio; finalmente una guerra di classe per giovani di sinistra, cui Fenoglio fu estraneo almeno durante la Resistenza.

Oggi dunque non si insiste sull'eccellenza esclusiva del *Partigiano*, con tutte le sue ricostruzioni più o meno affascinanti o arbitrarie, tre delle quali al servizio del lettore e delle vendite sull'onda della fama postuma di Fenoglio, basata essenzialmente proprio su quello che è un non-libro nella ultima volontà sancita da lui. Ed è paradossale che un editore come Einaudi abbia fatto confezionare ben quattro versioni o ricostruzioni diverse del *Partigiano* (Mondo, Corti, Isella, Pedullà) nel corso di nemmeno quattro decenni. Anche l'ultima volontà dell'editore spesso è una cosa misteriosa, se non si pensa a quel *golem* terribile che è il mercato con le sue leggi non scritte ma ferree.

Altra considerazione dovuta. Da parte della critica non si punta più (o proprio per niente, per reazione alle rampogne a caldo spesso pregiudiziali sui *Ventitre giorni?* per reazione alla narratologia?) su temi ideologici, sul mutamento del punto di vista dell'autore, o meglio della figura autoriale proiettata nei testi, cioè dell'autore implicito, perlopiù sottovalutata.²¹ Certo l'eroe di Fenoglio è sempre alle prese con scelte, sempre in contatto-conflitto con una zona amata ma talora nella sua natura ostile ai "ribelli", con cui fare i conti e affrontare il senso incombente della possibile morte; ma anche – si voglia o no – è sempre in contatto (autoriale) con la storia che

20. Eraldo Affinati, Michele Mari, Emanuele Trevi e altri.

21. Grignani 1978.

nel frattempo evolveva e con la sua ripercussione o la sua meditazione anni dopo la tragedia della seconda guerra mondiale.

12. Dunque i rapporti meta-storici di Fenoglio – gli eroi-portavoce Johnny e Milton – con archetipi biblici, classici di prima o di seconda mano ci sono, almeno Virgilio, Milton e i protestanti inglesi che tanto amava: il male trionfante ovunque e sempre. La vicenda vissuta da lui uomo sembra sfortunatamente in difetto ed è un peccato che nelle Langhe non ci fossero o fossero carenti formazioni di Giustizia e Libertà, un movimento che con Torino e il Piemonte aveva stretti rapporti, avendovi aderito molti e famosi intellettuali tra cui Carlo Levi e Pietro Chiodi. Perché, laico com'era Beppe Fenoglio – che si sposò solo civilmente e certo non era simpatizzante né per la chiesa ufficiale né per il comunismo – vi avrebbe aderito, se gli fosse stato possibile. Ma sappiamo che la storia non si fa con i se. E il Piemonte sabaudo-badoglioiano per un giovane di vent'anni o poco più era un richiamo molto forte.

Sulle due formazioni avverse di badogliani e rossi, così opposte anche se progressivamente in modo meno radicale nelle riformulazioni dei due *Partigiani*, occorre ribadire che *Una questione privata* è più equanime. Milton, alla ricerca dell'amico per sapere la verità sul rapporto del ricco e sprezzante Giorgio Clerici – detto dai compagni più proletari «pigiamia di seta» – con Fulvia e poi di un fascista da scambiare con lui catturato nella nebbia folta, va anche a Treiso in una formazione rossa comandata da Hombre, con cui si era svolta la prima battaglia combattuta in comune tra azzurri e rossi a Verduno, con riferimento a un piccolo paese delle prime Langhe (cap. VIII: quella fu «la prima volta che azzurri e rossi avevano combattuto insieme»). Le polemiche sui lanci alleati ai soli azzurri (definiti da un partigiano rosso come dei «travestiti da inglesi», cap. IX) non mancano qui, come prima, ma uno di nome Paco, ex-badoglioiano di Neive passato all'altra banda, dice: «l'importante non è essere rossi o azzurri, l'importante è scorciare tanti neri [fascisti] quanti ce n'è». La cosa stupefacente, visto che nelle precedenti stesure non ne trovo accenno, è che il partigiano Maté al cap. XI della *Questione privata*, pensando al fratello prigioniero in Germania e alla miserabile “fame” di quanti chiusi nel “reticolato”, dica: «dovremmo pensare un po' di più a quelli di noi che sono finiti in Germania. Ne hai mai sentito parlare una volta che è una? Mai uno che si ricordi di loro». Chiaro che all'altezza dei primi anni sessanta di quei lager si parlava ormai, mentre prima si tendeva a ignorarli.²²

Per tornare all'oggi o all'appena ieri mi piace citare un lavoro recente di Giancarlo Alfano (2021), uno dei critici più acuti che senza pregiudizi si sono occupati di recente di Fenoglio. Alfano parla del complesso di stesure detto *Partigiano Johnny* come di un «romanzo insieme interrotto e interminabile» e ha ragione, in un certo senso. Tutta la narrativa di respiro lungo di Fenoglio rappresenta un protagonista o un soggetto alle prese con una scelta e con la prospettiva della morte. Nei romanzi la

22. Il raccontino abbastanza tardo e non stupendo, senza titolo negli allegati dell'edizione Fenoglio 1978, I, 2 dei romanzi, ma chiamato da Isella (Fenoglio 1992) *Ciao, old Lyon*, racconta per l'appunto di due partigiani che, a cose da anni concluse, si trovano in un bar di Alba: l'uno arricchito e imborghesito, l'altro rimasto povero e solo voglioso di ripercorrere a piedi i cammini collinari del partigianato.

classica triade Natura, Storia, Soggetto vi è squadernata, alla ricerca di una sorta di Paradiso Perduto.²³ Sempre c'è un senso della morte. In base a segnali sparsi ovunque si può credere che con la cosiddetta seconda stesura del *Partigiano* e con *Una questione privata* nella sua terza stesura il protagonista muoia, per quanto i dati testuali non siano affatto univoci.²⁴ Non c'è dubbio che la guerra per Fenoglio non redima, come già nella storia del reduce disadattato alla vita civile della *Paga del sabato*, che muore banalmente dopo la fine della guerra in modo tutt'altro che glorioso. Ma altrove nell'autore di Alba la distanza tra lotta partigiana e dopoguerra è evidente, prova ne siano gli accenni già citati di *Ur Partigiano*, dove si teme poco prima della primavera del 1945 il tradimento della Resistenza. Cosa che poi in parte accadde.

Oggi non si insiste tanto su temi ideologici, sui rapporti tra storia e scrittura, da posizioni più o meno preconcepite, ma su rapporti meta-storici tra bene e male, uomo e natura. Questo avviene sia a proposito di un romanzo progettato in quanto narrazione lunga di formazione di un protagonista sia in rapporto a un eroe che non cambia il suo immobile statuto. Le generazioni più recenti si sono trovate lontane dai temi di allora, stanno assistendo a altre guerre perfino più sanguinose e inattese. Sono più sensibili ai temi ecologici, al paesaggio e alla sua correlazione col mondo antropico: paesaggio e panorama umano entrambi tanto compromessi e, nonostante tutto, in scarsa armonia. Anche nelle attuali condizioni Fenoglio può e deve dire ancora parecchio.

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo (2021), *Johnny (non) deve morire. Su filologia e critica del Partigiano Johnny*, «Achilles Orlando Quixote Ulysses. Rivista di epica» La morte dell'eroe, a cura di Michele Comelli e Franco Tomasi, II, 2: 247-263.
- Beccaria, Gian Luigi (1984), *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva [ristampa Torino, Aragno, 2013].
- Bigazzi, Roberto (1983), *Fenoglio, personaggi e narratori*, Roma, Salerno.
- Bricchi, Maria Rosa (1988), *Due partigiani due primavere. Un percorso fenogliano*, Ravenna, Longo.
- Corti, Maria (1980), *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana editrice.
- Fenoglio, Beppe (1969), *La paga del sabato*, a cura di Maria Corti, Torino, Einaudi.
- Fenoglio, Beppe (1978), *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, vol. I, t. 2-3, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi.
- Fenoglio, Beppe (1992), *Romanzi e racconti. Edizione completa*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi-Gallimard.

23. Cfr. Alfano 2021.

24. Mengaldo 1994: 349-350 intitola *La morte di Milton* un breve e denso paragrafo di analisi di un brano della *Questione privata*. Altri, compresa chi scrive, pensano che il formidabile paragrafo della corsa e del crollo in braccio a un «muro» di alberi che conclude il romanzo lasci aperto il quesito (volutamente?).

- Fenoglio, Beppe (1994), *Appunti partigiani 1944-45*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi.
- Fenoglio, Beppe (2015), *Il libro di Johnny*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi.
- Grignani, Maria Antonietta (1978), *Virtualità del testo e ricerca della lingua da una stesura all'altra del Partigiano Johnny*, «Strumenti critici», XII, 36-37: 275-331.
- Grignani, Maria Antonietta (1979), *In margine al dialogo inglese-italiano in Fenoglio: emergenza del destinatario*, «Strumenti critici», XIII, 38: 165-172.
- Grignani, Maria Antonietta (1984), *Generi romanzeschi e punto di vista in Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce*, Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio, Lecce, 25-26 novembre 1983, a cura di Gino Rizzo, Firenze, Olschki: 35-46.
- Grignani, Maria Antonietta (1998), *Appunti sugli Appunti partigiani*, in *Beppe Fenoglio, 1922-1997*, a cura di Pino Menzio, Milano, Electa: 19-26.
- Jacomuzzi, Angelo (1979), *Alcune tesi sullo scrittore Fenoglio*, in *Atti del Convegno Piemonte e Letteratura nel '900*, San Salvatore Monferrato, Cassa di Risparmio di Alessandria: 580-599.
- «L'illuminista» (2014), nn. 40-42, numero monografico *Beppe Fenoglio*, a cura di Gabriele Pedullà.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1994), *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Meddemmen, John (1979), *L'inglese come forma interna dell'italiano di Fenoglio*, «Strumenti critici», XIII, 38: 89-115.
- Meddemmen, John (1982), *Documenting a Mobile Polyglot Idiolect. Beppe Fenoglio's Ur Partigiano Johnny and its Critical Edition*, «Modern Language Notes», 97, 1: 85-115.
- Montale, Eugenio (1996) [1959], Recensione a: Beppe Fenoglio, *Primavera di bellezza*, Garzanti, Milano, 1959, «Corriere della Sera», 30 giugno 1959; ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, 2 voll., t. II, Milano, Mondadori: 2198-2199.
- Pavone, Claudio (1991), *Una guerra civile*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Pregliasco, Marinella (2003), *La forma in fuga. Lettura di Una questione privata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Saccone, Eduardo (1988), *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi.

ABSTRACT – The work deals with the reception of Beppe Fenoglio's books published by the author during his short life and the subsequent critical and philological fortune of the works, with a particular focus on the so-called *Partigiano Johnny*, a novel not completed by Fenoglio (who died in 1963) and published posthumously in 1968.

KEYWORDS – Beppe Fenoglio; *Partigiano Johnny*; critical fortune; authorial philology.

RIASSUNTO – Il lavoro riguarda la ricezione dei libri di Beppe Fenoglio pubblicati dall'autore durante la sua breve vita e la successiva fortuna critica e filologica delle opere, con particolare attenzione per il cosiddetto *Partigiano Johnny*, romanzo non portato a termine da Fenoglio (morto nel 1963) e uscito postumo nel 1968.

PAROLE CHIAVE – Beppe Fenoglio; *Partigiano Johnny*; fortuna critica; filologia d'autore.

Il pensiero in movimento di Vitaliano Trevisan. Qualche nota su *Il ponte. Un crollo*

Fabio Magro

Vitaliano Trevisan, come noto, è uno scrittore estremamente consapevole, che non nasconde, ma anzi esibisce in modo ossessivo la riflessione sulla propria scrittura dentro il testo stesso, impastandola con la narrazione. Le notazioni *metatestuali* puntellano,¹ in diverso grado, tutti i suoi lavori e, certo insieme ad altri elementi, contribuiscono a definire quello stile nervoso e aspro, continuamente in bilico tra dentro (il testo) e fuori (dal testo), tra discorso per sé, o tra sé, e discorso fuori di sé che rappresenta uno dei tratti peculiari di questa opera così frammentaria e unitaria insieme.

Si tratta di una situazione ben testimoniata anche da *Il ponte. Un crollo*, edito da Einaudi nel 2007, terzo titolo della cosiddetta “trilogia di Thomas” di cui fanno parte *I quindicimila passi* (Trevisan 2002), e *Un mondo meraviglioso. Uno standard* (Trevisan 2003 [1997]), usciti sempre per la casa editrice torinese. Anche *Il ponte* (Trevisan 2007), come i romanzi precedenti, propone una scrittura che riesce miracolosamente a tenere le fila di più piani discorsivi, quello della narrazione al passato, del recupero memoriale che punta a ricostruire i fatti e a rievocare la straordinaria relazione d’amicizia con il cugino Pinocchio, e quello del presente del soggetto narrante, lontano nello spazio e nel tempo ma ancora fortemente invischiato nel dramma irrisolto che lo riguarda. Del resto, se già l’epigrafe che apre *Un mondo meraviglioso* recita, si può dire agostinianamente, «ma un passato che ritorna, pensavo, è un passato che non se n’è mai veramente andato», nel testo in esame – come detto l’ultimo della trilogia – questa persistenza si configura decisamente, e con il ricorso all’autorità del Pasolini delle *Lettere luterane*, come un crollo: «A un certo punto c’è stato un crollo, scrive Pasolini, spiegavo a Hennetmair, un crollo totale del passato nel presente, cosa che naturalmente ha fatto sì che anche il presente crollasse» (Trevisan 2007: 42). Inoltre, agli intrecci temporali che sviluppano diversi filii narrativi si aggiungono, come già detto, quelli relativi al commento del narratore sul proprio lavoro, sul rapporto problematico con il Paese d’origine (nazione, regione, provincia e città) ecc.

1. Cfr. Bozzola 2023: 1.

IP si apre dunque con la notizia, letta per caso su «Il giornale di Vicenza», della morte in un incidente automobilistico dell'amico-cugino soprannominato Pinnocchio. In un primo momento la notizia cattura a fatica l'attenzione del narratore – tutto preso dalla tormentata scrittura di un soggetto sul quale da tempo «rimuginava» – ma una volta che l'ha fatto, che l'ha catturato, non lo lascia più, anzi dà decisamente il via alla macchina narrativa. La metafora che implica il concetto di messa in movimento del discorso narrativo non è senza relazione con la scrittura di Trevisan, il quale dopo aver dichiarato il suo disinteresse per la trama («la vera sfida è quella di riuscire a raccontare una storia rinunciando il più possibile a trama e personaggi») sottolinea, in riferimento soprattutto alla “trilogia di Thomas”, «niente trama, è vero, ma un forte legame al percorso, inteso in senso fisico».² In realtà i tre romanzi una trama ce l'hanno, o meglio in ciascuno di essi molteplici trame vengono intraprese, approfondite, esaurite, oppure abbozzate e poi lasciate, e così via, ma è altrettanto vero che il movimento, inteso come percorso compiuto dall'io narrante mentre sviluppa la sua narrazione, svolge una funzione essenziale, anzi strutturale. Del resto, proprio sul rapporto tra movimento ed equilibrio si può leggere in IP un passo notevole:

Non mi è mai interessato essere il più veloce, né sono mai stato sensibile all'insulsa retorica motociclistica, di qualunque genere essa sia. È la questione dell'equilibrio ad affascinarmi, e il fatto che detto equilibrio non sia mai stabile, ma sempre strettamente dipendente da una serie di variabili che, data la natura del mezzo, sono sempre variabili in movimento, mai del tutto controllabili, a cui comunque bisogna adattarsi, se si vuole mantenere l'equilibrio, e dunque continuare a muoversi. A volte, ho l'impressione che si muova così anche il mio pensiero, e che, anche in questo caso, movimento ed equilibrio siano una cosa sola (Trevisan 2007: 17).

Il pensiero, per restare in equilibrio, deve continuamente muoversi, passando da un tema a un altro, da un personaggio a un altro ecc., ma è anche vero, stando al passo riportato, che l'equilibrio (a questo punto anche del pensiero) è sottoposto ad «una serie di variabili [...] mai del tutto controllabili, a cui bisogna comunque adattarsi»: si può trovare qui una sorta di giustificazione alle improvvisi deviazioni, digressioni, salti o cambi di argomento, guidati spesso soltanto dal filo del significante che, appunto, movimentano questa scrittura.³ Si può mantenere l'equilibrio, in buona sostanza, solo se si accetta il rischio di perderlo.

2. Nella conversazione con Gilda Policastro (in Policastro 2022: 2), Trevisan, sempre con estrema lucidità, afferma: «da lì in avanti [dopo la “trilogia”], proprio perché mi ero accorto che il *percorso* era di fatto *trama*, per quanto travestita, ho rinunciato anche a questo escamotage. E ho perso per strada anche Bernhard – intendo quello dei “predicati in funzione narrativa”, e della cadenza sintattica ossessiva, strumenti utilissimi per tenere insieme una “storia” in assenza di trama, ma che non sento più necessari. Forse perché, seguendo la mia natura, più che cercare di tenere insieme la *storia*, tendo a esploderla».

3. Per Trevisan il pensiero è poi strettamente legato alla scrittura, come testimonia la chiusura di *Tristissimi giardini*: «La chiave, io credo, è sempre nel ritmo. Pensare per frammenti e pensare i frammenti, e sempre pensarli in movimento, a tempo. Nella frase che precede, sovrapporre al verbo pensare il verbo scrivere» (Trevisan 2010: 135).

L'ultimo periodo del passo riportato istituisce dunque un rapporto tra l'equilibrio in movimento e il pensiero. In effetti, al centro del sistema che fissa la posizione, anche fisica, del narratore c'è il verbo *pensare*, utilizzato non solo per le evidenti ricadute sul ritmo della frase, sul modello di Bernhard,⁴ ma anche con una funzione costruttiva ben precisa. Grazie alla ricorrenza, ancora una volta pervasiva e ossessiva, del verbo il soggetto posiziona sé stesso nel tempo e nello spazio del presente della rievocazione (che in realtà, sul piano verbale, è un passato), mentre il flusso narrativo è libero di svariare tra i diversi temi o motivi (l'amicizia con Pinocchio, la scomparsa del figlio, la rievocazione della propria storia familiare, l'invettiva contro Vicenza e i vicentini, il Veneto, l'Italia ecc.) che il discorso di volta in volta aggancia e poi lascia. Ma è bene cercare di misurare il processo: ecco qui dunque – definite dal verbo al passato o all'imperfetto + azione, eventualmente seguita dalla conseguente reazione emotiva – una selezione delle ripetizioni con funzione strutturale:⁵

«pensavo sfogliando il giornale» (p. 5, 2 volte); «pensai rimettendo la Bic blu nella tasca sinistra» (p. 6); «pensai ancora chiudendo la porta alle mie spalle» (p. 6); «pensai bevendo il caffè» (p. 7); «pensavo sfogliando il giornale» (p. 7); «pensai camminando verso casa» (p. 7) [...]; «pensai tornando alla pagina di cronaca» (p. 8); «pensai mentre per la terza o quarta volta rileggevo» (p. 11); «pensavo seduto alla scrivania» (p. 17) [...]; «pensai alzando lo sguardo a fissare un punto preciso, ma indefinito, davanti a me» (p. 20) [...]; «pensai concentrando lo sguardo sul palmo della mano sinistra» (p. 24); [...]; «pensai seduto alla scrivania» (pp. 27, 31, 32, 32, 35, 37, 38 ecc.) [...]; «pensai improvvisamente» (p. 39); «pensai tornando ad abbassare gli occhi sull'annuncio funebre» (p. 39); «pensai chiudendo il giornale» (p. 39); «pensavo seduto alla scrivania» (pp. 40, 45) [...]; «pensai aprendo per l'ennesima volta il giornale sull'articolo dello schianto, e osservando attentamente la foto di mio cugino Pinocchio» (p. 83) [...]; «pensavo versandomi un'altra tazza di caffè» (p. 98); «pensavo sorseggiando il caffè» (p. 100); «pensavo seduto al tavolo di cucina» (pp. 101, 103); «pensavo aspettando l'alba» (p. 105); «pensai accertandomi di averlo [il coltello] in tasca» (p. 105); «pensavo seduto alla scrivania» (p. 105) [...]; «pensai uscendo per preparare la moto» (p. 119); «pensavo assicurando le borse alla moto» (p. 120); «pensai mettendomi il casco» (p. 120); «pensai salendo in moto» (p. 120); «pensavo tra le montagne» (p. 122, 2 volte); «pensavo scivolando tra le montagne» (p. 122); «pensai mettendo la moto in cavalletto» (p. 129); «pensavo avanzando a fatica» (p. 129); «pensai spingendomi avanti, goffo, ridicolo» (p. 130).⁶

4. La ripresa di stilemi tipici dello scrittore austriaco è senza dubbio centrale nel sistema stilistico di Trevisan, ed è stata come noto variamente interpretata e giudicata; tuttavia per intensità e pregnanza, e anche per il valore strutturale che svolgono, questi elementi non rappresentano affatto dei prelievi inerti ma sono invece a tal punto e in tal modo acclimatati nella scrittura di Trevisan, da risultare autentici e necessari.

5. Si tenga presente che il totale delle occorrenze della formula è di ben 341 per 130 pagine di testo (se non ho contato male; ma se l'ho fatto il totale può essere solo superiore).

6. Analoga mappa, sempre tracciata attraverso la disseminazione del verbo *pensare* + azione, postura o reazione emotiva, può essere recuperata negli altri due "capitoli" della "trilogia di Thomas", a conferma della coerenza della serie e della funzione costruttiva di questo elemento. Ne emerge, nel complesso, una sorta di meta-mappa o meta-rete incentrata sul verbo *pensare* che filtra tutta la narrazione. Il verbo non può non essere immediatamente associato a un soggetto (colui che pensa) il che sottolinea quanto sia complesso smarcarsi dalla prima persona: «Il problema è togliere peso alla prima persona, ovvero all'io» (Policastro 2022: 2).

Davvero, «la scrittura si configura come pensiero in atto del soggetto, luogo della sua presa di coscienza» (Bozzola 2023: 8), nel senso anche concreto, del tempo e dello spazio.⁷ Le azioni sono lente, impacciate dal pensiero in movimento, e per lo più insignificanti, ma registrate con puntiglio dal narratore. Il testo è così attraversato e tenuto insieme da questa rete di segnali⁸ che permette all'io narrante di muoversi nel tempo (le poche ore che vanno dalla lettura della notizia della morte di Pinocchio alla preparazione del viaggio che lo riporterà nella città natale, con le 14 ore di moto per raggiungere Vicenza e il ponte di Piovene luogo della morte di Filippo) e nello spazio (dalla lettura della notizia sul giornale al rientro a casa, dalla rilettura seduto alla scrivania ai momenti di pausa guardando dalla finestra ai movimenti nella casa per i preparativi del viaggio ecc.).

Bisogna in ogni caso considerare che si tratta pur sempre di tempi al passato, o meglio, i diversi piani narrativi intrecciano temporalità diverse, che hanno una propria durata, frequenza e velocità: c'è il presente, che in realtà è un passato, del soggetto che dice io (ossia Thomas),⁹ che procede con lentezza ma che conosce anche, sempre nello spazio del pensiero, accelerazioni improvvise in occasione delle tante invettive rivolte nei confronti del proprio Paese e della propria famiglia; c'è il passato che si dilata dall'adolescenza fino alla maturità e ripercorre l'amicizia con Pinocchio, la morte di Filippo e la propria difficile storia familiare; e c'è di nuovo il presente del

7. Si tratta di una «presa di coscienza» che solo la scrittura può rendere possibile: «Come tutte le persone che pensano di continuo, io non mi rendo conto di quanto sia pericoloso, a volte, questo pensare sempre e di continuo, specialmente quando questo pensare di continuo si rivolge al passato. Del resto, penso, questo pensare sempre e di continuo, specialmente al passato, è un sintomo tipico della mia malattia, qualcosa di cui, ne sono certo, non riuscirò mai a liberarmi. Posso tenere tutto sotto controllo per mesi, addirittura per anni, e comportarmi come se non fossi affatto malato. Poi, pensai, basta un momento, proprio come oggi, e mi ritrovo non solo a ripensare quel passato che volevo solo dimenticare, se fosse solo questo sarebbe semplice; no, io lo rivivo, ne sento gli odori, i sapori, i rumori, e tutto alla rinfusa. Vorrei seguire un filo, ma ci riesco solo per brevi momenti, e subito arriva qualcosa che mi distrae di nuovo, il filo si rompe, e io mi perdo di nuovo» (Trevisan 2007: 87).

8. Non è l'unica naturalmente. Si può qui almeno accennare all'altra rete, che riguarda il tentativo ossessivo del soggetto di spogliarsi, per via di ripetizioni, di ogni riferimento di possesso rispetto alla propria terra, ai luoghi della propria infanzia e giovinezza. Si pensi ad esempio a formule come «Nel paese che mi ostino ancora a chiamare mio, ma che non è mai stato mio» ecc.

9. I segnali di questa divaricazione tra prima persona e voce narrante sono collocati in apertura e in chiusura delle parti principali del romanzo. In apertura della seconda parte, *Il ponte. Una ripetizione* si legge infatti: «Così Pinocchio è morto, scrive Thomas» (Trevisan 2007: 11); e in chiusura della terza parte, *Avvoltoio deficiente. Un epilogo*: «Eppure, scrive Thomas, quando arrivai al bivio e girai a destra del ponte, non sentivo nessuna stanchezza» (ivi: 125). Si veda quanto osserva Zublena 2007: 15: «La voce enunciante di Thomas narra in prima persona, solo di rado interrotta dal breve inciso diegetico "scrive Thomas", secondo l'uso dell'autore già visto nei precedenti *Il mondo meraviglioso* e *I quindicimila passi*. Un inciso che ha la funzione di introdurre lo spaesamento della terza persona nell'identità della prima: un primo meccanismo di spiazzamento che mette in questione la provenienza della voce, quasi a incrinare l'apparente modulo del memoriale autodiegetico». Del resto già nel prologo del romanzo, il problema della voce da assumere è centrale per lo scrittore-personaggio: «Resta solo una questione da risolvere, pensai bevendo il caffè, raccontare in prima persona, o raccontare, sempre in prima persona, una seconda persona? Un problema non da poco, ma avevo la sensazione che il nodo si sarebbe sciolto da sé» (Trevisan 2007: 7).

narratore di primo grado che riporta quanto scritto da Thomas (qualsiasi istanza del soggetto quel narratore rappresenti). La presenza del passato nel presente, o più precisamente del passato remoto nel passato meno remoto restituito dalla scrittura, è ipostatizzata nella formula che costituisce il traliccio di questi racconti, ossia il rapporto che si crea tra il verbo “pensare” con il suo contenuto narrativo che riguarda il passato remoto (ma anche il presente della polemica esplicita, di pancia) e l’azione che si colloca in un altro passato del narratore di secondo grado, ossia Thomas.

Che l’autore senta il bisogno di porre un argine al flusso narrativo, che altrimenti rischierebbe di perdere equilibrio e coerenza, si coglie non solo da questa sorta di struttura di fil di ferro che tiene insieme le trame del romanzo e le aggancia al narratore di primo grado, ma anche da altre strategie che hanno a che fare appunto con il controllo del testo. Almeno in due casi è ad esempio rintracciabile una figura a cornice, o epanadiplosi, che governa l’intera narrazione: se del riferimento a Thomas in apertura e chiusura del romanzo si è già detto (cfr. nota 9), si consideri poi la corrispondenza tra questi due passi:

Mi sciacquai la faccia con l’acqua fredda, calzai i jungle-boot e, visto che pioveva, indossai la Belstaff nera, badando a chiudere bene cerniere, bottoni e cinturini vari; controllai che tutte le luci fossero spente, controllai che le finestre fossero chiuse, che il riscaldamento fosse spento, che la televisione fosse spenta, che lo stereo fosse spento, che la segreteria telefonica fosse accesa, e quindi, dopo aver controllato tutto questo più volte, aprii la porta e uscii, ma, prima di richiudere la porta, controllai di avere con me le chiavi di casa, il portafoglio, il tabacco, le cartine, un accendino e il taccuino che porto sempre con me. Se non lo avessi sarei perduto. (Trevisan 2007: 6);

e

Andai in bagno e mi sciacquai la faccia con l’acqua fredda, calzai i jungle-boot e, visto che pioveva, indossai i pantaloni impermeabili e la Belstaff nera, badando a chiudere bene cerniere, bottoni e cinturini vari; controllai che tutte le luci fossero spente, che le finestre fossero chiuse, che il riscaldamento fosse spento, che la televisione fosse spenta, che lo stereo fosse spento, che la segreteria telefonica fosse accesa, e quindi dopo aver controllato tutto questo più volte, aprii la porta e uscii, ma prima di richiudere la porta, controllai di avere con me le chiavi di casa, il portafoglio, il tabacco le cartine, un accendino e il taccuino che porto sempre con me. Se non lo avessi sarei perduto (ivi: 120).

Non si tratta soltanto di ribadire il tratto profondamente ossessivo della psicologia del personaggio – un disturbo ossessivo compulsivo della personalità da manuale –, ma di evidenziare anche il valore strutturale di questi elementi, che incorniciano il testo e insieme lo arginano. La ripetizione, del resto, così pervasiva nella scrittura di Trevisan, funziona da molla di rilancio del discorso (cfr. Bozzola 2023: 4) ma funziona anche come strumento di controllo razionale dello stesso: è il contrappeso formale che rende possibile quell’equilibrio in movimento di cui parla lo stesso autore.¹⁰

10. Secondo Gialloretto 2016: 268 «La propensione conoscitiva a ricavare risposte dalla spoglia

Su questa strada dunque vale la pena di leggere un passo più circoscritto, da considerare come *specimen* di una situazione più generale non solo del libro in questione e non solo della trilogia di Thomas a cui IP appartiene. Si può semmai notare che l'assetto qui preso a campione affiora in modo del tutto particolare proprio nelle tante invettive rivolte all'Italia, al Veneto o a Vicenza in cui il narratore con tutta evidenza porta in superficie, attraverso l'accumulo e la ripetizione, un eccesso pulsionale che a fatica riesce a gestire. Ecco dunque il segmento testuale (Trevisan 2007: 15-16):

[...] nel corso della lunga passeggiata con Hennetmair nel bosco di querce, innocui discorsi di ordine generale: alcuni libri (in italiano) che gli avevo dato da leggere; la questione della pesantezza della lingua tedesca, contrapposta alla leggerezza delle lingue romanze, e dell'italiano in particolare, e la stupida discussione sui limiti di velocità.

5 Secondo Hennetmair era una vera e propria assurdità che sulle autostrade tedesche non ci fossero limiti di velocità. L'unico paese al mondo che non ha limiti di velocità in autostrada, aveva detto, e ogni anno, a causa di questa mancanza, in Germania muoiono migliaia di persone. Inutilmente avevo cercato di spiegargli che trovavo la cosa molto coerente e che comunque, in Italia, pur essendoci dei limiti di velocità

10 anche in autostrada, la gente si lanciava lo stesso a tutta velocità, in autostrada come sulle strade normali, e si schiantava con regolarità, con i consueti picchi del venerdì e sabato sera, a prescindere da qualsiasi limite di velocità o regolamento stradale. E a parte i limiti di velocità, avevo detto a Hennetmair, molto ci sarebbe da dire, e da ridire, sullo stato delle strade italiane in generale, e delle strade del Veneto in

15 particolare, che, com'è noto, non è esagerato definire disastroso, anzi scandaloso, ed è così da sempre. In nessun posto al mondo, avevo detto, la situazione della viabilità è così confusa come nel Veneto, così mal gestita come in Veneto, e ogni anno che passa è peggio. Di continuo si costruiscono nuove strade che, nelle intenzioni, e nelle dichiarazioni, dovrebbero migliorare la situazione, snellire il traffico, ridurre

20 il numero di incidenti, per poi scoprire che la situazione non è affatto migliorata, il traffico è ancora più caotico, il numero degli incidenti non è affatto diminuito, anzi è aumentato e, in definitiva, la situazione è solo peggiorata e continua a peggiorare ogni giorno che passa. Si costruisce una cosiddetta superstrada a scorrimento veloce, e nel giro di pochissimo tempo, la superstrada viene intersecata da innumerevoli

25 e pericolosissimi incroci, attraversamenti a raso, accessi privati, e lo scorrimento veloce diventa uno scorrimento lento, lentissimo, a singhiozzo per così dire, ed estremamente pericoloso, così che si è costretti a costruire un'altra strada, e poi un'altra ancora, cercando sempre di porre rimedio a una situazione ormai disperata e del tutto irrimediabile. In Italia, avevo detto a Hennetmair quella mattina, non si fa a tempo ad asfaltare una strada, e subito, su quella stessa strada appena asfaltata,

30 vengono fatti gli scavi per le tubazioni del gas, oppure dell'acqua, oppure della linea elettrica, oppure della nuova fognatura, la strada non è ancora finita, ed è già tutta

inerte di ciò che è apparente si fonda sul potere dell'iterazione. L'esperienza altro non è che l'insegnamento tratto da una precedente manifestazione dell'identico o del simile e così, a furia di ripetizioni, l'assembramento di alcuni vocaboli (specie se astratti) innesca un meccanismo straniante che assume la forma di una penetrazione progressiva oltre la sfera del sensibile (questa percussione, trattando le parole come note ribattute, induce una sorta di "trance realistica"».

- rattoppata, rabberciata, piena di buche, con tombini fuori terra che sono delle vere e proprie trappole, senza pista ciclabile, priva di attraversamenti pedonali e così via.
- 35 Per non parlare dei materiali e dell'esecuzione dei lavori che, trattandosi di lavori pubblici, sono sempre materiali scadenti ed esecuzioni dei lavori scadenti, così che anche i rattoppi e i rappezzati, fatti con materiali scadenti posati in opera tutt'altro che a regola d'arte, diventano rattoppi e rappezzati malfatti, per cui comunque lo stato e le amministrazioni, e in definitiva i cittadini, pagano un prezzo folle e addirittura scandaloso.
- 40 E malgrado la situazione delle strade sia così disastrosa, la gente si lancia comunque a tutta velocità su quelle strade intasate tutte rappezzate e rattoppate, dotate di una segnaletica stradale insufficiente e confusa e a volte addirittura criminale. Migliaia di morti tanto quanto, avevo detto, forse addirittura più morti che in Germania. E lo stesso, pensavo, non avrei mai immaginato che mio cugino Pinocchio sarebbe morto
- 45 così, in uno stupido incidente stradale.

La forza e insieme il fascino di una pagina come questa, così come di tante altre che hanno la medesima temperatura, sta indubbiamente nel suo ritmo incalzante e nella pienezza e rotondità della sintassi. Se al secondo aspetto, cioè alla pienezza e rotondità contribuisce innanzitutto la mancanza di quelle figure retoriche e grammaticali del non detto o dell'implicito, legate alla reticenza, alla sospensione, all'ellissi che aprirebbero dei vuoti nella pagina consentendo un po' di respiro, alla definizione del ritmo partecipano soprattutto le figure di ripetizione (i due aspetti sono tra l'altro connessi): dall'anadiplosi («Si costruisce una cosiddetta superstrada a scorrimento veloce, e nel giro di pochissimo tempo, la superstrada viene intersecata [...]» rr. 23-24; «non si fa a tempo ad asfaltare una strada, e subito, su quella stessa strada appena asfaltata [...]» rr. 29-30)¹¹ all'epifora («disastroso, anzi scandaloso, ed è così da sempre. [...] ogni anno che passa è peggio. [...] continua a peggiorare ogni giorno che passa. [...] una situazione ormai disperata e del tutto irrimediabile»), dalla figura etimologica (*strada, stradale; pericolosissimi, pericoloso*) al poliptoto (*peggio, peggiorare*), dalle paronomasie (*rattoppi e rappezzati, rappezzate e rattoppate* con ordine inverso) alla ripetizione martellante di alcune parole chiave come *velocità* (8 occorrenze) e *autostrada, strada, stradale* (19 volte), o alla ripresa a distanza di aggettivi come *scandaloso* (r. 15 e r. 39) e *disastroso* (r. 15 e r. 40) ecc. Da notare inoltre la preferenza accordata al tricolon («lento, lentissimo, a singhiozzo», «dovrebbero migliorare la situazione, snellire il traffico, ridurre il numero di incidenti per poi scoprire che la situazione non è affatto migliorata, il traffico è ancora più caotico, il numero degli incidenti non è affatto diminuito» disposti in sequenza parallela rr. 19-21; «una segnaletica stradale insufficiente e confusa e a volte addirittura criminale» rr. 41-42) anche se non rare sono le coppie («un prezzo folle e addirittura scandaloso», «rappezzate e rattoppate») mentre in un caso almeno l'accumulazione è più ampia («gli scavi per le tubazioni del gas, oppure dell'acqua, oppure della linea elettrica, oppure della nuova fognatura»). Gli elementi centrali

11. Più che nella sua forma semplice e lineare l'anadiplosi andrà vista anche qui come modalità costruttiva del discorso: «un primo nucleo contiene al proprio interno, nella sua parte conclusiva, un elemento su cui si impianta il secondo, che contiene al proprio interno un elemento su cui si impianta il terzo ecc.» (Bozzola 2023: 3).

del passo sono inoltre accompagnati dai loro contrari (*velocità > lentezza; rimedio > irrimediabile*), o dalla loro variazione superlativa o iperbolica (*lento > lentissimo; addirittura scandaloso > addirittura criminale*).

Ciò che più conta però, al di là degli elementi di dettaglio, è la parte fondamentale che il complesso di queste figure gioca nell'articolazione del contenuto, ossia il fatto che la ripetizione investe direttamente il piano argomentativo, dando alla narrazione quell'intonazione affabulatoria così tipica della scrittura di Trevisan. Da questo punto di vista la situazione inizialmente è abbastanza semplice: si pongono a confronto due sistemi, quello tedesco che non prevede limiti di velocità in autostrada, e quello italiano che invece li prevede, per denunciare che il risultato, in termini di incidenti, è lo stesso, anzi peggiore: «in Germania muoiono migliaia di persone» afferma in apertura l'interlocutore Hennenmair, mentre in chiusura (e dunque ancora una volta con un effetto di cornice) il narratore sostiene che in Italia «Migliaia di morti tanto quanto, avevo detto, forse addirittura più morti che in Germania».¹² Il confronto non è finalizzato a individuare la soluzione migliore quanto a mettere in luce quella peggiore, che è sempre quella italiana e veneta o vicentina in particolare. Ma tra inizio e fine, a dilatare il discorso scandito in modo ossessivo dalle ripetizioni, trova spazio una divagazione – in parte gratuita perché non direttamente legata allo spunto di partenza,¹³ anche se probabilmente guidata dalla pressione dei significanti¹⁴ – sullo stato delle strade italiane e del Veneto in particolare. Un approfondimento-Invettiva costruito sul costante capovolgimento del dato di partenza, a stravolgere dunque le normali relazioni di causa, mezzo e fine, o di intenzione e risultato: i limiti di velocità dovrebbero garantire maggiore sicurezza ma non lo fanno; la nuova superstrada dovrebbe favorire uno scorrimento più veloce del traffico ma ottiene il risultato contrario; anche l'asfaltatura del manto stradale dovrebbe consentire una diminuzione degli incidenti ma in realtà così non è; i lavori poi per cercare di sistemare le cose sono malfatti e hanno come unico risultato l'aumento dei costi per la comunità. Il medesimo schema argomentativo, secondo il quale i rimedi per migliorare la situazione producono guasti peggiori, si ripete per cinque volte, a partire da un dato più generale (i limiti di velocità in autostrada) per passare ad aspetti più particolari e concreti (i lavori pubblici), e finire tornando su quel dato generale.

Si tratta di una strategia argomentativa che si coglie con evidenza anche in altre parti del libro e con altre tematiche, ben più vicine al soggetto.¹⁵ Si pensi ad

12. Si ricordi che il confronto italo-tedesco, e sempre su temi legati alla velocità (sia pure alla velocità di scorrimento da una città all'altra) è sviluppato anche in *Tristissimi giardini* (Trevisan 2010: 23-24).

13. Ossia slegata dal confronto con le autostrade tedesche.

14. A questo proposito si può pensare che il discorso sui limiti di velocità sia in qualche modo rimasto impigliato nella coscienza del soggetto il quale, dopo solo una pagina e mezza, torna sul concetto di *limite* (ripetuto per sei volte in poche righe) inteso nel senso esistenziale di "spingersi al limite".

15. Sul piano sintattico e retorico costruzioni analoghe si rintracciano anche altrove. Per quanto riguarda ad es. *Works* (Trevisan 2022 [2016]), cfr. Bozzola (2023: 4): «la sintassi procede per espansioni lineari, senza vere e proprie sospensioni: ciascuno dei segmenti a partire dalla reggente, offre al proprio interno lo spunto, l'appiglio per uno sviluppo ulteriore, perlopiù aperto da una struttura relativa, oppure da un sintagma apposizionale che il seguito della frase precisa, o da una congiunzione causale, ecc.».

esempio al lungo brano (Trevisan 2007: 116-19) in cui il protagonista rievoca il rapporto problematico con la propria madre, all'origine del grumo psicologico che lo tormenta («dev'essere così che ho imparato»), caratterizzato dalla costante aggressività materna («dava sempre a me la colpa di tutto [...] la colpa era sempre e sicuramente mia [...] la colpa era senz'altro mia [...] Qualsiasi cosa facessi era sbagliata»). Anche in questo caso i singoli casi concreti sono tenuti insieme dal medesimo schema secondo cui all'azione non corrisponde la reazione prevista o attesa o normale, ma il contrario, con la conferma o ben più spesso il peggioramento della situazione iniziale, del resto già negativa. Ecco perché il passato non può che continuare a crollare travolgendo il presente e portando con sé anche ogni possibilità di futuro.

La ripetizione investe dunque tanto il piano formale, retorico, grammaticale e lessicale, quanto quello concettuale e argomentativo, contribuendo a saturare ogni spazio, nello sforzo evidente di non lasciare nulla di scoperto e irrelato o anche solo implicito. Questa scrittura, in altre parole, nel tentativo estremo di fronteggiare una sorta di profondo *horror vacui* non fa che rivelare ed esibire il vuoto che la mette in movimento:¹⁶

il vuoto che ci circonda, in questo nord-est veneto, vicentino in particolare, dev'essere un vuoto davvero spaventoso, un vuoto raccapricciante, se non il vuoto sicuramente la percezione del vuoto, una vera maledizione sotto forma di senso del vuoto, paura orrore e spavento che ci inducono a rivolgere tutte le nostre forze contro la paura l'orrore e lo spavento del vuoto, in definitiva contro il vuoto, l'unica arma per combatterlo essendo un'attività di riempimento, materiale e immateriale, della natura e del paesaggio, natura e paesaggio esterni e interni, esternamente in quanto fraintendimento, internamente in quanto reale percezione di un vuoto essenzialmente interno (Trevisan 2003 [1997]: 22).

Non si tratta dunque solo di un caso personale, di rappresentazione e sfogo di un disagio individuale. Quell'orrore del vuoto che la scrittura di Trevisan mette con tanta evidenza in mostra si fa anche (anche) figura di qualcos'altro,¹⁷ di un modo collettivo di abitare, o disabitare, uno spazio geografico e un tempo storico.¹⁸ Ecco allora che «dire il già detto, riscrivere il già scritto (e visto, e ascoltato), costituisce in questo contesto una sorta di rito sacrificale attraverso cui si chiede ai propri simili di condividere la responsabilità di un omicidio collettivo, totemico, fondativo» (Giglioli 2011: 39). È probabile che Trevisan non sarebbe stato d'accordo su alcuni di

16. A quel vuoto tentano di fare argine anche i taccuini che Trevisan si preoccupava sempre di avere con sé: «diceva di scrivere più diffusamente e più spesso nei taccuini proprio nei periodi più difficili della sua vita, pur non avendo, in quei momenti, una chiara cognizione della qualità di ciò che andava scrivendo» (cfr. Giancotti 2023: 231).

17. Si può a questo punto fare riferimento a uno spunto di Giglioli (tratto dal Barthes de *Il grado zero della scrittura*): «una scrittura è il risultato della combinazione di una lingua e di uno stile messi in situazione, una combinazione che può essere definita solo dall'esterno di se stessa, sulla base del rapporto con ciò che ne sta fuori, la circoscrive, la eccede: un mondo comune degli uomini rispetto al quale prendere posizione, assumere un contegno, disciplinare una mimica» (Giglioli 2011: 13).

18. Da questo punto di vista è senz'altro possibile guardare alla pianura veneta e al suo disastroso paesaggio di capannoni anche come espressione di quello stesso *horror vacui*. Ma su questo si veda senz'altro Varotto 2014.

questi termini (in particolare l'ultimo), ma è indubbio, almeno per chi scrive, che è a partire anche da questi aspetti e da questa forza che l'opera di Trevisan ci riguarda e ci coinvolge.

Bibliografia

- Bozzola, Sergio (2023), *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20.
- Gialloretto, Andrea (2016), «Questo scritto non sarà un romanzo». *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, «Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», XIV: 245-272.
- Giancotti, Matteo (2023), *I taccuini di Vitaliano Trevisan*, in *La memoria degli oggetti*, Milano-Udine, Mimesis, 227-244.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Policastro, Gilda (2022), *Per Vitaliano Trevisan/2*, «Le parole e le cose», 8 gennaio 2022, consultabile al sito <www.leparoleelecose.it/?p=43189> (i numeri di pagina si riferiscono alla versione in pdf scaricabile dal sito).
- Trevisan, Vitaliano (2002), *I quindicimila passi*, Torino, Einaudi.
- Trevisan, Vitaliano (2003) [1997], *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Roma, Theoria, poi Torino, Einaudi.
- Trevisan, Vitaliano (2007), *Il ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi.
- Trevisan, Vitaliano (2010), *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza.
- Trevisan, Vitaliano (2022) [2016], *Works*, Torino, Einaudi.
- Varotto, Mauro (2014), *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles, Peter Lang, 113-130.
- Zublena Paolo (2007), *Pensieri banali*, [rec. a *Il ponte. Un crollo*], «L'Indice dei libri del mese», XXIV/10: 15.

ABSTRACT – The essay presents an analysis of some formal and stylistic elements of *Il ponte. Un crollo*, the last part of the trilogy that Vitaliano Trevisan dedicated to the character of Thomas. In particular, an attempt is made to describe the ways in which the author uses the figure of repetition by highlighting its structural as well as narrative aspects. In fact, repetition while seemingly aimed at supporting the character's delirious monologue binds the parts and gives the text a firm and coherent structure.

KEYWORDS – Vitaliano Trevisan; Italian contemporary fiction; 21st century; repetition; structure.

RIASSUNTO – Il saggio presenta l'analisi di alcuni elementi formali e stilistici de *Il ponte. Un crollo*, l'ultima parte della trilogia che Vitaliano Trevisan ha dedicato al personaggio di Thomas. In particolare, si cerca di descrivere le modalità con cui l'autore utilizza la figura della ripetizione evidenziandone gli aspetti strutturali oltre che narrativi. La ripetizione infatti mentre sembra apparentemente finalizzata a sostenere il delirante monologo del personaggio lega le parti e conferisce al testo una struttura salda e coerente.

PAROLE CHIAVE – Vitaliano Trevisan; narrativa italiana contemporanea; XXI secolo; ripetizione; struttura.

RESOCONTI

Daniele Baglioni, *Italian Vernaculars as Diplomatic Languages in the Medieval Levant*, in *Crusading, Society, and Politics in the Eastern Mediterranean in the Age of King Peter I of Cyprus*, ed. by Alexander D. Beihammer and Angel Nicolaou-Konnari, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 443-454

Nel quadro del Mediterraneo medievale, l'uso dei volgari italo-romanzi come lingue del commercio è tema da tempo noto agli studiosi. Molto meno studiato risulta invece il loro impiego nel campo della diplomazia, compresa quella che regolava i rapporti tra stati non italiani. Proprio a questo argomento è dedicato il contributo che qui si presenta, del quale – considerata l'apparizione in un volume a carattere storico, incentrato sul regno di Pietro di Lusignano e privo di altri saggi storico-linguistici – si è ritenuto opportuno dare notizia in questa sede. Nel saggio in questione, Baglioni analizza la lingua di documenti diplomatici medievali composti nel Mediterraneo orientale e meridionale, nel periodo compreso tra il XII secolo e la caduta di Costantinopoli, momento oltre il quale l'impiego dell'italiano diventerà comune nelle relazioni tra l'Occidente e l'impero ottomano.¹

Nella prima sezione (*The Documents*), l'autore descrive la documentazione edita disponibile per l'arco cronologico indagato, che comprende una cinquantina di testi, riguardanti i rapporti tra città italiane (principalmente Venezia e Pisa) e regni musulmani, come l'emirato ayyubide di Aleppo, l'ilkhanato di Persia, il khanato dell'Orda d'Oro, il sultanato mamelucco del Cairo, l'emirato hafside di Tunisi e l'impero ottomano. Si tratta in ogni caso di traduzioni in veneziano, pisano o più raramente in genovese, alcune delle quali risalgono già al XIII sec., che testimoniano prassi traduttive interessanti sotto molti aspetti. Si va dalle collaborazioni tra occidentali e orientali, come nel caso dei privilegi quattrocenteschi riconosciuti a Venezia dal sultano mamelucco Bursbey, a cui lavorarono congiuntamente l'interprete del sultano, un rinnegato e l'ambasciatore di Venezia Lorenzo Capello; alla traduzione in volgare scritta in caratteri arabi (per cui si veda l'esempio – apparentemente del tutto isolato – di una lettera inviata nel 1366 dall'emiro di Bona e Bugia al doge di Pisa Giovanni de' Conti); fino alla «two-tier translation» (nella terminologia di Bernard Lewis), una traduzione che prevedeva la mediazione di una terza lingua. Di quest'ultima dinamica reca testimonianza la risposta duecentesca di Leone II d'Armenia all'ambasciatore veneziano Tommaso Bondumier, verosimilmente redatta in armeno e successivamente tradotta prima in francese e, di qui, in veneziano. Non è inoltre da escludersi – ipotizza Baglioni – che lo stesso processo sia alla base delle traduzioni dei due patti stipulati tra Venezia e Aleppo (1208; 1225), scritte in un veneziano venato di francesismi.

Nella seconda sezione (*The Language*), l'autore analizza le caratteristiche principali della lingua dei documenti: particolarmente interessanti risultano, da questo punto di vista, i privilegi riconosciuti da Enrico II di Cipro a Pisa nel 1291, che – benché scritti in pisano – presentano alcuni tratti settentrionali, verosimilmente attribuibili alla prima versione del testo, redatta in veneziano o in genovese da un interprete cipriota. Venendo ai caratteri generali della documentazione, il dato linguisticamente più rilevante è senza dubbio l'alto numero di prestiti, riguardanti nomi di istituzioni, tasse e *realia* caratteristici del Mediterraneo

1. Cfr. Laura Minervini, *L'italiano nell'impero ottomano*, in *Lo spazio linguistico italiano e le "lingue esotiche": rapporti e reciproci influssi*. Atti del XXXIX Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Milano, 22-24 settembre 2005), a cura di Emanuele Banfi e Gabriele Iannàccaro, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 49-66.

orientale, che rinviano a lingue differenti, tra cui il persiano, l'arabo, il mongolo, il kipchak e il cinese. Come argomenta Baglioni, questi termini dovevano essere di uso comune tra gli ambasciatori italiani operanti nel Levante e per questo motivo non furono tradotti dagli interpreti. A riprova di ciò, l'autore cita alcuni esempi di costruzioni ibride, in cui su una base alloglotta è innestato un suffisso italoromanzo, come il verbo *tomagar* 'pagare un dazio doganale' (da *tamoga* 'dazio doganale' < turco *tamgā* 'sigillo' + venez. *-ar*) e il sostantivo *comercler* 'doganiere' (< gr. biz. *komerkion* 'dogana', 'dazio doganale' + venez. *-er*), attestati rispettivamente in un patto del 1320 tra Venezia e l'ilkhanato di Persia e in un trattato del 1358 tra Venezia e il khanato dell'Orda d'Oro.

Nella terza e ultima sezione (*The Formulas*), l'autore prende in esame alcune espressioni formulari attestate nella documentazione, che permettono di chiarire la nascita di titoli onorifici che sarebbero poi divenuti di uso comune nella cancelleria ottomana. È questo, ad esempio, il caso dell'espressione *Gran Signor*, che deriva dalla locuzione greca *μέγας αὐθέντης* 'id.', la quale fu inizialmente un titolo generico (attribuito anche a sovrani cristiani), ma che a partire dalla fine del XIV sec. diventò prerogativa esclusiva del sultano. In conclusione, il contributo di Baglioni sviluppa un tema (l'impiego dei volgari italoromanzi come lingue diplomatiche nel Mediterraneo) ancora largamente inesplorato, portando all'attenzione degli studiosi una serie di documenti, che – benché noti agli storici – rimangono in gran parte poco o per nulla frequentati da chi si occupa di storia della lingua.

DAVIDE BASALDELLA

Che cos'era e che cos'è un testo di lingua. Atti del Convegno, Bologna, 4-5 novembre 2021, a cura del Consiglio della Commissione per i testi di lingua, Bologna, Pàtron Editore, 2022 («Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i testi di lingua», vol. 171)

Si tratta degli atti, stampati a strettissimo giro, di un convegno tenutosi nel novembre 2021 presso la sede della Commissione per i testi di lingua, in continuità con due iniziative analoghe patrocinate dalla stessa istituzione nel 1960 e nel 2010, in occasione rispettivamente del centenario e del centocinquantesimo dalla fondazione.¹ Come chiariscono gli *avant-propos* al volume firmati dalla presidente Paola Vecchi Galli (pp. 7-8) e da Alessandra Curti (pp. 9-12) e Simonetta Santucci (pp. 13-16), il nuovo convegno è inteso a riflettere sull'eredità storica della Commissione (d'ora in poi CTL) e sui futuri percorsi della sua attività. Il volume si divide in due sezioni tematiche, fra loro saldamente intrecciate: la prima,

1. I cui atti includono contributi fondamentali per gli studi di filologia italiana: *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961 («Collezione di opere inedite o rare», vol. 123); *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 della Commissione per i testi di lingua*, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Pàtron Editore, 2012 («Collezione di opere inedite o rare», vol. 169).

Per la storia della Commissione, propone una puntuale ricostruzione, suddivisa in diversi contributi, della storia della CTL dal 1860 al presente. Spiccano in questo percorso pluriscolare la prima fase, dominata dalla figura di Francesco Zambrini, e l'ultimo decisivo sessantennio, sotto la presidenza di Raffaele Spongano prima e di Emilio Pasquini poi. La seconda sezione, *Questioni di metodo e laboratori*, raccoglie saggi dedicati ad aspetti di portata generale o, più spesso, a singoli cantieri di lavoro, alcuni dei quali promossi dalla CTL. Tutti i contributi gravitano variamente intorno alla questione che fa da titolo al volume, in un confronto tra voci e metodologie diverse che fornisce l'occasione per discutere compiti e obiettivi di una gloriosa istituzione culturale ereditata dal passato e calata in un contesto culturale profondamente rinnovato.

Ne risulta un volume ricchissimo, da cui gli storici della lingua possono ricavare molteplici spunti: è anzitutto evidente come non esista al giorno d'oggi un consenso unanime su che cosa sia effettivamente un *testo di lingua*, dicitura che proprio l'attività della CTL ha sicuramente contribuito a mantenere in vita negli studi. Di certo le accezioni con cui si adoperava oggi il sintagma sono tutte ben lontane da quella originaria, ancora trasparente per i letterati ottocenteschi, di «fonte del Vocabolario storico della lingua d'Italia»,² che identificava tipicamente un testo toscano del Trecento, il buon secolo della lingua, o tutt'al più del Quattrocento, degno di comparire tra i citati della *Crusca*. Si noterà però che già lo Zambrini aveva prospettato di accogliere nella collezione i *Volgari* di Bonvesin da la Riva, opera ben lontana da siffatto *identikit*: «la progettata edizione [...] non andò in porto per l'inadempienza di Adolfo Mussafia che, dopo averla proposta, ignorò le sollecitazioni del Presidente» (così Bruno Bentivogli, p. 124).

La prima sezione si apre con uno scritto di Pär Larson (*Come si pubblica(va) un testo di lingua?*, pp. 19-28) che si concentra sugli albori dell'istituzione bolognese, ricostruendo l'attività e le convinzioni in fatti di lingua del primo presidente, Francesco Zambrini, che resse la CTL dal 1860 fino alla morte nel 1887 (pp. 19-25). Larson si sofferma poi in particolare sulla genesi dell'edizione del canzoniere Vat. Lat. 3793, promossa dalla CTL per interessamento dello stesso Zambrini e di Alessandro D'Ancona e Domenico Comparetti (pp. 26-28). Nel passare in rassegna le pubblicazioni di età zambriniana, lo studioso sottolinea due aspetti: il carattere estremamente sommario, o l'assenza, di enunciazioni dei criteri editoriali nelle edizioni zambriniane (pur non prive di interessanti indicazioni di metodo, pp. 21-22) e la mancanza di definizioni esplicite dell'etichetta di *testo di lingua*, anche in quelle edizioni che la recano nel titolo.

Massimo Fanfani (*Le uova nei nidi degli altri. La cura dei testi di lingua per la Commissione e la Crusca*, pp. 29-66) muove proprio dal significato ottocentesco dell'etichetta, riconducendone l'origine, in ultima analisi, all'attività di Lionardo Salviati e dei primi accademici, anche se «il sintagma *testo di lingua* per indicare uno scritto approvato o approvabile dalla Crusca [...] comincia a circolare solo verso la fine del Seicento» (p. 32). Lo studioso ripercorre così la storia dell'attività filologica a margine del *Vocabolario* della Crusca nei secoli XVII e XVIII, per poi dedicarsi a ricostruire, con dovizia di dettagli e ampia documentazione, i rapporti non sempre facili intercorsi tra l'Accademia fiorentina e la Commissione bolognese tra il 1860 e il primo dopoguerra, allorché la Crusca tentò anche (fallendo) di avocare a sé attività e prerogative della Commissione (sulla questione ritorna più analiticamente il successivo contributo di Campana, pp. 82-86). Ne emerge, comunque, un quadro di notevole ricchezza e complessità, non privo di risvolti umani che Fanfani ricostruisce con finezza. Si segnalano aneddoti istruttivi, come la seduta del 12 aprile 1881 in

2. Ezio Levi, *Per un'edizione dei Testi Antichi Italiani*, «Rassegna nazionale», fasc. 1° settembre 1917, pp. 47-51, a p. 49. Il passo è cit. in questo volume nel saggio di Andrea Campana (p. 86).

cui gli accademici si rifiutano di riconoscere i *Promessi sposi* come testo di lingua; o l'elogio funebre che Cesare Guasti dedicò allo scomparso Zambrini, ma che in definitiva si risolse in un aspro biasimo del defunto (pp. 54-56): l'episodio, insieme ad altri, dimostra che fin da principio «in Accademia [...] si continuava a sogguardare con un certo fastidio la Commissione di Bologna» (p. 57), il che conferma la *longue durée* di certe caratteristiche della vita culturale italiana.

Al più celebre tra i successori dello Zambrini è consacrato il saggio di Carlo Caruso, *Giosuè Carducci presidente della Commissione* (pp. 67-78). Lo scritto tenta in parte di ridimensionare l'idea vulgata di una gestione deludente della CTL da parte del poeta-professore. Pur non avvicinandosi neppure lontanamente a eguagliare la febbrile attività dell'epoca zambriniana, la presidenza di Carducci non fu affatto priva di meriti, soprattutto per quanto attiene alla qualità filologica delle pubblicazioni: basta a dimostrarlo la lista delle edizioni promosse durante il ventennio carducciano (1888-1907), che annovera alcuni classici della filologia italiana (pp. 70-74). Per quanto attiene all'evoluzione storica del concetto di *testo di lingua*, ci appare rilevante l'inclusione nell'elenco di una raccolta di versi «a carattere [...] linguistico-dialettale» come gli *Antichi testi di letteratura pavana* curati da Emilio Lovarini (p. 73). Quanto all'idea che dei testi di lingua ebbe lo stesso Carducci, Caruso rileva come gli aspetti letterari dovessero decisamente far premio su quelli linguistici (se non fraintendiamo la formula «linguaiolo egli certo non fu, mai», p. 75).

Ad ogni modo, dopo la morte di Carducci nel 1907, la CTL affrontò un trentennio di grave crisi, minuziosamente ricostruito nel capitolo di Andrea Campana (*Dal 1907 al 1938: una commissione poco nota*, pp. 79-92). In questa fase travagliata, assai povera di attività filologica, si avvicendarono vari presidenti e reggenti, e la CTL affrontò prima il rischio dell'assorbimento da parte della Crusca, e successivamente, con l'avvento del fascismo, la soppressione da parte del Ministero, che avrebbe dovuto decretarne la fine (1923). Scongiurò entrambi i pericoli l'energica direzione di Giuseppe Albini (1918-1933), il quale garantì la continuità dell'istituzione mediante l'affiliazione al comune di Bologna (mentre la sede attuale, presso Casa Carducci, era stata individuata durante la precedente reggenza – e per breve tempo presidenza – di Olindo Guerrini, 1907-1916). Questo difficile periodo “culminò” nell'infame destituzione di un presidente, Iginio Benvenuto Supino (1937-1938), per effetto delle leggi razziali del regime fascista.

I successivi anni della presidenza di Carlo Calcaterra (1939-1952), fortemente segnati dal secondo conflitto mondiale, videro una timida ripresa delle pubblicazioni e anche l'inaugurazione di una collana di studi storico-linguistici, purtroppo quasi subito abortita (pp. 96-98). Fabio Marri (*La Commissione di Calcaterra e l'impresa dell'Alione*, pp. 93-118) si sofferma analiticamente su un'edizione patrocinata da Calcaterra, l'*Opera piacevole* di Giovan Giorgio Alione (1521) curata da Enzo Bottasso e pubblicata nel 1953. L'accoglimento fra i testi di lingua di quest'opera, una raccolta di farse plurilingui (latino macaronico, volgare piemontese, francese ecc.), dimostra come a questa altezza cronologica il concetto non avesse ormai più nulla a che fare con la «restrittiva concezione toscana» (p. 96) delle origini.

Bruno Bentivogli (*Francesco Zambrini e Raffaele Spongano: fondazione e rifondazione della Commissione per i testi di lingua*, pp. 119-127) si occupa degli anni della presidenza di Spongano (1953-1986), che corrisposero a un vigoroso rilancio dell'attività della CTL. Le collane si arricchirono in questo periodo di numerosi titoli fondamentali per gli studi filologici, letterari e storico-linguistici, tanto che a Gianfranco Contini piacque di ravvisare un «miracolo filologico» sullo sfondo del Miracolo italiano del secondo dopoguerra (p. 120): basterà qui ricordare le *Rime e lettere* di Pietro Jacopo de Jennaro (1956) e la *Vita di san Petronio* (1962), edite da Maria Corti, le *Prose e Lettere edite e inedite* di Vincenzo Calmeta, a cura di Cecil Grayson (1959), o ancora l'*Orlando furioso*, capolavoro di filologia d'autore

di Santorre Debenedetti e Cesare Segre (1960), o le *Rime* del Saviozzo curate da Emilio Pasquini (1965). Dell'attività di quest'ultimo, prima autore e poi presidente della CTL (1986-2014), offre una fervida e documentatissima rimemorazione il bel capitolo della presidente in carica, Paola Vecchi Galli (*Emilio Pasquini: la 'sua' Commissione*, pp. 129-146). Dal saggio emergono i notevoli meriti dello studioso, evidenti non solo nel numero sorprendente di edizioni pubblicate (pp. 143-146), ma anche per ragioni squisitamente scientifiche: la Commissione di Pasquini ha infatti abbandonato le rigide normalizzazioni grafiche dell'era Spongano (p. 132) e, sulla scia di una concezione ormai rinnovata del testo di lingua «come una tessera, alla Dionisotti, di una plurivoca identità culturale [...], ha spesso sperimentato aree periferiche che esulano dal canone dei 'buoni secoli della lingua': ad esempio con le *Rime* e i *Ritmi latini* dell'Anonimo Genovese, le *Rime due-trecentesche* dell'Archivio di Stato di Bologna, *Il laudario dei battuti di Modena*» (p. 138).

I saggi della seconda parte permettono di osservare le diverse declinazioni dell'etichetta negli studi contemporanei. Breve ma densissimo il contributo di Cristina Montagnani, *Sulle «quisquillie grafiche» dei testi antichi* (pp. 150-156), che si occupa del problema della restituzione grafica dei testi medievali e rinascimentali. In poche pagine, la studiosa delinea efficacemente i termini fondamentali del problema, toccando tutti gli snodi di una contrapposizione durata un sessantennio – e mai davvero risolta – tra i difensori della cosiddetta “regola Barbi-Parodi” (conservazione della lingua ma ammodernamento della grafia) e i conservativi integrali, tacciati spesso dai primi di “feticismo grafico”. La studiosa osserva tra l'altro, sulla scorta di Folena, che l'ammodernamento è pressoché impraticabile nel caso dei testi non toscani (settentrionali e meridionali), nei quali «i fatti grafici e quelli fonetici [...] sono implicati in maniera molto più profonda di quanto non avvenga in un testo toscano, e la loro resa [...] è tutt'altro che pacifica» (p. 150).³ Richiamando poi il vastissimo problema della restituzione grafica del *Canzoniere* di Petrarca, Montagnani perviene a una ragionevole conciliazione tra le due scuole di pensiero, che si ponga come (non semplice) obiettivo «un punto di equilibrio fra quanto è necessario conservare e quanto si può innovare, fra le grafie che sono portatrici di un segno culturale preciso [...] e quelle che non lo sono [...], però, senza incorrere nel rischio di dar vita a una lingua artificiale, normata, ma secondo criteri che non sono né quelli petrarcheschi né quelli dell'uso moderno» (p. 153). Viene toccato anche il problema della *facies* linguistica dei testi, con riferimento a casi celebri (le edizioni Porta dell'Anonimo Romano e quella Gorni della *Vita nova*) che hanno evidenziato l'impercorribilità di ardite pratiche ricostruttive (pp. 153-154). Quanto al problema dell'ammodernamento linguistico dei testi per il grande pubblico, tornato in auge verso la fine degli anni '90, Montagnani conclude che oggi, venuto meno in buona parte il furore polemico, «si ha netta l'impressione che del lettore medio e delle sue possibilità di intendere il *Cortegiano* (o *Il principe*) non si faccia più carico nessuno» (p. 156).

3. Si noti, però, che la conservazione integrale è l'unico criterio ammesso per i testi extratoscani già in un manuale come quello di Franca Brambilla Ageno che, per i testi toscani, prescrive invece il più rigoroso rispetto delle norme Barbi-Parodi: «Per testi non toscani tanto più dovranno essere conservate le particolarità grafiche, le quali interessano anche la storia della grafia, finora poco nota a causa delle abitudini d'intervento sopra ricordate: si tratta così di riconoscere quali erano le regole (se ve n'erano) seguite nelle diverse regioni, così come di dedurre da statistiche vaste e accurate con che mezzi grafici venivano indicati determinati suoni (per es. le vocali turbate), come anche di stabilire se certi suoni o fenomeni (per es. appunto le vocali turbate, la caduta delle vocali finali eccetto *a* in tutte le posizioni tranne che prima di una pausa) esistessero già nel dialetto e siano mascherati da una grafia tradizionale, o si siano prodotti più tardi» (Franca Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975, p. 127).

I saggi successivi si concentrano “monograficamente” su questioni ecdotiche particolari. Un *dossier* tra i più impegnativi è quello del corpus delle rime di Guittone d'Arezzo, «il più cospicuo della lirica romanza fino a Petrarca» (p. 165), oggetto qui del contributo di Lino Leonardi (*Il problema del testo delle rime di Guittone: verso l'edizione critica*, 157-171). In vista della prima edizione critica, che l'autore prepara con la collaborazione di Andrea Beretta e Vittoria Brancato, il saggio tocca anzitutto le questioni della selezione e dell'ordinamento del corpus (pp. 161-165), dei rapporti fra i testimoni per la costituzione del testo critico (pp. 165-166) e di alcuni criteri di edizione (pp. 166-167). Dalla trattazione emerge una centralità non priva di elementi problematici del canzoniere Laurenziano Redi 9, la cui lezione, nell'economia di un'edizione che «mirerà a tener conto della dinamica dell'intera, ristretta tradizione manoscritta», sarà seguita dal testo critico «nei luoghi in cui l'adiazione non sia risolvibile» (p. 166). Quanto all'assetto formale del testo, la differente conformazione grafica dei quattro canzonieri che trasmettono le liriche di Guittone oppone ostacoli insormontabili all'applicazione del criterio strettamente conservativo, che costringerebbe nel migliore dei casi a stampare un testo graficamente disomogeneo. Non stupisce dunque che Leonardi, collocandosi sulla “linea Barbi-Parodi”, opti decisamente per criteri normalizzanti, con una motivazione che offre notevoli spunti di riflessione sul problema centrale del volume: «il significato culturale di un'opera come il corpus lirico [di Guittone] si colloca innanzitutto sul piano letterario, e giustifica una diversa accezione del concetto di ‘testo di lingua’, dove la lingua sia da intendere in primo luogo come lingua letteraria, come codice di poesia e di civiltà» (pp. 167-168). Del resto, osserva lo studioso, la disponibilità di ottimi studi sulla grafia dei canzonieri «solleva l'edizione critica da questa incombenza allotria» (p. 168). Criteri più conservativi sono invece deputati al trattamento dei «fenomeni fonetico-morfologici», con la sola eccezione, imposta da ineludibili esigenze di armonia, di una cauta e verificabile «sottrazione dei tratti più vistosamente pisani della *scripta* del Laurenziano, già suggerita da Contini» (*ibid.*).

Segue un saggio di Riccardo Viel (*Ricostruzione testuale e prospettive di studio linguistico della tradizione della Commedia*, pp. 173-184) che sviluppa alcune riflessioni sul poema dantesco, considerato prima come «un testo di lingua dal punto di vista dell'atto creativo», e in secondo luogo «come testo di lingua nella sua ricezione» (p. 173). Di un altro monumento della nostra letteratura, Machiavelli, si occupa Alessio Decaria (*Le lettere familiari di Machiavelli come testo di lingua*, pp. 185-201]), che dal proprio lavoro editoriale sui carteggi machiavelliani (già vittime, in passato, di sfortunate trafile editoriali) trae esempi lessicali notevoli e ben scelti, che una volta di più dimostrano come «le carenze nella cura dei testi si riverberano fatalmente sui lessici» (p. 191). Si iscrive nell'ecdotica dei carteggi anche il successivo articolo a quattro mani di Claudia Berra e Francesco Amendola (*Un'edizione in aggiornamento per un testo di lingua: le Lettere di Pietro Bembo*, pp. 203-214), dedicato a un volume in preparazione che si aggiungerà, apportandovi emendamenti e integrazioni, all'edizione in quattro volumi delle *Lettere* bembiane curata da Ernesto Travi e pubblicata dalla CTL tra il 1987 e il 1993. Riccardo Drusi (*Fra scene e torchi, da Venezia a Dresda (e ritorno): assaggi su un manoscritto goldoniano*, pp. 215-229) prende invece in esame una versione manoscritta, conservata a Dresda, della commedia di Carlo Goldoni *Il cavaliere e la dama* che corrisponde, eccezionalmente, alla scrittura goldoniana anteriore alle edizioni a stampa.

Rientrano nell'ambito della filologia d'autore i saggi di Giulia Raboni, che discute l'impostazione dell'edizione critica della Ventisettana dei *Promessi sposi* a cura di Donatella Martinelli («*Erigere da' fondamenti*». *La costruzione e l'edizione della Ventisettana*, pp. 231-246), e di Daniela Gionta, su un argomento pascoliano (*Un vocabolo poetico pascoliano: «femminelle»*, pp. 247-270). In particolare, Gionta ripercorre tutte le attesta-

zioni nella scrittura pubblica e privata di Pascoli di un lessema, *femminella*, che il poeta ricava dalle parlate toscane agresti per designare il ‘germoglio che spunta alla base delle piante’. La voce si trasforma in una tessera del peculiare codice poetico pascoliano, per simboleggiare i cattivi imitatori dei poeti. Il saggio rintraccia per questa via un interessante *fil rouge* tematico nella produzione e nell’ideologia letteraria di Pascoli, culminando nel recupero di un ignoto avantesto manoscritto dei *Pensieri dell’arte poetica* (1897) dove si affacciano per la prima volta riflessioni linguistiche sviluppate più compiutamente nel *Fanciullino* (pp. 265-269). Infine, non manca uno spazio per la filologia digitale, già evocata in chiusura del saggio di Leonardi ove si accenna a una possibile edizione digitale di Guittone (p. 170): di impostazione più generale il contributo di Paola Italia (*Le edizioni digitali e i testi di lingua*, pp. 271-281), che passa in rassegna le più diffuse tipologie di edizioni digitali per approdare a una riflessione sul ruolo della CTL nel mutato contesto culturale e tecnologico. In chiusura, Federica Missere Fontana presenta *Il sito web della Commissione per i testi di lingua* (pp. 283-290).

Come si spera di aver dimostrato, il volume è di grande interesse scientifico e rappresenta in sé un’efficace testimonianza del ruolo culturale dell’istituzione che l’ha patrocinato, alla quale gli storici della lingua non possono che guardare con attenzione e riconoscenza.

MARCO MAGGIORE

Educazione linguistica e fantasia. Gianni Rodari e la lingua italiana. Atti del convegno, Omegna, 3 ottobre 2020, a cura di Simone Fornara e Silvana Loiero, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022 («I Quaderni del GISCEL», VOL. 4)

Il volume raccoglie gli atti del convegno tenutosi al Forum di Omegna il 3 ottobre 2020, a ridosso del centenario della nascita di Gianni Rodari (Omegna, 23 ottobre 1920-Roma, 14 aprile 1980), per iniziativa del Centro competenze Didattica dell’italiano lingua di scolarizzazione del Dipartimento Formazione e Apprendimento della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana e del Gruppo di Intervento e Studio nel Campo dell’Educazione Linguistica (GISCEL).

Come dichiarato nell’*Introduzione* di Simone Fornara e Silvana Loiero (pp. 11-14), il convegno si è posto l’obiettivo di riflettere «dal punto di vista della lingua italiana» sull’importanza della figura di Rodari nell’ambito dell’educazione linguistica. Sia nelle opere teoriche sia in quelle di fantasia dello scrittore omegnese la parola ricopre infatti un ruolo centrale: dando forma all’immaginazione, essa funge da strumento attraverso cui tutti possono interrogare e conoscere la realtà. Nei diversi contributi che compongono il volume, l’attenzione rivolta a questa idea fortemente democratica di educazione linguistica non si pone semplicemente come occasione per ricordarne la modernità rispetto al suo tempo; piuttosto, viene soprattutto sottolineata l’utilità del pensiero di Rodari nel mondo contemporaneo per garantire una scuola e un’educazione inclusive, che siano in grado di fronteggiare nuove sfide e trasformazioni.

L'attualità del messaggio rodariano è in primo luogo tematizzata dalla penna di Bruno Tognolini nella poesia dedicata allo scrittore, *Rima per Gianni Rodari* (pp. 15-16), che inaugura il volume («E ormai dureranno le estati della filastrocca / La gente ora sa che sapevi suonare / Suonare ci tocca / Ti abbiamo seguito, abbiamo accordato la rima / Le fiabe son vere, c'è un nuovo mestiere / Che non c'era prima») e che, al contempo, funge simbolicamente da invito a portare avanti le riflessioni e l'impegno di Rodari («Contro i Grandi Fratelli ignoranti, meschini e corrotti / Tutti noi stramburanti di rima / Tutti noi musicanti di Brema / Noi poeti un po' gatti, un po' galli, un po' cani e somari / Camminiamo sulle strade aperte / da Gianni Rodari»).

Alla poesia di Tognolini segue il contributo di Pino Boero (*Rodari-De Mauro: un binomio fantastico*, pp. 17-28), che attraverso estratti, testimonianze e aneddoti, mette a fuoco alcuni aspetti fondanti della riflessione linguistica e delle opere di Rodari: l'attenzione alle tematiche fantastiche e la disponibilità a giocare sul cortocircuito tra parole semanticamente molto lontane per far nascere situazioni narrative sempre nuove e inusuali. All'interno del saggio la scrittura e il pensiero di Rodari sono in particolare analizzati sullo sfondo del suo rapporto con Tullio De Mauro: sebbene legate ad ambiti professionali differenti, in entrambe le figure emerge un «comune impegno [...] a far crescere con gradualità, attraverso le parole, le possibilità di conoscenza dei bambini e degli adulti» (p. 25).

Partendo dall'idea rodariana di scuola come spazio che pone al centro del processo di educazione e formazione i bambini, ciascuno con il proprio bagaglio di conoscenze linguistiche, Silvana Ferreri (*Le vie dell'errore*, pp. 29-47) approfondisce la cosiddetta teoria dell'errore creativo formulata da Rodari. Secondo quest'ultimo, l'errore costituisce un elemento fondante del processo di apprendimento, che non va affrontato e risolto sulla base di un'opposizione corretto/sbagliato: una formulazione linguistica errata può infatti diventare il pretesto per incoraggiare il bambino a riflettere sugli usi della lingua e sulle sue varietà. Sulla base del pensiero di Rodari, Ferreri propone inoltre una sintesi del concetto di errore in rapporto ai principali quadri interpretativi che si sono succeduti nella didattica nell'ultimo cinquantennio (*approccio formalistico, approccio strutturalistico, approccio comunicativo*), ai quali si è progressivamente affiancata una nuova concezione del ruolo dell'insegnante: non più depositario di una norma assoluta, ma un «facilitatore di processo» (p. 46), che costruisce con i suoi allievi le strategie più efficaci per lo sviluppo di conoscenze e abilità.

Simone Fornara (*Realtà al congiuntivo: l'arte della divergenza in Gianni Rodari*, pp. 49-75) si sofferma, invece, sulle potenzialità pedagogiche del modo congiuntivo in termini di sviluppo e di apertura mentale del bambino. Nella prima parte del contributo, egli evidenzia la stretta vicinanza tra le teorie di Jerome Bruner, psicologo e pedagogista statunitense, e il concetto di pensiero divergente in Gianni Rodari: ogni narrazione è in grado di creare una realtà alternativa a partire da un'ipotesi formulata al congiuntivo, sfruttando il periodo ipotetico («*Che cosa succederebbe se....?»*», p. 61); quanto più le ipotesi narrative divergono dalle attese e dall'esperienza, tanto più esse sono in grado di attivare la mente e stimolarla a esplorare le possibilità del reale. Nella seconda parte del saggio lo studioso fornisce, inoltre, alcuni suggerimenti per rinnovare la didattica a partire dalle risorse offerte da «storie divergenti» pubblicate negli ultimi anni (p. 65), sia da un punto di vista generale, sia su un piano eminentemente linguistico.

Ancora, il contributo di Silvana Loiero (*Rodari fra i banchi*, pp. 77-100) ripercorre gli scritti teorici di Gianni Rodari per mettere a fuoco il processo di creazione delle sue storie, fortemente influenzato dagli esperimenti letterari dei surrealisti francesi: esse nascevano e venivano perfezionate mediante il confronto diretto con i bambini incontrati nelle scuole d'infanzia ed elementari di tutta Italia; durante gli incontri con l'autore, i bambini venivano incoraggiati a cogliere tutti i possibili legami presenti in un «binomio fantastico»

di parole che, estraniare dal loro contesto usuale di impiego, costituivano la base per dare forma a nuove storie. All'interno del saggio, Loiero ricostruisce in particolare la genesi de *La torta in cielo*, scritta da Rodari in collaborazione con gli studenti della Scuola elementare Collodi della borgata popolare del Trullo, nella periferia sud-ovest di Roma, a partire dalla traduzione letterale dell'espressione figurata *pie in the sky*, analoga al «tipo *castelli in aria*» (p. 81).¹

Nel quinto e ultimo saggio del volume (*Parlare al presente con Gianni Rodari*, pp. 101-128), Valter Deon si concentra sugli usi del tempo presente in Rodari analizzando alcuni scritti apparsi nelle rubriche dell'*Unità* tra gli anni '40 e '50 e nel suo ultimo libro *C'era due volte il barone Lamberto* (1978). Come notato da Deon, nell'alternanza di usi deittici e non deittici, dai confini talvolta incerti, l'impiego del presente nelle opere rodariane ha un valore «immaginfico [...], sapiente e attaccato al reale» (p. 118): nelle storie di Rodari, infatti, la fantasia non si pone mai come spazio di evasione, bensì come strategia per parlare della realtà e agire su di essa. Il saggio di Deon si chiude con una duplice riflessione: da un lato, viene ricordata l'azione propulsiva di Rodari nel far comprendere agli insegnanti delle scuole italiane l'importanza di dare la parola ai bambini e quanto la parola stessa possa avere un impatto concreto sulla realtà; dall'altro lato, viene messa in luce la distanza che oggi si manifesta in maniera sempre più marcata tra il mondo virtuale, in cui tutti e soprattutto bambini e ragazzi sono sempre più immersi e isolati, e il «*come se*» di Rodari, in cui la creatività e la sperimentazione linguistico-fantastica sono fortemente ancorate a una dimensione sociale e progettuale della realtà.

La riflessione conclusiva di Deon pone nuovamente l'accento sull'obiettivo del volume: ricordare una figura centrale per la storia dell'educazione e della scuola italiana nella seconda metà del Novecento e, ancor di più, invitare i lettori (docenti, studiosi, educatori e appassionati di Rodari) a ricercare nelle opere di Rodari strategie che, attraverso le parole e la fantasia, consentano di affrontare il «problema della conoscenza del presente fisico e verbale» (p. 128). Un invito, questo, che viene idealmente ribadito dai curatori con la scelta di porre in *Appendice* due contributi di Tullio De Mauro (pp. 133-147). Si tratta de *L'Industria della favola* (1974),² in cui De Mauro recensisce la *Grammatica della fantasia* di Rodari riconoscendone il valore e la forza di «classico» della letteratura (p. 138), e della *Prefazione a Il gatto viaggiatore e altre storie* (1990),³ in cui, più in generale, lo studioso sottolinea come «il gioco con e sulle parole porti sempre a osservare con occhio fatto vigile e acuto se stessi, il proprio corpo, le proprie emozioni, l'ambiente, i dati apparentemente obbligati tra cui ci muoviamo» (p. 147).

ANNACHIARA MONACO

1. Il racconto fu pubblicato per la prima volta a puntate sul *Corriere dei Piccoli* nel 1964; fu poi pubblicato per Einaudi nel 1966 con i disegni di Bruno Munari.
2. Tullio De Mauro, *L'industria della favola*, «Paese Sera», 25 gennaio 1974 e successivamente raccolto in Id., *Le parole e i fatti*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
3. Gianni Rodari, *Il gatto viaggiatore e altre storie*, a cura di Carmine De Luca, Roma, l'Unità-Editori Riuniti, 1990.

Carlo Enrico Roggia, *Il detective, il dialogo, la campagna. Un percorso nel Pasticciaccio*, Macerata, Quodlibet, 2023

Buona, anzi ottima argomentazione, che continuamente espone il proprio movimento allo sguardo del lettore, alle sue verifiche e integrazioni; impianto metodologico solidissimo ma al contempo composito e fluido: il tutto al servizio dell'interpretazione e dell'analisi linguistica di uno dei maggiori narratori del Novecento italiano. Si potrebbe sintetizzare così la fisionomia del recente volumetto di Carlo Enrico Roggia, al quale spetta di inaugurare una nuova collana di Quodlibet Studio, «Stilistica e storia della lingua letteraria», codiretta dall'autore con Davide Colussi e Paolo Zublena. Le due parti del libro, di peso diverso, constano la prima di tre saggi stilistici – etichetta che sarà da precisare – sul *Pasticciaccio* e la seconda di due voci enciclopediche di argomento linguistico, finora inedite e in origine destinate al progetto, mai giunto in porto, di una *Pocket Gadda Encyclopedia*.

Il primo saggio (*Il detective*) è rivolto al problema della genesi del protagonista, Francesco “Ciccio” Ingravallo, da riportare senz'altro a una pluralità di moventi eterogenei ma per la quale risulta decisivo il ribaltamento dell'archetipo Sherlock Holmes: come Roggia argomenta analiticamente attraverso un confronto serrato tra le prime apparizioni dei due investigatori (per Holmes, quella di *A Study in Scarlet*, 1887), è tutto un sistema di tratti fisici, tecnici ed epistemologici a opporre il sonnolento e intuitivo commissario romano al suo scattante e deduttivo prototipo britannico. Il secondo saggio (*Il diavolo, la campagna*) punta lo sguardo sull'interazione tra i due motivi del titolo: le loro numerose occorrenze nel *Pasticciaccio* sono sottoposte a una disamina rigorosa e a un tentativo di ordinamento razionale e funzionale, che riconosce nel nesso organico diavolo-campagna l'incarnazione narrativa di un medesimo complesso ideologico-filosofico, quello del male metafisico. Il terzo saggio (*Quasi*) si interroga sul problematico finale non compiuto del *Pasticciaccio*, fissando l'attenzione proprio sull'avverbio di approssimazione *quasi* che ne costituisce l'ultima parola. Le osservazioni linguistiche si intrecciano con quelle su temi, personaggi e linee narrative, senza dimenticare la vicenda genetica del finale, in un dialogo fitto con la recente filologia e critica gaddiana, per illuminare e definire più esattamente lo stato di sospensione in cui il romanziere lascia il suo investigatore come i suoi lettori.

La “stilistica” che prende forma dal complesso delle linee nette e insieme sottili tratteggiate da questi tre saggi è un'interpretazione del testo letterario che prende sul serio tutto ciò che ne costituisce la lettera. Quanto in esso risulta oggettivato visibilmente in strutture (linguistiche, formali, tematiche, narrative) è descritto estensivamente e organizzato in schemi razionali, risolvendo il regesto in idea forte sul senso del romanzo. Un metodo invisibile la cui bontà emerge con forza particolare quando applicato a un testo che sembra fare della dissipazione la sua regola, ma che sotto al disordine di superficie – o meglio, proprio sulla superficie, se la si guarda al microscopio ricongiungendo punti lontani – rivela costanti, regolarità, disegni intellegibili.

Le due schede linguistiche che chiudono il libro si concentrano rispettivamente su *Sintassi e Lessico*, con molti esempi proprio dal *Pasticciaccio*. La prima compie un movimento argomentativo che da una modalità “minore”, quella della sintassi come solida architettura, giunge a una modalità “maggiore”, più tipicamente gaddiana e che culmina nei grandi testi narrativi della maturità, quella della sintassi-flusso, continuamente deformata e disgregata nel tentativo di seguire ora il combinarsi incessante delle diverse voci (colloquialità, plurivocità) ora il rapido formarsi e trascorrere delle associazioni mentali (lirismo). La seconda voce ha anch'essa una struttura dicotomica, divisa tra la direttrice dell'inclusività

onnivora «lungo l'asse lingua-realtà» (p. 91) (aulicismi, voci tecnico-scientifiche ad ampio spettro, popolarismi e dialettalismi, forestierismi) e quella della deformazione «lungo asse espressione-sistema linguistico» (*ibid.*) (mescolanza e cozzo di registri, neoformazioni e risemantizzazioni). Come si può intuire, l'appendice linguistica non contraddice il gesto stilistico precedente quanto semmai ne rappresenta il complemento rovesciato, se è vero che proprio un'idea forte della scrittura e della gnoseologia gaddiana – fondata anzitutto sulla categoria filosoficamente motivata della deformazione – consente di ottenere in poche pagine una visione coerente della sintassi e del lessico di Gadda, impiantando tipologie ed esemplificazioni (queste ultime di necessità molto selettive) su pochi, essenziali punti fermi. Un simile approccio, con la sua capacità di approfondire lo spessore della pagina gaddiana rinvenendo omologie tra livelli diversi del testo, risulta quanto mai adatto a ricostruire la fisionomia sfuggente di uno scrittore-filosofo nelle cui figure stilistiche e nei cui usi linguistici tendono a rappersersi «in narrazione istanze del pensiero» (p. 9).

GIACOMO MORBIATO