Accademia della Crusca

Lingua gentile, lingua geniale: ideare, progettare, creare con l'italiano

a cura di
Annalisa Nesi e Raffaella Setti

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO
Nuova serie e-book

Accademia della Crusca

Lingua gentile, lingua geniale: ideare, progettare, creare con l'italiano

a cura di
Annalisa Nesi e Raffaella Setti

goWare

© 2026 Accademia della Crusca, Firenze – goWare, Firenze

ISBN 9788833637143

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO. Nuova serie e-book

Nell'eventualità che illustrazioni di competenza altrui siano riprodotte in questo volume, l'editore è a disposizione degli aventi diritto che non si sono potuti reperire. L'editore porrà inoltre rimedio, in caso di cortese segnalazione, a eventuali non voluti errori e/o omissioni nei riferimenti relativi.

Nessuna parte del libro può essere riprodotta in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Accademia della Crusca
Via di Castello 46 – 50141 Firenze
+39 55 454277/8 – Fax +39 55 454279

Sito: www.accademiadellacrusca.it
Facebook: www.facebook.com/AccademiaCrusca
Instagram: www.instagram.com/accademiacrusca/
Twitter: www.twitter.com/AccademiaCrusca
YouTube: www.youtube.com/user/AccademiaCrusca
Contatti: www.accademiadellacrusca.it/it/contatta-la-crusca

Cura editoriale: Dalila Bachis
Realizzazione editoriale: goWare
Immagine di copertina: elaborata con intelligenza artificiale
Composizione copertina: Viola D'Andrea
Crediti immagini: le figure alle pp. 99, 101 e 102 sono riprodotte per concessione dell'Accademia della Crusca, ogni diritto riservato.
Il libro è stato realizzato con il contributo del MAECI.

Presentazione

Annalisa Nesi – Raffaella Setti

La Settimana della Lingua Italiana nel Mondo 2026 è intitolata "Lingua geniale: ideare, progettare, creare con l'italiano" e il volume miscellaneo che l'Accademia della Crusca pubblica, come di consueto dal 2001 in occasione dell'evento, si inserisce in questa traccia con una raccolta di saggi dedicati alla versatilità della lingua italiana e alla sua straordinaria capacità di accompagnare e valorizzare la creatività e la genialità di tutti coloro che l'hanno usata e continuano a usarla per esprimere emozioni e pensieri, per elaborare teorie e progetti, per ideare prodotti innovativi. Il titolo del volume "Lingua gentile, lingua geniale: ideare, progettare, creare con l'italiano" si allinea a quello scelto per la Settimana, ma contempla anche il riferimento alla "gentilezza", in un primo tempo preso in considerazione anche dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione ma poi lasciato cadere, che resta una dimensione costante e caratterizzante della lingua italiana e della sua storia. Se l'italiano è lingua creativa e duttile, come abbiamo intitolato una sezione del volume, e, come si legge nella presentazione del MAECI, è «lingua "geniale", erede di una lunga e ricca storia e tradizione, esporta nel mondo il meglio del proprio saper fare», è anche lingua che si è dimostrata capace di diffondere i valori della gentilezza e dell'accoglienza.

Le colonne portanti del volume sono dunque proprio la gentilezza, la genialità e la creatività della nostra lingua, qualità che l'hanno resa elastica e adattabile a esigenze sempre nuove, e sempre più sfidanti, non solo negli ambiti segnati tradizionalmente dall'italianità, come la letteratura, l'arte, la musica, la cucina, la moda, ma anche in settori che, nel corso del tempo, si sono dotati di nuove parole e di nuovi moduli comunicativi per trasmettere empatia, cura, attenzione e conservare uno spazio di costruzione di relazione umana che si stringe attraverso lo scambio verbale.

I contributi raccolti, seppure incardinati in una delle tre direttrici e declinati variamente, dialogano fra loro mantenendo l'attenzione del lettore al processo di formazione e consolidamento di quei tratti che hanno garantito alla nostra lingua la duttilità per rinnovarsi nel tempo. Rinnovarsi vuol dire corrispondere alle nuove istanze delle scienze, delle arti e delle nuove forme della comunicazione contemporanea.

Gli stessi aggettivi *geniale* e *gentile*, che troviamo nel titolo, entrambi etimologicamente legati al latino GIGNĔRE 'generare', e i verbi *ideare*, *progettare*, *creare*, sono parole della tradizione che testimoniano il mutamento o l'ampliamento semantico, segni certi di adattamento e adesione a nuove esigenze. *Geniale* e *genialità* sono formazioni basate su *genio*, latino GĔNĭu(M) 'nume tutelare'. Voce di tradizione colta, *genio* appare

in italiano alla fine del Quattrocento mantenendo l'accezione classica ereditata dal latino di 'spirito che accompagna ogni individuo', ma estende il suo spettro semantico molto rapidamente nel corso del Rinascimento in modo da comprendere la natura, il modo di essere di molte cose, di una cultura, di una nazione, di una lingua, fino ad associarsi definitivamente ai concetti di ispirazione, inventività e intuizione creativa. Tuttavia, già nel tardo latino aveva assunto il significato di 'talento, particolare capacità naturale', fino poi a designare chi ha particolari doti naturali di intelligenza e creatività. In tal senso è parola di uso comune e frequente: nell'iperbole «sei un genio», in locuzioni come *colpo di genio*, *lampo di genio*, con connotazione scherzosa «genio incompreso», ma soprattutto viene associata ai nomi di chi si è espresso in ambiti diversi (letteratura, scienza, musica, arte) con genialità e potenza di cambiamento e innovazione. Nell'Ottocento nasce il mito di Leonardo da Vinci *genio* universalmente riconosciuto, nell'accezione di 'persona dotata di eccezionale inventività e intuizione creativa'. Dunque la genialità di Leonardo entra fra i temi trattati nel volume, con un bel saggio di Paola Manni, *Leonardo da Vinci: una lingua "geniale"*, che, come recita il titolo, ne esamina la lingua. Manni, con forte ancoraggio a una ricca documentazione, mostra come Leonardo abbia riflettuto sulle risorse della propria lingua, una lingua che, nelle sue mani, è diventata strumento per dare corpo a idee e invenzioni straordinarie, declinata, tra l'altro, in una vastissima varietà di tipologie testuali. A sua volta Galileo Galilei, «genio policromo» come lo definisce Alessandro Bettini[1], ebbe il merito, impiegando il volgare, di rivoluzionare la comunicazione in senso linguistico e, soprattutto, di aprire a un dialogo che non si limitasse agli scienziati ma, abbattesse «il muro che divideva i tecnici dagli scienziati, i pratici dagli speculativi», come evidenzia Giuseppe Patota, in questa raccolta con *L'italiano di Galileo Galilei*; lo studioso ripercorre la storia e i motivi della scelta dell'italiano come lingua della scienza, attraverso i suoi scritti e una vasta documentazione. L'articolo invita indirettamente il lettore alla conoscenza diretta dei testi di Galileo, offrendo separatamente la bibliografia delle opere da cui sono tratti gli esempi.

La storia di *gentile* e di *gentilezza*, nei loro variegati significati, è tracciata da Patrizia Malgarini e Edoardo Bellafiore a partire dal significato della base etimologica, GENS 'stirpe nobile' con valore non inclusivo, seguendo la risemantizzazione dei derivati attraverso la creatività linguistica dei grandi del Due/Trecento. In particolare Guido Guinizzelli, associando il concetto di gentilezza alla nobiltà di cuore, inaugura il legame, divenuto poi indissolubile, tra agire sociale e disposizione interiore e comunicativa. Un processo che verrà completato e approfondito da Dante e da Boccaccio, che porranno le basi per arrivare alla concezione contemporanea della gentilezza intesa come empatia, compassione, incarnate nella capacità di ascolto e di dialogo che si traduce nella moderna etica della convivenza basata sulla solidarietà comunicativa e sulla capacità di partecipare al dolore altrui.

Ideare, *progettare*, *creare* sono fasi di un processo che si concretizza nei risultati più diversi, astratti e concreti, accompagnato da una lingua "disponibile" a rappresentare la

[1] Alessandro Bettini, *Galileo Galilei, genio policromo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2025.

creatività in tutte le sue declinazioni, capace di novità lessicali, di ampliamenti semantici e di accogliere voci da altre lingue quando necessario. Si pensi non solo all'arte e alla musica, alla moda e alla cucina - ambiti culturali noti per la diffusione dell'italiano in altre lingue - ma anche alla traduzione intesa come immedesimazione nel pensiero e nel sentire di autori di lingue e culture molto lontane che, tra le tante sue applicazioni, ha trovato nella pratica del doppiaggio una vetta di eccellenza e di distinzione nel panorama internazionale.

Il volume, seguendo questa griglia tripartita, si articola in tre sezioni corrispondenti alle diverse prospettive da cui abbiamo osservato il tema generale: italiano lingua gentile, italiano lingua geniale e italiano lingua creativa e duttile. Gli argomenti, che spaziano dai più generali concetti di gentilezza e genialità nella lingua italiana della letteratura, dell'arte, della scienza, fino a comprendere le scelte linguistiche più adeguate e "gentili" nelle relazioni educative e di cura, tengono conto anche delle esigenze didattiche di chi insegna italiano all'estero e propongono percorsi e strumenti preziosi per mostrare la ricchezza e creatività della nostra lingua.

Ogni argomento si sviluppa in due testi: un articolo più ampio, di agile lettura, che inquadra, in forma discorsiva, il tema scelto da ogni specialista con attenzione, dove pertinente, alla diacronia, ai fenomeni della contemporaneità, alla collocazione nella storia del proprio tempo di figure che hanno dato un contributo fondamentale alla costruzione della nostra lingua. A ogni articolo è collegata una scheda lessicale di approfondimento su una o più parole, scelte come particolarmente rappresentative dell'argomento trattato. Si hanno così quattro parole in cui si specchia la gentilezza (*cortesia*, di Marzia Caria; *cura*, di Stefano Miani; *raccomandare*, di Gloria Fiorentini*, sorriso*, di Irene Rumine), quattro parole della scienza (*moto*, di Rosa Piro; *occhiale*, *cannocchiale*, *telescopio*, di Dalila Bachis); quattro parole attinenti alle arti (*capriccio*, di Barbara Fanini; *interartisticità*, di Elisa Altissimi; *libretto-librettista*, di Andrea Riga; una formazione ibrida, relativamente recente, nel mondo della moda: *abito bustier*, di Carola Borgia); infine, due parole particolarmente rappresentative della duttilità dell'italiano (*traduzione*, di Feng Lisi; *doppiaggio*, di Francesca Rodolico). Seguendo il filo conduttore che ha guidato la composizione del volume, le parole illuminano aree semantiche "forti" e ne evidenziano ora la stratificazione dei significati, ora il permanere della polisemia, ora l'innovazione.

Le schede, prese nel loro insieme e scisso il legame con l'articolo, costituiscono un modello per la costruzione di percorsi didattici rivolti ad altre parole, che possono essere già presenti nei contributi del volume, o a parole scelte nel ricco repertorio della nostra lingua, attinenti ai temi centrali di questa Settimana della Lingua Italiana nel Mondo. Infatti, la loro struttura indirizza a un metodo di analisi e mostra percorsi interpretativi che facilmente possono tradursi in pratica didattico-laboratoriale: dalla ricerca sui diversi tipi di dizionari (etimologici, storici, sincronici), alla ricerca sulle banche dati e sugli archivi digitali, fino all'analisi dei meccanismi derivativi, alla formazione di famiglie di parole e allo studio della complessità e varietà polisemica di ogni parola. Tutti aspetti che pongono le basi per una competenza lessicale capace di ampliarsi e arricchirsi nel tempo e anche in spazi linguistici molto diversi e lontani da quello italiano.

Tornando alle sezioni della raccolta, la prima è aperta da Patrizia Bertini Malgarini e Edoardo Bellafiore, già citati, che nel saggio *"La liberalità e la cortesia fanno l'uomo amato da tutti": parole e lezioni di gentilezza* tracciano la storia del concetto di gentilezza portando i lettori a ripercorrere i momenti letterari e culturali (da Guinizzelli alle tre Corone, da Leon Battista Alberti ai trattati cortigiani fino a Voltaire e Casanova) che ne hanno determinato lo sviluppo e la fissazione delle tante accezioni che vi troviamo ancora oggi stratificate, fino alla risemantizzazione novecentesca che, con la rivoluzione del sistema aziendale e digitale, ha fatto evolvere il termine nella direzione di "capacità negoziale", sostanzialmente un atteggiamento finalizzato al raggiungimento di obiettivi commerciali.

La gentilezza è trattata poi da Alfredo Zuppiroli come atteggiamento di accompagnamento e relazione empatica nel *Cammino gentile della cura*: una disposizione che deve contraddistinguere il rapporto tra medico e paziente, in particolare la loro interazione comunicativa. Da medico di lunghissima esperienza e di profonda competenza, l'autore si concentra sul concetto di *cura* nell'ambito delle nuove frontiere della medicina: una cura che deve rispettare i valori e i desideri delle persone malate, avere tempi adeguati a una costante riflessione e procedere con una gradualità necessaria a verificarne gli effetti, non solo terapeutici, ma anche psicologici e umani. Tutto questo, in un percorso di cura, fa assumere alla gentilezza il significato di capacità di dare valore all'Altro in una relazione di alta qualità tra ammalati e curanti.

Il terzo contributo di questa sezione è dedicato alla gentilezza come tratto tipicamente femminile: uno stereotipo che ha radici molto lontane e che Sara Giovine analizza nei testi epistolari di una nobildonna italiana del Rinascimento, Ippolita Maria Sforza, duchessa di Calabria. La lettera, tradizionalmente utilizzata per richieste e suppliche, ben si presta infatti a essere l'occasione per adottare strategie pragmatico-testuali di tipo attenuativo e marcatori di cortesia finalizzati a ben disporre il destinatario.

Il tema della gentilezza non poteva trascurare l'infanzia e la poesia come forma privilegiata di espressione di sentimenti intimi e garbati. Teresa Porcella, autrice dell'articolo *Le cortesie più piccole. Gentilezza, poesia, infanzia*, parla di un "triangolo generativo" che, a partire da alcuni versi di Emily Dickinson e dalla loro fecondità nello sviluppo creativo e linguistico infantile, arriva a coinvolgere la poesia italiana contemporanea per bambini e bambine. La poesia sfiora i sensi con garbo e delicatezza, accompagna e sostiene, attraverso i suoni, la musicalità e la forza metaforica, il percorso esplorativo e di scoperta dei più piccoli e senza nessuna forzatura, ma con semplici gesti (atti comunicativi) pazienti e gentili fa germinare i semi silenziosi del desiderio di crescita e trasformazione, fa scaturire il sorriso nei confronti dell'altro.

La seconda parte è riservata alla lingua geniale e già all'inizio della presentazione abbiamo parlato del contributo di Manni su Leonardo, che apre la sezione, e di quello di Patota su Galileo.

Il saggio di Margherita Quaglino, *La scrittura di un artista di corte: Giorgio Vasari tra lettere e Vite*, offre una riflessione puntuale sui diversi modelli di testo, evidenziandone le caratteristiche (dal tessuto narrativo, alla sintassi, al lessico e non solo). Nel Cinquecento viene teoricamente definito un modello anche per la scrittura degli ar-

tisti, che con Giorgio Vasari, genio poliedrico, si concretizza nella sua *lingua gentile*, intreccio mirabile tra arte e lingua dei classici in volgare, indirizzata al gusto raffinato del pubblico *gentile* delle corti.

Alla sperimentazione nell'arte del Novecento è dedicato il contributo di Stefania Stefanelli, *L'interartisticità come modalità d'arte*, che indaga sulla «complessità della relazione tra parola e immagine, sia in quelle forme di comunicazione verbale che intendono farsi vedere, sia in quelle forme di comunicazione visiva che intendono farsi leggere». L'autrice segue il percorso futurista nella combinazione, o meglio compenetrazione, di linguaggi (visivo, verbale, talvolta anche sonoro), di cui offre una interessante gamma di realizzazioni, secondo il genio dell'autore. Il movimento artistico, che si è diffuso anche all'estero, prosegue in Italia con le neoavanguardie, delle quali si tratta puntualmente.

La terza sezione del volume propone alcuni primi piani su arti e discipline in cui l'italiano continua a dimostrare le sue possibilità di veicolare testi classici e forme di comunicazione ibrida più recenti come l'opera lirica e il cinema. Emanuele Banfi e Feng Lisi, in *Di alcuni (geniali) allotropi danteschi resi (genialmente) in cinese da Agostino Biagi*, trattano dello specialissimo caso della traduzione in cinese della *Commedia* dantesca realizzata da Agostino Biagi (1882-1957), studioso della lingua e della cultura cinese. Dopo una panoramica sulla fortuna di Dante in Cina e una descrizione dei quaderni (oggi conservati presso l'Accademia della Crusca) tramite cui è arrivata a noi la traduzione di Biagi, gli autori si concentrano sui principali problemi traduttologici posti dal testo dantesco, in particolare la varietà lessicale. La genialità del poeta è una sfida per il traduttore, che, come risulta dall'articolo, si dimostra altrettanto geniale nella resa di Dante in lingua cinese, di cui riesce a sfruttare tutta la ricchezza attingendo dall'immenso patrimonio, dal cinese classico a quello moderno, e selezionando i termini che meglio restituiscono le sfumature e i registri danteschi, di cui è emblematico il caso delle diverse denominazioni dello 'specchio'.

Il rapporto tra lingua italiana e musica è ben noto e trova la sua massima espressione nel melodramma tradizionale. Il saggio di Ilaria Bonomi, *Vitalità e varietà dell'italiano nell'opera contemporanea (1926-2026)*, analizza, procedendo per intervalli temporali ben definiti, la trasformazione di questo rapporto nell'arco di un secolo, a partire dalla rappresentazione della *Turandot* nel 1926. Alla morte di Giacomo Puccini, avvenuta poco più di un anno prima della messa in scena di *Turandot*, viene associato il declino dell'opera tradizionale che sarà analizzata a metà Novecento dal critico e importante direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni nel suo *Morte dell'opera* (1954). Oltre alla scarsità di compositori viene qui messa in luce la mancanza di "libretti" in linea per temi e linguaggio con la realtà socio-culturale segnata da due guerre mondiali e rivolta, nelle grandi masse, verso le nuove arti come la canzone e il cinema. L'italiano, gentile, armonioso, melodico, lingua del bel canto, pur cambiando forme e dimensioni, mantiene una relazione molto viva e creativa anche con l'opera contemporanea.

Il cinema è un altro ambito che nella pratica del doppiaggio porta a misurare l'italiano nella dimensione traduttologica e Fabio Rossi, nel saggio *Una lingua adattabile. L'italiano del doppiaggio e della traduzione audiovisiva*, offre un documentato percorso

che accompagna il lettore non solo nei mutamenti e nelle diverse esigenze rappresentative in diacronia, ma soprattutto nel dibattito in cui si sono confrontate posizioni diverse sia riguardo alla tecnica, sia alla teoria e alla pratica della traduzione. Rossi affronta anche le scelte linguistiche in relazione al pubblico, la tastiera possibile dell'italiano usato e, nel paragrafo *Caratteristiche ed esempi dell'italiano adattato*, offre una disanima puntuale che ha risvolti interessanti per una didattica che parta dal cinema.

Il volume si chiude con il contributo di Elena Papa e Daniela Cacia, *Ibridazioni e creatività nella lingua della moda tra modernità e contemporaneità: forme dell'innovazione linguistica*, un ampio *excursus* sulla creazione di parole legata, in particolare, a momenti storici caratterizzati da cambiamenti legati all'economia e alla produzione (si pensi, ad esempio, alla necessità di neologismi per le nuove fibre tessili nel periodo autarchico). Nei diversi paragrafi vengono messi a fuoco sia la capacità di "esportazione" dell'eleganza italiana, sia l'accoglienza nell'italiano di forestierismi fino a trattare un caso esemplare: *Creatività e contaminazione: dall'abito-scultura all'abito-corsetto*.

Firenze, 31 luglio 2026

Lingua gentile

«Dovrei insegnarvi a essere cortesi e liberali»: parole e lezioni di gentilezza

Patrizia Bertini Malgarini – Edoardo Bellafiore*

1. Gentilezza: nobiltà d'animo o precetto?

Come illustrato da Patrizia Bertini Malgarini, Marzia Caria e Manuel Favaro, il termine *gentile* (dal latino *gentilis*, derivato di *gens*, 'stirpe nobile') rinvia etimologicamente a una semantica dell'esclusione:

> All'inizio della storia di 'gentile' c'è il suo legame con il termine latino GENS, da cui deriva, sostantivo che nella Roma antica indicava un 'gruppo di famiglie' appartenenti a un unico ceppo', che riconoscevano cioè la propria comune discendenza dallo stesso capostipite, e che quindi appartenevano alla stessa, nobile stirpe. In senso originario, e per lo più come sostantivo plurale, i 'gentili' erano perciò i 'nobili (di nascita, di origine)'. Ed è questo il primo significato con cui l'aggettivo 'gentile' è entrato nella lingua italiana e da cui si sono svolti i significati moderni attribuiti a questa parola [...] A questa lunga storia di gentile per 'nobile di nascita', se ne affianca da subito un'altra, già nella seconda metà del Duecento, quella legata ancora al concetto di nobiltà, riferita però alla 'nobiltà di sentimenti' e non a quella di stirpe. 'Gentile' è dunque chi ha nobiltà di cuore e di virtù, come la Beatrice di Dante nella Vita Nuova (Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta / ch'ogne lingua deven tremando muta, / e li occhi no l'ardiscon di guardare), opera nella quale gentile è normale attributo delle donne di cui parla Dante (mentre Beatrice è per antonomasia la gentilissima), e come altre donne gentili lodate dai poeti del Due-Trecento. Si pensi alla canzone manifesto di Guido Guinizelli, padre dello Stil nuovo, Al cor gentil rempaira sempre amore, in cui si dice che l'amore si rifugia, ha la sua dimora nel cuore gentile, nobile; e questa nobiltà Guinizelli l'intende per l'appunto non nel senso della nascita, ma della virtù, sicché è gentile soltanto chi è nobile per merito individuale, e non per privilegio sociale o per ricchezza (Bertini Malgarini *et alii* 2023: 20).

La genialità della lingua poetica italiana attua quindi una "sovversione inclusiva": la trasformazione di un attributo di nascita (dato esclusivamente dalla propria classe sociale) in uno che è possibile acquisire con le proprie virtù e i propri comportamenti.

Guido Guinizzelli opera una vera e propria risemantizzazione del termine *gentilezza*, stabilendo per la prima volta un nesso indissolubile tra la nobiltà del cuore e la sua capacità di provare (e attirare e ricevere) amore. Il verso «Foco d'amore in gentil cor s'apprende / come vertute in pietra preziosa» non è una semplice similitudine ornamentale: l'uso del termine *vertute* richiama la fisica medievale e la dottrina dei lapidari, dove la *virtus* è la proprietà attiva che risiede negli elementi naturali, a cui

permette di manifestare splendore e potere curativo. Così la parola gentile è quella che sgorga da un animo nobile, precondizione per l'amore ma anche per ogni agire sociale legittimo. Senza la "gentilezza" come fondamento interiore, ogni atto comunicativo e ogni relazione sociale è fine a sé stesso. Il concetto espresso da Guinizzelli, espressione della nuova intellettualità urbana, sfida quindi l'aristocrazia feudale, opponendo al capitale economico e di sangue della vecchia nobiltà, un nuovo tipo di *capitale culturale e simbolico* (secondo la definizione che ne darà Pierre Bourdieu, 1983). La gentilezza non è più un dato biologico, ma una virtù che permette all'individuo di distinguersi all'interno dello spazio sociale, non per ciò che possiede ma per ciò che è nelle sue qualità intrinseche e inclinazioni dell'animo. Siamo ai primordi del merito individuale come criterio di *distinzione sociale*, dove la lingua diventa veicolo dell'elevazione spirituale.

Se per il nobile di spada la gentilezza è un patrimonio esclusivamente genetico (di sangue), da Guinizzelli in poi sarà una disposizione interiore che si manifesta attraverso la capacità di provare amore. La lingua italiana, attraverso questa risemantizzazione, tratteggia una nuova gerarchia sociale fondata non sul possesso di terre o titoli, ma sulla qualità delle proprie doti affettive e intellettuali.

Guinizzelli definisce la natura della gentilezza. Dante, dopo di lui, ne esplora il potenziale relazionale. Al verso 81 del IX canto del *Paradiso*, rivolgendosi a Folchetto da Marsiglia, conia un'espressione che sfida i limiti stessi della morfologia per annullare la distanza tra due anime: «S'io m'intuassi come tu t'inmii». Attraverso questi verbi parasintetici, creati per derivazione dai pronomi personali *tu* e *me* (*intuarsi*, *inmiarsi*), intende descrivere una compenetrazione totale delle coscienze: il linguaggio tenta di descrivere un'*empatia radicale* (Costantini-Costantini 2014), dando vita a una vera e propria *pragmatica della fusione*.

Questo concetto anticipa di secoli le teorie sull'*interazionismo simbolico* e sull'*interoggettività*: come sosterrà George Herbert Mead (1966), l'identità e il sé sociale emergono solo attraverso la capacità di «assumere il ruolo dell'altro». L'*intuarsi* dantesco, espressione suprema a indicare il culmine della relazione interpersonale, è la descrizione poetica della perfetta assunzione di prospettiva. La gentilezza è quindi intesa come atto che supera le barriere dell'ego per fondersi in una comprensione reciproca: la comunicazione perfetta (e dunque la società perfetta, la *civitas*) è possibile solo quando, attraverso i linguaggi individuali, ci si apre a un comune sentire; chi è gentile non "comunica a", ma "comunica con", trasformando il contesto comunicativo in luogo di incontro.

La genialità della lingua italiana qui risiede, con Dante, nella sua capacità di inventare nuove forme per descrivere stati di coscienza altrimenti ineffabili su cui si basa un nuovo concetto di gentilezza. Se la riflessione stilnovista e dantesca la colloca in una dimensione ontologica e metafisica, con Giovanni Boccaccio la gentilezza si sposta dal "cor gentil" alla sfera dell'agire sociale, diventando il cardine di una nuova etica della convivenza. Nell'esordio del *Decameron* («Umana cosa è aver compassione degli afflitti: e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richiesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere e hannolo trovato in alcuni») il termine *compassione*, etimologicamente legato al greco *sympátheia*, viene elevato a requisito essenziale dell'essere umano. Siamo in un contesto di totale impossibilità a relazionarsi: la peste

nera del 1348, che Boccaccio descrive come il momento della rottura di ogni legame familiare e civile. La gentilezza ha allora un ruolo cruciale (e vitale) ed è legata alla parola e all'ascolto: è il caso dei dieci giovani protagonisti dell'opera, capaci di contrapporre a uno spazio fisico drammatico, di forzato isolamento, uno dialogico e narrativo, in cui il rispetto umano e il sentimento di amicizia si traducono nell'accogliere le storie altrui e condividere le proprie. La gentilezza si inizia a manifestare quindi, nel *Decameron*, come *solidarietà organica* (Émile Durkheim, 1962) in cui il porgere la parola e il narrare sono strumenti per tornare a relazionarsi e a ricostruire il tessuto sociale: la parola gentile è quella che riconosce la vulnerabilità dell'altro e vi risponde non con il giudizio, ma con l'ascolto, il dialogo e il conforto. La gentilezza boccacciana si manifesta dunque come *solidarietà comunicativa* (Jürgen Habermas, 1981): quando i legami tradizionali falliscono, emerge la necessità di un legame basato sulla partecipazione al dolore altrui.

La lingua diviene così uno strumento per consolare e per ricostruire la comunità attraverso il fondamento dell'empatia come base di qualsiasi relazione. Nell'*Elegia di madonna Fiammetta* questo concetto trova una declinazione di genere, divenendo uno strumento di coesione per la comunità delle donne.

La protagonista Fiammetta, distrutta dal dolore per essere stata tradita e abbandonata dal suo amato Panfilo, si rivolge alle «innamorate donne» costruendo una comunità di ascolto che sfida l'isolamento domestico a cui erano soggette. Linguisticamente, l'opera è intessuta di un lessico della cura e dell'introspezione che prefigura la moderna *psicologia della comunicazione*. La gentilezza consiste nell'aprirsi relazionalmente e confidare il proprio dolore, offrendo alle lettrici uno specchio in cui riconoscersi: Fiammetta si rivolge a un pubblico tutto al femminile e confessa il suo tormento d'amore affinché possa essere di utilità per altre donne. La gentilezza è apertura e ascolto, non passività. Non è un caso che proprio in quest'opera si attesti per la prima volta un termine oggi ricorrente negli studi sulla comunicazione: *assertività*.

A salvare Fiammetta dai suoi propositi suicidari è un'altra donna (la sua nutrice) con cui si era confidata, parlandole - scrive Boccaccio - "assertivamente", cioè senza il timore di svelare il proprio sentimento e di nascondere le proprie intenzioni.

> Già s'era, senza più favellarmi, partita la cara balia, li cui consigli male per me rifiutai, e io, sola rimasa, le sue parole nel sollecito petto fra me volgea; e ancora che abbagliato fosse il mio conoscimento, di frutto le sentiva piene e quasi ciò che assertivamente avea davanti a lei detto di voler pur seguire, pentendomi, nella mente mi vacillava, e già cominciando a pensare di volere lasciare andare le cose meritevolmente dannate, lei voleva richiamare alli miei conforti (Boccaccio 2007: 21).

Così l'assertività di Fiammetta porta in sé, pur in un'intenzione così tragica, l'apertura all'ascolto e ai consigli della sua balia: è proprio grazie ai suoi «conforti» e alle «sue parole nel sollecito petto» che Fiammetta non cede alla disperazione totale che la annienterebbe.

L'assertività è quindi, già in Boccaccio, la capacità di esprimere i propri sentimenti e punti di vista nel pieno rispetto del proprio interlocutore, evitando due *stili comunicativi* ben distanti dalla gentilezza: *passivo* e *aggressivo*.

Attraverso questo concetto, Boccaccio intuisce che la stabilità di una civiltà dipende dalla qualità delle sue relazioni: la gentilezza è la capacità di abitare il dolore altrui e di accogliere la parola altrui. Nell'*Elegia*, Fiammetta si rivolge direttamente alle «innamorate donne» e non a un pubblico generico, cercando in loro quella compassione che è il nucleo della gentilezza e che consiste nella capacità di accogliere il racconto del dolore altrui: riconosce in loro le uniche interlocutrici capaci di comprendere la sua sofferenza. La gentilezza qui è *interoggettività empatica*: un legame che si stabilisce non sulla base del rango, ma sulla comune esperienza del desiderio e della perdita. In Boccaccio, la donna diventa quindi il soggetto attivo della gentilezza: mentre nella tradizione cortese era l'oggetto passivo dell'omaggio gentile, qui è lei a definire i termini della conversazione permettendo di superare l'isolamento attraverso la parola scritta che apre a uno spazio sociale alternativo (la comunità letteraria tutta al femminile).

Attraverso il lamento di Fiammetta, Boccaccio offre una vera e propria lezione di gentilezza che è anche una pedagogia emotiva: la capacità di provare compassione viene proposta come la qualità distintiva che eleva la donna, rendendola custode di una civiltà delle relazioni più profonda e solidale rispetto a quella maschile, spesso distratta da commercio e guerre.

L'*Elegia* può essere letta come un'anticipazione della moderna *etica della cura* (*ethics of care*). La gentilezza offerta a Fiammetta dalla sua nutrice e richiesta da Fiammetta alle sue lettrici non è formale, ma sostanziale: è l'impegno a prendersi cura del vissuto emotivo dell'altro. Boccaccio intuisce che la stabilità di una cultura non dipende solo dalle leggi macro-sociali, ma dalla micro-solidarietà quotidiana, quella "cortesia" che si manifesta nel saper ascoltare, comprendere e non giudicare la fragilità umana. La lingua di Boccaccio si conferma quindi capace di trasformare il patimento privato, il dolore e la preoccupazione in un'esperienza umana condivisa, in questo caso dando voce all'interiorità femminile e ponendo la gentilezza come codice relazionale e sociale.

È con Francesco Petrarca che la gentilezza assume una connotazione morale e politica, divenendo lo strumento principe della costruzione di una nuova identità intellettuale sovranazionale. Nel componimento LIII del *Canzoniere*, rivolgendosi allo «Spirto gentil, che quelle membra reggi», Petrarca delinea un modello di *leadership* basato sulla superiorità morale: la gentilezza petrarchesca è un *ethos* la cui forza non si fonda sulle armi ma sul linguaggio e la capacità relazionale. L'abilità comunicativa di Petrarca e il nuovo concetto di gentilezza si evincono soprattutto dal suo epistolario (*Rerum familiarium libri* e *Seniles*): attraverso centinaia di lettere inviate ai potenti dell'epoca, Petrarca utilizza la gentilezza come un *protocollo di rete*, creando quello che Mark Granovetter (1973) definirà come la *forza dei legami deboli*: pur non avendo rapporti di parentela o di subordinazione con molti dei suoi destinatari, Petrarca usa la cortesia linguistica per trasformare conoscenti lontani in amici e sostenitori della propria causa culturale e del proprio prestigio. La gentilezza petrarchesca è sempre caratterizzata dall'ascolto e dall'attenzione all'altro in tutte le sue caratteristiche:

> Mi accadde di scrivere a molti, diversi per indole e per condizione [...] Prima cura di colui che scrive è di pensare a chi scrive; soltanto così può rendersi conto della materia, del tono

> e delle altre circostanze della lettera; diverso è il modo di rivolgersi a un uomo forte o un vile, a un giovane inesperto o a un vecchio pratico della vita, a chi sia gonfio di prosperità o a chi sia abbattuto dalle disgrazie, a un letterato famoso o a chi non ti comprenderebbe se tu parlassi troppo alto. Infinita è la varietà degli uomini, né maggiore la somiglianza delle menti che della faccia; e come dello stomaco, non solo di persone diverse, ma della stessa persona, non piace sempre un medesimo cibo, così uno stesso animo non si deve sempre nutrire con un medesimo stile; sicché doppia è la fatica: pensare chi sia colui al quale ci proponiamo di scrivere, e in quali condizioni si trovi quando leggerà quello che si sta per scrivere (Chines 2004: 49).

Quella di Petrarca è una lezione di *networking* e ante litteram: la parola elegante apre porte, crea consensi e permette la circolazione del suo *capitale simbolico* in tutta Europa.

La gentilezza e la cortesia non sono quindi solo attributi dello «Spirto gentil», ma sono alla base delle relazioni. Se lo Stilnovo aveva teorizzato la gentilezza come affinità elettiva tra pochi, per Petrarca è uno strumento di connessione globale che permette di costruire relazioni cruciali e attivare *reti translocali*. La sua autorità non deriva da un ruolo istituzionale fisso, ma dalla sua capacità di essere il nodo centrale di una rete di scambi simbolici. La cortesia linguistica è il codice che permette l'integrazione di diversi attori sociali: Petrarca trasforma l'amicizia intellettuale in un *capitale sociale* (secondo la visione di James Coleman, 1990) che garantisce protezione, mobilità e prestigio. Il suo epistolario non è una raccolta di messaggi privati, ma un'operazione di *self-branding* ante litteram. La gentilezza petrarchesca è quindi una lezione su come la parola possa abbattere i confini geografici e politici per creare una nuova comunità: è una chiave d'accesso a mondi diversi e contesti che la rende un pilastro della nuova architettura del comportamento europeo.

Su queste basi, l'Umanesimo segna l'affermarsi della gentilezza come competenza civile. In questa trasformazione, la figura di Leon Battista Alberti è centrale. Nel suo trattato *Della famiglia*, ritiene che la liberalità e la cortesia permettano all'uomo di essere stimato e amato e debbano essere apprese per la propria vita all'interno della società: «doverrei insegnarvi essere cortesi e liberali». La gentilezza inizia così a essere intesa come una strategia di posizionamento sociale. La "liberalità" albertiana può essere letta attraverso la *teoria del dono* di Marcel Mauss (2002), dove la gentilezza non è un atto isolato, ma si inserisce in un ciclo di scambi simbolici. L'uomo amato da tutti è colui che sa gestire correttamente la reciprocità. Essere cortesi significa investire nel *capitale sociale*: è una risorsa relazionale che produce fiducia e stabilità all'interno della famiglia e della società civile. Per Alberti, il riconoscimento altrui non è un obiettivo affettivo, ma un prerequisito per la stabilità della *familia* e del suo prestigio nel tessuto urbano. La cortesia linguistica diventa così un investimento: parlare bene e agire con liberalità significa ridurre i rischi di conflitto e aumentare la rete di protezione intorno al proprio nucleo.

Con il Cinquecento, la gentilezza subisce un processo di estetizzazione totale.

Nel *Cortigiano* di Baldassarre Castiglione, con l'introduzione del concetto di *sprezzatura*, ovvero quell'arte che «nasconde l'arte», si prefigura uno scenario fortemente

legato ai rituali di interazione (Erving Goffman, 1969): il contesto della corte è il palcoscenico in cui ogni individuo opera una costante rappresentazione di sé.

La gentilezza di Castiglione è quindi una performance in cui non basta essere "nobili d'animo": è un *habitus* che va indossato con tale naturalezza da farlo apparire innato.

Qui la gentilezza si intreccia con le norme dell'ambiente di *corte* (vd. Scheda *cortesia*, p. 33), acquisendo una dimensione esteriore e artefatta: non più solo etica, ma legata ai dettagli dell'agire (l'*etichetta*). Per interagire all'interno e all'esterno della corte e veicolare quell'ideale di armonia ed eleganza, la padronanza linguistica diviene uno strumento necessario. Il cortigiano deve parlare una lingua che si focalizzi su temi di interesse per chi ascolta; che si esprima attraverso parole accurate, eufoniche e non desuete, limitando i forestierismi. Dalle scelte lessicali a quelle legate all'abbigliamento, per una comunicazione che curi al meglio tutti i livelli: verbale, paraverbale e non verbale.

Con il *Galateo* e *La civil conversazione* la gentilezza diviene norma di comportamento e di eleganza comunicativa universale: se Baldassarre Castiglione si rivolgeva all'élite delle corti, Giovanni Della Casa e Stefano Guazzo si riferiscono all'uomo comune per il suo agire quotidiano. La lettura del capitolo XXII del *Galateo* rivela un'intuizione di straordinaria attualità:

> Le parole, sì nel favellare disteso come negli altri ragionamenti, vogliono esser chiare, sì che ciascuno della brigata le possa agevolmente intendere, et oltre acciò belle in quanto al suono et in quanto al significato (Della Casa 2016: 56).

Qui la gentilezza si identifica con la *cooperazione comunicativa*: essere oscuri o prolissi non è solo un errore retorico, ma un atto di scortesia verso l'altro. L'attenzione alle parole «ben sonanti» e prive di «durezza che offenda l'orecchio» è alla base delle tesi del sociologo Norbert Elias sul processo di civilizzazione ne *La civiltà delle buone maniere*, in cui la gentilezza linguistica è il risultato del controllo degli impulsi: l'individuo civilizzato modella il proprio linguaggio per non urtare i sensi dell'interlocutore. Proprio grazie a queste tre opere pubblicate nell'arco di cinquant'anni, il *Cortigiano* (1528), il *Galateo* (1558) e *La civil conversazione* (1574), l'italiano è la lingua che istituisce e modella le dinamiche e gli statuti della *conversazione* che caratterizza tutto il mondo moderno, dove la bellezza del suono e la limpidezza del concetto mirano alla creazione di un ambiente sociale armonioso. La gentilezza linguistica è quindi l'esito di un autocontrollo crescente, direttamente proporzionale a un'esposizione sociale crescente: l'individuo civilizzato modella il proprio linguaggio per non aggredire i sensi dell'altro, trasformando la lingua in un'architettura del comportamento civile.

A darne dimostrazione è l'evoluzione stessa del termine «galateo»: il passaggio da titolo di un'opera a sostantivo, costituisce uno dei casi più celebri e affascinanti di antonomasia.

Galateo non è un nome astratto, ma la latinizzazione (*Galatheus*) del nome proprio di Galeazzo Florimonte, allora vescovo di Sessa Aurunca a cui Della Casa dedica l'opera, associando il nome Galeazzo (attraverso la variante *Galateo*) al decoro e alla perfezione dei comportamenti.

Il successo del libro è talmente vasto, duraturo e pervasivo che, nel giro di pochi decenni, si attiva un processo di lessicalizzazione per antonomasia. Il titolo dell'opera si distacca dal testo specifico e dall'individuo a cui è dedicato per andare a designare l'intero paradigma delle norme di comportamento. Questo passaggio si stabilizza quando il termine comincia a comparire nei dizionari (a partire dalle edizioni della Crusca) e nell'uso letterario scritto con l'iniziale minuscola (galateo), staccandosi dal riferimento d'autore per indicare l'insieme delle norme che regolano la buona educazione e il vivere civile.

Guardando allo scenario europeo, è fondamentale la produzione di Erasmo da Rotterdam con cui il filone della precettistica si sviluppa e si definisce sempre più, indirizzandosi a nuovi target e toccando nuovi argomenti. Il *De civilitate morum puerilium* (1530) è un galateo che si rivolge ai bambini con lo scopo di prepararli alla vita adulta; è un'opera alla base della pedagogia dell'Europa moderna e da cui si evince l'evoluzione della società borghese.

I *Colloquia familiaria* (1522) affrontano nuovi temi, come l'emancipazione della donna e l'educazione all'uso della parola come strumento persuasivo ma orientato alla virtù: il giovane Sofronio, con le sue strategie comunicative ricche di domande insidiose, riesce a convincere Lucrezia ad allontanarsi dalla strada della prostituzione; un altro giovane, protagonista del dialogo *Proci et puellae*, con le sue argomentazioni, riesce a convincere la donna amata a cedere alla sua corte divenendo sua moglie, rispettandola nell'attendere il matrimonio per la loro unione fisica. Sono tanti i personaggi e le situazioni che, attraverso aneddoti e novelle, sono raffigurate in quest'opera scritta in latino e il cui fine è proprio istruire sui comportamenti da tenere nelle diverse situazioni della vita, come descrive inequivocabilmente il titolo esteso con cui Erasmo pubblica l'opera: *Familiarum colloquiorum formulae non tantum ad linguam puerilem expoliendam verum etiam ad vitam istituendam*. Il nesso tra gentilezza, linguaggio e autenticità, già minato nel Cinquecento dalla necessità di sfoggiare un'apparenza impeccabile in ambienti spietati come quello cortigiano, è al centro dell'opera di Torquato Accetto *Della dissimulazione onesta* (1641) in cui il dialogo si arricchisce di nuove sfumature a dare peso e importanza ai silenzi e al non detto: dove non è concesso *simulare*, cioè fingere, si può *dissimulare*, cioè omettere. Da queste astuzie si sviluppa anche la precettistica legata alla seduzione, con un fine non sempre virtuoso.

Se con lo Stilnovo la gentilezza è strettamente legata al "cor gentil", cioè alla capacità di amare ed è espressione di autenticità, con il Settecento si esprimerà invece ostentata e cerimoniosa, il cui fine spesso non è più la conquista di un cuore ma di un corpo. Nei salotti di corte, dalla *gala*, accessorio femminile di lino sottile, indossato sul petto solo in occasione dei grandi eventi (quelli in cui si fa il massimo sfoggio di sé), nascono i termini *galante*, *galanteria* e *galantuomo* che hanno tutti a che fare con l'atteggiamento di un uomo nei confronti di una donna in riferimento alle dinamiche di seduzione. L'opera che più di ogni altra descrive questo mondo con i suoi rituali è l'autobiografia del veneziano Giacomo Casanova: nelle sue *Histoire de ma vita* (scritte in francese, la lingua veicolare e diplomatica dell'epoca, scelta pragmatica che Anna Vertua Gentile avrebbe poi letto come strumento per essere «meno stranieri» nel mondo), Casanova

dimostra come la cortesia linguistica possa essere un *habitus* performativo. Casanova è l'esempio lampante dell'avventuriero che, privo di un solido capitale economico o di sangue, utilizza il proprio capitale culturale e linguistico per abitare i salotti dell'aristocrazia europea.

Tutto l'agire comunicativo di Casanova si configura come un esercizio estremo di intelligenza sociale: la sua celebre capacità seduttiva non si limita all'ambito erotico, ma investe le relazioni con sovrani, pontefici e intellettuali come Voltaire. Casanova teorizza e pratica l'arte di *intuarsi* nell'interlocutore, non per un fine nobile di fusione dantesca, bensì per decodificarne i desideri, le debolezze e le aspettative. La sua gentilezza è sì un esercizio di ascolto attivo e profondo, ma finalizzato a conoscere l'altro per ottenerne il consenso: per ottenere riconoscimento, Casanova fa sentire i propri interlocutori al centro della scena, sia quando l'obiettivo è erotico sia quando è legato alla sua reputazione culturale. Sotto il profilo socioculturale, esiste un filo conduttore inaspettato che collega la figura settecentesca di Casanova alle recenti teorie della *leadership gentile*: eliminare la coercizione per attrarre e motivare attraverso l'empatia e l'ascolto.

Giacomo Casanova è a tal punto archetipo di capacità seduttiva che a partire dal secolo successivo il proprio cognome da antroponimo diviene sostantivo comune: un altro celebre caso di antonomasia come quello relativo al termine *galateo*.

In questo caso, il passaggio da nome proprio a nome comune avviene per antonomasia deonomastica: il nome di un individuo storico (o letterario) diventa il prototipo di una categoria: il cognome Casanova si è lessicalizzato in un sostantivo comune maschile invariabile (*un casanova*, *i casanova*) con l'iniziale minuscola a segnare graficamente il definitivo distacco dall'individuo d'origine: il termine non indica più *quel* preciso uomo, ma chiunque ne ricalchi l'attitudine relazionale che delinea un seduttore (dal latino *seducĕre*, composto da *se* e *ducĕre* che può significare "condurre a sé" o "portare fuori, in disparte") che fa dell'ascolto attivo e della gentilezza il suo punto di forza. Così, dal punto di vista linguistico, il Settecento fissa la distinzione tra la gentilezza del cuore e quella della maschera (tema che la sociologa Gabriella Turnaturi rintraccia nelle storiche ambiguità delle buone maniere italiane). La forma linguistica, in questo specifico snodo storico, rischia di separarsi dalla sostanza morale: la cortesia diventa l'arte della *dissimulazione onesta*, un codice formale iper-codificato in cui ogni dinamica avviene sotto la massima armonia apparente. Le norme di comportamento divengono quindi un'esigenza della classe borghese nascente. Il galateo (ormai minuscolo e plurale: i *galatei*) si moltiplica in centinaia di manuali popolari che, come si vedrà nel paragrafo che segue, assoceranno sempre più il concetto di "gentilezza" a quello di "buone maniere", sviluppando una concezione espressa da Montaigne già nel 1582 nel capitolo XXIII del I libro suoi *Essais*:

> Le leggi della coscienza, che noi affermiamo provenire dalla natura, escono invece dal costume; ciascuno, poiché venera dentro di sé le opinioni ed i costumi approvati e praticati attorno a lui, non riuscirà a distaccarsene senza rimorsi, mentre applicandole incontrerà il plauso (Elias 1982: 348).

2. Gentilezze e maniere

La gentilezza è il profumo della bontà, essa ci avvicina gli uomini e ci appiana il cammino della vita. Mantegazza (Persichetti 1877: 382).

Nel suo *Dizionario di pensieri e sentenze d'autori antichi di ogni nazione*, Niccolò Persichetti dedica a *Gentilezze-Maniere* un capitolo nel quale sono riportate massime di autori di varie epoche, italiani e stranieri[1], che mirano a illustrare come la gentilezza sia da mettere in relazione alle belle maniere; il concetto è ribadito dalla citazione di Alfred Tennyson: *Le belle maniere non sono cosa vana, ma il prodotto di una nobile natura e di una mente leale*. La frase compare in altre pubblicazioni coeve: è citata, per esempio, *in exergo* al cap. 9 *Maniere-Arte* del celebre e fortunato volume del medico-scrittore scozzese Samuel Smiles[2], *Il carattere*, la cui prima traduzione in italiano, ad opera di Pietro Rotondi, apparve a Firenze nel 1872 (G. Barbera Editore). La "sentenza" che, come quella dello scienziato-divulgatore Paolo Mantegazza[3], s'inserisce pienamente nella pubblicistica pedagogico-divulgativa del *self help*, ricorre, non casualmente, nei periodici esplicitamente indirizzati al pubblico di donne e famiglie: nella *Cordelia. Rivista mensile per le giovinette italiane* (fondata da Angelo De Gubernatis nel 1881 e pubblicata fino al 1942)[4], nella sezione "Pensieri e spigolature" (anno secondo, 1882-1883: 576) e nella rivista *La moda illustrata. Giornale settimanale illustrato per le famiglie* (anno V, 2 gennaio 1890, n. 1, rubrica "Pensieri", p. 284).

Non deve stupire l'accostamento tra gentilezza e "buone maniere", "belle maniere", cortesia, accostamento significativamente ben attestato nella tradizione lessicografica italiana (vd. Scheda *[cortesia]*). Se nella prima impressione del Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612), "la gentilezza" è definita come 'Astratto di gentile, nobiltà', già nella seconda si aggiunge una ulteriore accezione del termine, con esplicito richiamo a 'cortesia': 'L'usiamo in signif. di cortesía, di bella maniera, leggiadria, e amorevolezza'; la definizione è ripresa nella terza edizione, mentre nella quarta i due valori vengono unificati: 'Astratto di Gentile; Nobiltà; ed usasi anco in signific. di Cortesía, Bella maniera, Leggiadría, e Amorevolezza'. Nella V edizione (il primo volume apparve nel 1863) i due significati appaiono nuovamente distinti; al punto VI si legge: 'Gentilezza, usasi comunemente a denotare Cortesia, Amorevolezza e affabilità, Liberalità; e anche semplicemente Graziosità, Leggiadria, Compitezza, di modi, Bella creanza, e simili'.

Nel Tommaseo-Bellini (1861), le accezioni di *gentilezza* più attinenti alle buone maniere sono quelle riportate nei punti 4-7, nei quali ci si riferisce a valori sociali e a modi gentili; il riferimento alla gentilezza compare, significativamente, nella definizione 1

[1] Quelle che l'autore definisce *fiori olezzanti raccolti in mazzolini*, p. 8.

[2] Samuel Smiles (Haddington 1812 - Kensington 1904) «ottenne fama vastissima, anche in Italia, col libro *Self-help* (1859) sull'autoeducazione morale» (www.treccani.it/enciclopedia/samuel-smiles/).

[3] Antropologo, igienista, patologo (Monza 1831 - San Terenzo 1910), fu tra i primi a diffondere le teorie darwiniane in Italia (www.treccani.it/enciclopedia/paolo-mantegazza/).

[4] Dal 1884 diretto dalla maestra, giornalista, scrittrice fiorentina Ida Baccini.

della voce *cortesia*: 'Abito e disposizione di gentilezza benigna, utile e piacevole ad altri'. Nel GDLI (1961) l'accostamento tra la gentilezza e la cortesia è nella terza accezione di *gentilezza*: 'Che tratta con grande cortesia; garbato, educato, affabile, benevolo, premuroso. - Anche: condiscendente, generoso, munifico'. La gentilezza intesa come cortesia, garbo e buone maniere, è presente nei più diffusi dizionari dell'uso contemporanei, a partire dal Vocabolario Treccani online, che al punto 2 riporta la seguente definizione: 'La qualità propria di chi è gentile, nei varî sign. dell'aggettivo: *g. d'aspetto*, *g. di modi*; e in senso morale: *g. d'animo*, *di costumi*, *di sentimenti*. Più com., amabilità, garbo, cortesia nel trattare con altri: *persona di squisita g.*; *la sua innata g.*; *è di una g. rara*, *incomparabile*; *per g.*, formula di cortesia nel chiedere un favore, un'informazione e sim.'. Il Nuovo De Mauro-Internazionale (2016) riporta tre accezioni per gentilezza, di cui due marcate AU (Alto Uso): 'l'essere gentile; indole, carattere gentile: *comportarsi con gentilezza, gentilezza d'animo*'; 'azione, parola, modo gentile, cortesia: *fare una gentilezza a qcn., usare gentilezze*'; mentre il valore di 'nobiltà di nascita' è marcato come OB (Obsoleto).

La trafila semantica per cui il significato iniziale di gentilezza, 'nobiltà di nascita', passa a 'cortesia, modi gentili, buone maniere' trova riscontro nei galatei ottocenteschi[5] nei quali l'educare alla *compitezza di modi* e alla *bella creanza* si afferma quale uno degli obiettivi primari della "letteratura popolare" sviluppatasi in quel periodo:

> È a partire dal primo Ottocento che si avviò una seppur embrionale riflessione sull'urgenza di educare il volgo attraverso una pubblicistica a esso espressamente dedicata, che confluì poi in una sterminata produzione pedagogica prima e, ancor più, dopo l'Unità, quando un'educazione popolare che andasse oltre «l'alfabeto ed il pallottoliere» divenne fine primario delle forze progressiste laiche e cattoliche del Paese (Sotgiu 2021: 538).

In questo ambito, si colloca la straordinaria fortuna editoriale nel secolo XIX, e in particolare nel periodo postunitario, dei manuali di comportamento. Luisa Tasca, nel suo volume, *Galatei: buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento* (2004: 28), elenca non meno di 186 titoli nuovi, nel lasso di tempo compreso tra il 1800 e il 1920, numero che arriva a circa 419 se si considerano anche le molteplici ristampe di ciascuna opera. Se si tiene conto poi della tiratura media di ogni volume, furono stampate complessivamente circa 600.000 copie: «una «cifra impressionante, soprattutto se confrontata con la produzione libraria complessiva» (p. 24). Inoltre, i lettori spesso si prestavano i libri a vicenda e probabilmente la cifra di 600.000 andrebbe moltiplicata ulteriormente di tre o quattro volte per valutare l'effettivo numero di famiglie raggiunte (Saltamacchia 2018: 11). Si dovrà anche tener presente che, negli stessi anni, si affermarono largamente pubblicazioni periodiche spesso dirette da donne e mirate alla formazione intellettuale e morale delle giovinette: a partire dal *Giornale delle donne*, il più antico (1868-1940), al quale si affiancarono la già ricordata *La Cordelia*, e la *Rivista per le signorine* (1894-1913).

[5] Sul genere del galateo otto-novecentesco si rinvia alla bibliografia citata in Fresu 2016: 27 nota 49 e p. 61 nota 95; vd. inoltre Fresu 2020: 339 nota 7, e da ultimo Fresu 2021:45-52.

Al *Giornale delle donne* è collegata l'edizione del volume *La gente per bene. Leggi di convenienza sociale* (pubblicato per la prima volta nel 1877 a Torino) della Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani Torelli Viollier)[6]. Il «libriccino» ha conosciuto uno straordinario successo[7]; come scrive la stessa autrice nella nota "Agli Editori":

> Fu uno dei pochi disinganni piacevoli che accadono a questo mondo, il vedere che le mie «leggi di cortesia,» - messe giù alla buona in meno d'un mese, sotto la pressione d'un contratto, che mi reclamava le pagine scritte di giorno in giorno come cambiali a scadenza, - si vendevano ad un numero di copie non mai sperato. Il merito non era mio, ma delle buone regole di vita che avevo attinte ai migliori galatei antichi e moderni, italiani e stranieri, ed alle usanze che avevo studiato fra la vera gente per bene, che, se Dio vuole, va sempre più crescendo di numero.

L'obiettivo della Marchesa Colombi è ben tracciato nella *Introduzione*: si vuole rispondere alle necessità di realizzare «un libro che trattasse dei doveri e delle convenienze sociali. Una specie di Galateo moderno»: insomma, una guida che potesse insegnare a «condursi ed a figurar bene in tutte le circostanze della vita» (Marchesa Colombi 1877: 5). Maria Antonietta Torriani insiste poi sulle differenze tra la sua opera e i galatei «illustri» pubblicati precedentemente, specialmente nei confronti di quello «usato generalmente di Monsignor Della Casa, un vero gioello di spirito reso anche più ameno dallo stile candidamente ricercato e solenne, del cinquecento» (ibid.). La nostra Marchesa spiega perché, pur non potendo la sua opera avvicinarsi al *merito* del galateo di Monsignor Della Casa, potrà essere utile: «Perchè vi sono certe cose speciali ai nostri tempi, ai nostri costumi, che io posso dire, perchè in questi costumi ed in questi tempi ci vivo, e che in nessun galateo antico si trovano, oppure vi si trovano differenti da quelle che pratichiamo tra noi» (p. 6).

Il riferimento alla tradizione della precettistica cinquecentesca è presente anche in un altro manuale di grande fortuna, pubblicato da Hoepli, *Come devo comportarmi? Libro per tutti*, di Anna Vertua Gentile[8], prolifica autrice non solo di galatei, ma pure di romanzi, novelle patriottiche, raccolte di racconti, commedie per bambini e ragazzi, libri di testo per le scuole: complessivamente oltre duecento titoli. La terza *edizione riveduta e ampliata* di *Come devo comportarmi?* (1899) si apre con un indirizzo *Ai lettori* scritto dall'editore, nel quale si insiste sulla specificità dell'opera, non un *semplice galateo*, ma una *guida morale e pratica*:

> — Come hanno insegnato il Castiglioni, il Della Casa, l'Alberti, il Gioia — soggiunge un giovinetto che la sa lunga. — Come insegnano i galatei moderni — salta su una signorina, la quale ci tiene a far sapere, che ha letto e molto imparato in libri italiani e stranieri. E infila una litania di nomi d'autrici e d'autori. Dunque ce n'è già parecchi di libri che insegnano il modo di comportarsi?... Sicuro; ce n'è parecchi; e questo è il più recente di tutti. Questo non

[6] Per il profilo biografico si rinvia al DBI, www.treccani.it/enciclopedia/maria-antonietta-torriani_(Dizionario-Biografico)/.

[7] Se ne contano quattro entro il secolo XIX.

[8] Cfr. DBI, www.treccani.it/enciclopedia/anna-vertua-gentile_(Dizionario-Biografico)/.

> è un semplice galateo; non è certo un formulario. Che cosa sia lo dice il titolo. Una specie di guida morale e pratica suggerita dall'esperienza, e fatta con vera coscienza, con schietto desiderio d'utilità (Vertua Gentile 1899: XI-XII).

Effettivamente nell'opera, strutturata in capitoli che prendono in considerazione le due macrocategorie di «eventi/occasioni» e «figure/caratteri» (Hosker 2016: 172-173), vengono fornite indicazioni pratiche e precise che mirano a suggerire comportamenti adeguati «a tutte le età e a tutte le condizioni dell'uomo e della donna» (Vertua Gentile 1899: XII-XIII). In un capitoletto, non casualmente intitolato "Onore alla nostra lingua", l'autrice si sofferma sui comportamenti che i genitori debbono avere nel campo dell'"educazione linguistica" dei figli. Congruentemente con la temperie ideologica del periodo, si raccomanda vivacemente l'uso dell'italiano: «Ora nelle nostre province ove si parla il dialetto è invalso l'uso di far parlare l'italiano ai bambini ed ai fanciulli. Ed è uso ottimo e lodevolissimo, perché li prepara meglio all'istruzione e fa evitare le volgarità del linguaggio che urtano e qualche volta offendono» (p. 66). Ma, Vertua Gentile, non si limita genericamente a raccomandare l'uso dell'italiano, proponendo dettagliati suggerimenti anche di tipo sociolinguistico: si auspica che la lingua

> sia parlata correttamente non solo, ma con garbo. È obbligo imposto dal bene dei fanciulli, che hanno il diritto d'imparare a non strapazzare barbaramente, rozzamente la bella lingua del nostro paese; è obbligo imposto dal rispetto per gli altri, i quali anche loro hanno il diritto di non sentirsi nauseati da certi vocaboli tutt'altro che puri, da certe cadenze, da certi modi di dire non solo dialettali, ma localmente dialettali. [...] È debito di patriotta quello di far onore alla propria lingua. E chi la strapazza la disonora» (Vertua Gentile 1899: 66).

Nella sezione del volume indirizzata alla *Signorina*, uno specifico capitolo, *Le lingue straniere*, affronta il tema delle conoscenze linguistiche necessarie per le giovani donne "moderne":

> Ai nostri giorni è importantissimo, anzi necessario lo studio delle lingue straniere. Una volta non c'era questa necessità: e le nostre nonne che sapevano leggiucchiare e parlucchiare un po' di francese, passavano per eccezioni [...]. Adesso, noi, con vapori, telegrafi, telefoni, giornali, siamo in continuo movimento, in continua relazione con tutto il mondo. Conviene dunque, chi voglia avere bene compiuta l'istruzione, è in società rendersi amabile e cortese con gli stranieri, che ora si incontrano da per tutto, conviene che sappia alcune delle lingue straniere. Lo studio delle lingue è grande, efficace mezzo di umanità. Bisogna onorare gli idiomi delle nazioni straniere e farle oggetto dei nostri studi per diventare l'uno all'altro meno stranieri (Vertua Gentile 1899: 145).

Poco oltre, un paragrafo offre, sempre alla *Signorina*, indicazioni puntuali sullo *Scriver bene*, richiamando esplicitamente i "precetti" di Massimo d'Azeglio:

> si faccia una giusta idea dello scrivere bene. E questa idea se la faccia seguendo il precetto di Massimo d'Azeglio. Apra il 1° volume de' suoi *Ricordi* a pagina 10 e troverà scritto: «Io credo che per scrivere bene, bisogna in ogni caso come si parlerebbe ad una compagnia amica, ben educata, composta di uomini rispettabili e di donne oneste [...]. La mia idea in sostanza è questa: servirsi delle parole comuni secondo il loro senso naturale, evitare ogni parolone,

> ogni equivoco benchè minimo; evitare le trasposizioni; fare in modo insomma che il lettore capisca completamente, subito, ed anzi gli sia impossibile, anche per un attimo, di esitare sul vero senso di quello che legge» (Vertua Gentile 1899: 147).

La fortuna del manuale di Anna Vertua Gentile si è protratta anche nel Novecento, secolo nel quale sono apparse undici edizioni, spesso rinnovate e ampliate rispetto all'originale, l'ultima delle quali ad opera di Lidia Morelli nel 1931. Lidia Morelli ammoderna il testo, inserendovi riferimenti alle nuove *abitudini* dei giovani. Così, per esempio, sempre rivolgendosi alle giovani donne, si prescrive moderazione e contegno anche nella pratica dei "giochi sportivi":

> L'abitudine dei giochi sportivi che va diffondendosi anche fra le signorine; e più ancora, quella degli sports invernali. Il *tennis*, il *golf*, gli *skys* inaugurano fra la nostra gioventù dei precetti nuovi di cameratismo sportivo. Vi si adattino pure le signorine, ma sempre con quella moderazione, quel semplice fare contegnoso che impone ritegno ai compagni più audaci che rispettosi (Vertua Gentile 1899: 176).

Nel capitolo seguente, *Mancanza di naturalezza e di semplicità*, la Morelli ci lascia una arguta descrizione della fanciulla d'altri tempi, tratteggiata, non casualmente, ricorrendo a forme diminutivali:

> Una volta si trovava in società il tipo della **modestina**: occhi bassi, capelli ravviati, **vestitino** viola pallido, **vocina** senza toni [...] oggi a migliaia di copie s'incontra Fluffy Ruffles: la ragazza americana che tratta i giovanotti da compagni, che "fa la corte" più che accettarla, che fuma come un camino, che accavalla le gambe, che ama scandolezzare la gente per bene (Vertua Gentile 1899: 176-177).

Nel passo citato, "la fanciulla d'altri tempi" è messa a confronto con Fluffy Ruffles, la nuova icona della femminilità americana, come si legge, per esempio, nell'articolo sulla rivista "La Donna", firmato da Lady Smart (pseudonimo di Felicita Rey Ragazzoni)[9], personalità di spicco nel panorama del giornalismo femminile di primo Novecento. Fluffy Ruffles è «una figurina disinvolta, modernissima [...] personifica il tipo di donna più evoluto, più moderno che immaginar si possa» (anno IV, n. 76, 1908: 18). Il passo di Lady Smart permette di comprendere come si sia aperta, col nuovo secolo, una stagione nuova, anche per il genere della manualistica delle buone maniere, che guardano ormai a modelli di comportamento internazionali.

3. Dal salotto all'azienda, dall'offline all'online: leadership gentile e galateo digitale

I modelli di comportamento internazionali, la trasformazione della società aristocratica e l'ascesa della classe dirigente manageriale determinano nel Novecento uno sposta-

[9] Felicita Rey Ragazzoni, originaria del Cile e moglie di Ernesto Ragazzoni (su cui cfr. DBI, www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-ragazzoni_(Dizionario-Biografico)/), firmò numerosi articoli anche con lo pseudonimo di Jeannette, cfr. Alesi 2001: 62 e, in partic., nota 23.

mento del baricentro del galateo: dai luoghi del tempo libero e della vita mondana (i salotti) a quelli della produzione (gli uffici).

In questa transizione, le *maniere* diventano uno strumento di rassicurazione e di identificazione per una borghesia che cerca di legittimare il proprio potere attraverso l'ascesa professionale.

Nella seconda metà del XX secolo, la gentilezza subisce quindi una risemantizzazione pragmatica, trasformandosi in un fattore di produttività. Come fa notare Gabriella Turnaturi, il nuovo galateo risponde all'esigenza di avere nuove opportunità, gestire le ansie sociali e ridurre le distanze tra classi. Si afferma così, con la nascita della consulenza e il gran numero di aziende di servizi, il concetto di *Business Etiquette* che, mutuato dai modelli anglosassoni, impone criteri di efficacia e rapidità che si traducono in un nuovo codice comunicativo aziendale: dall'abbigliamento da ufficio (*Business formal* e *Business casual*) all'uso di un linguaggio all'insegna della funzionalità che si esprime in modo essenziale (con brevità e chiarezza) e prova a ostentare una dimensione internazionale (con l'uso sin troppo ampio di anglicismi che dà vita a un nuovo idioma, definito dai linguisti *itanglese*).

Se nel Rinascimento Castiglione e Della Casa suggerivano di utilizzare un linguaggio gradito ai propri interlocutori, nel contesto aziendale questa accortezza si evolve in capacità negoziale[10]: essere gentili significa raggiungere un accordo con un beneficio per entrambe le parti (il cosiddetto "win-win") e, soprattutto, con la costruzione di relazioni professionali di fiducia e interscambio, sulla scia del concetto petrarchesco di *networking* ante litteram.

Proprio riprendendo l'intuizione di Petrarca sulla "forza dei legami deboli", il professionista contemporaneo usa gentilezza e cortesia per costruire reti professionali trasversali e translocali, fondamentali per il raggiungimento degli obiettivi commerciali. La lettera petrarchesca, modulata sul destinatario, è l'antesignana della corrispondenza aziendale tramite e-mail e della moderna gestione dei profili social professionali. In questo contesto, risulta fondamentale il contributo di Daniel Goleman: nei suoi saggi su *Intelligenza emotiva* e *Intelligenza sociale*, lo psicologo americano dimostra che il successo professionale e la stabilità organizzativa dipendono, più che dal quoziente intellettivo, dalla capacità di gestire le proprie emozioni, di riconoscere quelle altrui e di costruire relazioni. La gentilezza diviene quindi empatia cognitiva e, proprio stando agli studi di Goleman, con il concetto di *Intelligenza ecologica* si allarga al rapporto che l'uomo ha con la natura e con tutto l'ambiente circostante: dal rispetto nel non rovinarlo alla cura nel farsi parte attiva a migliorarlo. La gentilezza diviene così una competenza che deve tradursi in azioni di *Responsabilità Sociale d'Impresa* con cui l'azienda deve dimostrare (e mostrare) il suo impatto positivo. L'individuo socialmente intelligente sa che il rispetto delle norme comunicative e l'attenzione ai bisogni dell'interlocutore sono i presupposti per la "sincronia" relazionale. Questo si ricollega agli

[10] Riconosciuta tra le competenze chiave dal World Economic Forum (il più importante osservatorio economico mondiale) nel suo ultimo report: World Economic Forum, *Future of Jobs Report*, 2025.

studi di Dale Carnegie di inizio Novecento che, in *Come trattare gli altri e farseli amici*, aveva già intuito su base empirica e pragmatica come l'interessamento sincero e l'ascolto attivo fossero le leve primarie per l'efficacia interpersonale e il consenso. In ambito manageriale, questa evoluzione culmina nel paradigma della *leadership gentile*, concetto presentato e spiegato dal top manager Guido Stratta e dalla psicologa e psicoterapeuta Bianca Straniero Sergio in un'opera scritta durante la difficile fase della pandemia dal titolo *Ri-evoluzione. Il potere della leadership gentile*, in cui la gentilezza diventa il motore di un cambiamento culturale che pone al centro l'ascolto e la valorizzazione del talento, con la convinzione che ci siano tre elementi chiave fortemente correlati tra loro: motivazione, benessere e risultato. Se si lavora in un contesto relazionalmente appagante, si avrà una sana motivazione: questo porterà a competere con sé stessi e non con gli altri e renderà non solo più felici ma anche più produttivi, permettendo di ottenere risultati tangibili e duraturi.

Si tratta di un cambiamento radicale nell'intendere un ruolo manageriale e il suo stile di *leadership*. Lo si evince dal termine «Ri-evoluzione» che costituisce un esempio di neologismo per incrocio (o parola macedonia, secondo l'espressione coniata dal linguista Bruno Migliorini) e di risemantizzazione grafica, progettato per attivare una simultanea polisemia nel ricevente. Il termine si basa sull'unione e sulla sovrapposizione grafica di due lemmi fondamentali della lingua italiana: *rivoluzione* ed *evoluzione*.

Attraverso l'inserimento del trattino alto («-»), gli autori operano una segmentazione che isola il prefisso «ri-» (dal latino re-). Questo prefisso possiede tradizionalmente un valore iterativo o un valore intensivo. Isolandolo, si evoca un cambio di paradigma radicale, un ribaltamento dei rapporti di forza tradizionali (in ambito manageriale, il passaggio dall'autoritarismo coercitivo alla leadership gentile), suggerendo un processo di nuova evoluzione; indica che la gentilezza non è un'invenzione artificiale, ma un ritorno consapevole a uno stadio evolutivo più avanzato delle relazioni umane e della civiltà della conversazione.

In questo modo, la parola *Ri-evoluzione* diventa lo slogan linguistico di un nuovo habitus manageriale, in cui la leadership gentile non è un concetto debole o regressivo, ma rappresenta lo stadio più progredito (evoluto) e al contempo più dirompente (rivoluzionario) per gestire le organizzazioni complesse e i canali della comunicazione post-moderna.

Dagli studi di Stratta e Straniero Sergio nasce l'*Accademia della gentilezza*. Sorgono negli stessi anni altre realtà che si impegnano per promuovere la gentilezza all'interno delle organizzazioni. Per citarne alcune: *Make it gentle*, fondata da Cynthia Raffaelli, community che ha lo scopo di «sensibilizzare e diffondere la cultura della leadership gentile come strumento indispensabile per la valorizzazione delle persone e la crescita di un business sano e duraturo»[11]; *Heart and Mind Foundation*, fondata dal diplomatico Fabrizio Lobasso (autore di *M'importa di te. Sul sentiero della leadership rotonda*, Anima Edizioni 2025) che nasce dal «desiderio di promuovere ogni possibile iniziativa che stimoli negli esseri umani (che lo desiderano) la ricerca della propria voce, della

[11] Si veda il sito ufficiale di *Make it gentle*: www.makeitgentle.it

propria nota esistenziale, di un'autenticità vera frutto di crescita interiore e di dialogo inclusivo con sé stessi e con il mondo circostante»[12]; il Club degli Uomini Gentili, che promosso dalla Fondazione Fimelato (azienda di alta sartoria) ha l'obiettivo di «creare una cultura di rispetto e buone maniere in cui gli uomini si sostengono a vicenda e si impegnano a creare un mondo migliore per tutti»[13].

Le iniziative si moltiplicano e la giornata mondiale della gentilezza (che ricorre il 13 novembre) ogni anno è sempre più celebrata.

Nel 2005 su Real Time è andato in onda il format televisivo "Cortesie per gli ospiti" che ha registrato a oggi oltre venti edizioni. In ogni puntata due coppie si sfidano offrendo ognuna un pranzo o una cena alla coppia rivale e ai giudici che valutano vari aspetti: l'arredamento della casa, l'apparecchiatura della tavola, lo stile di intrattenimento e gli abbinamenti culinari.

Negli anni successivi è nata l'Accademia Italiana Galateo, fondata da Samuele Briatore «che si propone di apportare un contributo alla società attraverso le buone maniere»[14].

Ma i progetti sulla gentilezza partono oggi spesso dai canali digitali. In questo contesto, è da segnalare il progetto social interamente dedicato alla gentilezza dell'influencer Luca Lobuono (noto sulle piattaforme digitali come @lobuonoinside) con i suoi canali da milioni di visualizzazioni incentrati sul motto «La gentilezza è contagiosa». Il suo operato social si configura a tutti gli effetti come un laboratorio di sociologia visuale e interazionista, finalizzato a riattivare le dinamiche tradizionali della cortesia e dell'empatia all'interno dei canali digitali. Attraverso video emozionali ed esperimenti sul campo, Lobuono capovolge il paradigma della disattenzione relazionale caratteristico delle metropoli contemporanee: offre un megafono per diffondere parole gentili, propone "abbracci liberi" a chi vive condizioni di isolamento. Nell'ecosistema dei social media, spesso dominato da dinamiche aggressive e polarizzanti (i fenomeni di *flaming*[15] o la scortesia della comunicazione digitale), intende diffondere emozioni positive. Sotto il profilo linguistico, le espressioni selezionate e promosse nel progetto (come «L'amore vincerà sempre») delineano un canone che non aggredisce l'interlocutore, valorizzando la brevità dei formati Reel o TikTok per massimizzare l'efficacia pragmatica e la reazione empatica della community. Attraverso parole e immagini, il ruolo professionale del *content creator* (colei o colui che si occupa di elaborare contenuti per il web e i social media) si evolve da mero intrattenitore a soggetto responsabile che immette nel flusso informativo contenuti capaci di mostrare la bellezza e la validità dei piccoli gesti.

---

[12] Si veda il sito ufficiale della *Heart and Mind Foundation*: heartandmindfoundation.org

[13] Si veda il sito ufficiale del Club Uomini Gentili: uominigentili.fimelato.com

[14] Si veda il sito ufficiale dell'*Accademia Italiana Galateo*: www.accademiaitalianagalateo.it

[15] Secondo la definizione che ne dà il *Ministero della Giustizia* attraverso il suo portale www.giustizia.it: «il battagliare verbalmente online attraverso messaggi elettronici, violenti e volgari, tra due contendenti che hanno lo stesso potere e che quindi si affrontano ad armi "pari", non necessariamente in contatto nella vita reale, per una durata temporale delimitata dall'attività online condivisa».

Se nell'Ottocento la pedagogia nazionale passava attraverso i libri stampati, oggi le pratiche di gentilezza transitano spesso attraverso post o video. La forma breve e performativa dei social network diviene, nelle mani di un'etica consapevole, l'unico vero antidoto alla disumanizzazione relazionale della post-modernità.

Non a caso, oggi si fa riferimento a una nuova forma di *etichetta*, la *netiquette* (un neologismo sincratico formato dall'unione di *network* ed *etiquette*), un *galateo digitale* che ha lo scopo di consigliare parole e modalità comunicative da utilizzare in rete, con pratiche comunicative che seguono i postulati del filosofo del linguaggio Paul Grice (1973) e le sue quattro massime conversazionali:

1) *Quantità*: non essere prolissi. Inviare messaggi lunghi e confusi su canali professionali (come Slack, Teams o LinkedIn) è oggi considerato un atto di scortesia, poiché aggredisce la risorsa più scarsa della post-modernità: il tempo altrui.
2) *Qualità*: sostenere interazioni veritiere, evitando la diffusione di *fake news* o rumore informativo.
3) *Relazione* (pertinenza): rimanere in tema, specialmente nei gruppi di lavoro digitali e nei commenti su argomenti specifici.
4) *Modo*: evitare l'ambiguità. Ad esempio, l'uso indiscriminato del *TUTTO MAIUSCOLO* (che l'epidemiologia linguistica della rete equipara a urlare) o la totale assenza di formule di cortesia sono infrazioni del moderno galateo digitale.

All'interno dei corsi di laurea triennali in *Scienze della comunicazione, marketing e digital media* (sede di Roma) e di *Comunicazione digitale e marketing* (sede di Palermo), l'Università LUMSA ha istituito un insegnamento di *Linguistica e galateo digitale* che ha proprio lo scopo di padroneggiare al meglio la lingua italiana per le interazioni in rete.

Dall'attenzione data all'ateneo a questo tema, il Dipartimento di Scienze Umane ha organizzato, a partire dal 2023, un ciclo di incontri dal titolo "Dialoghi sulla gentilezza" in cui il tema della gentilezza è stato affrontato da diversi punti di vista: comunicativo (parole gentili), psicologico-educativo (relazioni gentili), manageriale (leadership gentile). Gli studenti che hanno partecipato a questa iniziativa pluriennale sono stati coinvolti nella realizzazione di un «Manifesto della gentilezza» che poi l'ateneo ha ufficialmente adottato (divenendo il primo ateneo in Italia ad adottare un manifesto della gentilezza).

Il percorso diacronico tracciato in questo contributo, attraverso l'analisi delle micro-strutture testuali e dei mutamenti semantici, mostra come la "lingua gentile" abbia operato nel corso dei secoli come una vera e propria infrastruttura relazionale. Approfondire la gentilezza nello spazio di intersezione tra la linguistica e la sociologia, ci ha permesso di toccare con mano come la lingua italiana abbia saputo codificare un concetto relazionale complesso che parte dall'interiorità dell'individuo e arriva alla sua proiezione nello spazio pubblico, fino a stabilire le norme della *conversazione* poi reinterpretate nella dimensione aziendale e digitale.

All'interno di questo percorso, il lemma *gentilezza* agisce come infrastruttura semantica per la costruzione dell'identità civile europea, attraversando dimensioni fon-

damentali indagate dalla sociologia come strumento di *distinzione* (Pierre Bourdieu, 1983), come *rituale di interazione* (Erving Goffman, 1969) e come processo di *civilizzazione* (Norbert Elias, 1982).

Recuperare oggi questa consapevolezza significa riconoscere che la forma linguistica riguarda la sostanza stessa della nostra azione sociale. In un ecosistema comunicativo iper-mediato, dove la distanza fisica rischia di anestetizzare l'empatia dell'*intuarsi* dantesco, la parola gentile (quindi elegante e accogliente) permette di frenare la crescente sciatteria linguistica e disinnescare la violenza del *flaming*. La lezione che anche i classici della nostra letteratura ci consegnano è quindi metodologica ed etica: curare architettura e forma delle nostre parole significa contribuire alla qualità della nostra convivenza civile e al destino della nostra comunità relazionale, fisica e digitale.

Bibliografia

Alesi 2001 = Donatella Alesi, *"La Donna" 1904-1915. Un progetto giornalistico femminile di primo Novecento*, in «Italia contemporanea», 222, pp. 43-63.

Bellafiore 2013 = Edoardo Bellafiore, *Letteratura come arte della formazione. Modelli umanistici alla base di sviluppo personale e comportamenti organizzativi*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore.

Bellafiore 2023 = Edoardo Bellafiore, *I linguaggi della gentilezza. Dall'empatia di Dante al galateo digitale*, Roma, Carocci.

Bertini Malgarini *et alii* 2023 = Patrizia Bertini Malgarini, Marzia Caria, Manuel Favaro, *Parole oltre i conflitti. Il lessico della gentilezza*, in «Testo e Senso», 26, pp. 31-48.

Bertini Malgarini *et alii* 2024 = Patrizia Bertini Malgarini, Marzia Caria, Manuel Favaro, *«Le buone parole acconciano i mali fatti»: la "gentilezza" nelle unità fraseologiche e paremiologiche della lingua italiana*, in «LTO - Lingua e testi di oggi. Linguistica, didattica dell'italiano e traduzione», anno 5, n. 2-2024, pp. 25-40.

Boccaccio 2007 = Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, introduzione e note di Francesco Erbani, Milano, Garzanti.

Bourdieu 1983 = Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino.

Branca 1992 = Vittore Branca (a cura di), Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi.

Brega 2000 = Gian Piero Brega (a cura di), Erasmo da Rotterdam, *I colloqui*, Milano, Garzanti.

Carnegie 1938 = Dale Carnegie, *Come trattare gli altri e farseli amici*, Milano, Bompiani.

Chiavacci Leonardi = Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, Milano, Mondadori.

Chines 2004 = Loredana Chines (a cura di), Francesco Petrarca, *Lettere dell'inquietudine*, Roma, Carocci.

Coleman 1990 = James S. Coleman, *Foundations of Social Theory*, Cambridge, Harvard University Press.

Contini 1970 = Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi.

Costantini-Costantini 2014 = Elio Costantini e Erika Schulze Costantini (a cura di), Edith Stein, *Il problema dell'empatia*, Roma, Edizioni Studium.

Corti 1983 = Maria Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi.

Crusca 1612 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti.

Cudini 1978 = Piero Cudini (a cura di), Guido Guinizzelli, *Poesie*, Milano, Garzanti.

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, www.treccani.it/biografico/.

Durkheim 1962 = Émile Durkheim, *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Edizioni di Comunità.

Elias 1982 = Norbert Elias, *La civiltà delle buone maniere*, Bologna, Il Mulino.

Fresu 2016 = Rita Fresu, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli.

Fresu 2020 = Rita Fresu, *«Le fanciulle che troppo chiacchierano, facilmente sono anche pettegole». Lingua e genere nella letteratura di condotta tra Otto e Novecento*, in Rita Fresu, Giulia Murgia, Patrizia Serra (a cura di), *Trasmettere il sapere, orientare il comportamento: tipologia linguistica, generi testuali, modelli culturali della prosa educativa*, pp. 337-350.

Fresu 2021 = Rita Fresu, *«Sposa amante ed amata». Galateo coniugale tra Otto e Novecento. Lingua e stile*, con la riedizione di un testo raro di Anna Vertua Gentile, Milano, Biblion Edizioni.

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, successivamente diretto da G. Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

Goffman 1969 = Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino.

Goleman 1997 = Daniel Goleman, *Intelligenza emotiva. Che cos'è e perché può renderci felici*, Milano, Rizzoli.

Goleman 2006 = Daniel Goleman, *Intelligenza sociale. I segreti relazionali per il successo e la felicità*, Milano, Rizzoli.

Goleman 2009 = Daniel Goleman, *Intelligenza ecologica. Come conoscere l'impatto nascosto di ciò che compriamo può cambiare tutto*, Milano.

Granovetter 1973 = Mark Granovetter, *The Strength of Weak Ties*, in «American Journal of Sociology», vol. 78, 6, pp. 1360-1380.

Greco e Bellafiore 2016 = Stefano Greco, Edoardo Bellafiore, *Assertività e scrittura. Come curare al meglio le proprie relazioni con la comunicazione scritta: nel privato, nei social network e nel lavoro*, Milano, FrancoAngeli.

Grice 1973 = Herbert Paul Grice, *Logica e conversazione*, in Pier Paolo Giglioli (a cura di), *Linguaggio e società*, Bologna, il Mulino, pp. 199-219.

Gualdo Rosa 2004 = Lucia Gualdo Rosa (a cura di), Erasmo da Rotterdam, *Il galateo dei ragazzi*, Napoli, Liguori.

Habermas 1981 = Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns* (it: *Teoria dell'agire comunicativo*), Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Hosker 2016 = Lucia Hosker, *The structures of conduct literature in post-unification Italy. La Marchesa Colombi's La gente per bene, Anna Vertua Gentile's Come devo comportarmi?, and Matilde Serao's Saper vivere*, in *Conduct Literature for and about Women in Italy 1470-1900. Prescribing and Describing Life*, edited by Helena Sanson and Francesco Lucioli, Paris, Classiques Garnier, pp. 159-183.

Lobasso 2025 = Fabrizio Lobasso, *M'importa di te. Sul sentiero della leadership rotonda*, Roma, Anima Edizioni.

Marchesa Colombi 1877 = (pseud. di Maria Antonietta Torriani Torelli-Viollier), *La gente per bene: leggi di convenienza sociale*, Il giornale delle donne, Torino.

Mauss 2002 = Marcel Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi.

Mead 1966 = George Herbert Mead, *Mente, Sé e Società*, Firenze, Giunti Barbera.

Mengaldo 2001 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza.

Migliorini 1949 = Bruno Migliorini, *Conversazioni sulla lingua italiana*, Firenze, Le Monnier

Morelli [1928] 1931 = Lidia Morelli (a cura di), Anna Vertua Gentile, *Come devo comportarmi? Libro per tutti*, Dodicesima edizione rinnovata secondo le moderne usanze da Lidia Morelli, Milano, Hoepli.

Nigro 1997 = Salvatore Silvano Nigro (a cura di), Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi.

Persichetti 1877 = Niccolò Persichetti, *Dizionario di pensieri e sentenze d'autori antichi di ogni nazione*, volume primo, Milano, Fratelli Rechiedei.

Prandi 2016 = Stefano Prandi (a cura di), Giovanni Della Casa, *Galateo*, Torino, Einaudi.

Quondam 1993 = Amedeo Quondam (a cura di), Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, Ferrara, Panini.

Quondam 2006 = Amedeo Quondam, *«Questo povero cortegiano». Castiglione, il libro, la storia*, Roma, Bulzoni.

Quondam 2010 = Amedeo Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino.

Quondam 2022 = Amedeo Quondam (a cura di), Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Milano, Mondadori.

Romano-Tenenti 1994 = Ruggiero Romano e Alberto Tenenti (a cura di), Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, Torino, Einaudi.

Rossi 1933-1942 = Vittorio Rossi (a cura di), Francesco Petrarca, *Le Familiari (Rerum familiarium libri)*, Firenze, Sansoni.

Saltamacchia 2018 = Francesca Saltamacchia, *Il galateo dalle origini all'Ottocento*, in Annick Paternoster, Francesca Saltamacchia e Luca Saltini (a cura di), *Costumi soavi, dolci maniere. Galatei e manuali d'etichetta nel Ticino dell'Ottocento*, Biblioteca cantonale di Lugano, pp. 11-18.

Santagata 1992 = Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.

Santagata 1996 = Marco Santagata (a cura di), Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori.

Simeoni-Trampus 2024 = Gianluca Simeoni, Antonio Trampus (a cura di), Giacomo Casanova, *Alfabeto Casanova*, Milano, Mondadori.

Sotgiu 2021 = Stefania Sotgiu, *«Per l'uomo è tutt'altra cosa». Lingua e genere nei galatei postunitari di Costantino Rodella*, in Rita Fresu, Giulia Murgia, Patrizia Serra (a cura di), *Maschile/Femminile nella letteratura di formazione dalle culture antiche all'età contemporanea. Modelli, rappresentazioni, stereotipi*, volume 1.2, Perugia, Morlacchi Editore, pp. 537-576.

Straniero Sergio-Stratta 2021 = Bianca Straniero Sergio, Guido Stratta, *Ri-evoluzione. Il potere della leadership gentile*, Milano, FrancoAngeli.

Tasca 2004 = Luisa Tasca, *Galatei: buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento*, Firenze, Firenze, Le Lettere.

Tommaseo di Bellini 1861-1879 = Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.

Turnaturi 2011 = Gabriella Turnaturi, *Signore e signori d'Italia. Una storia delle buone maniere*, Milano, Feltrinelli.

Vertua Gentile [1897] 1899 = Anna Vertua Gentile, *Come devo comportarmi? Libro per tutti*, Milano, Hoepli.

Watzlawick *et alii* 1971 = Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma, Astrolabio.

Weber 1961 = Max Weber, *Economia e società*, Milano, Edizioni di Comunità.

CORTESIA

Cortesia è termine deaggettivale da *cortese* che deriva a sua volta dall'occitano *cortes* '(proprio) della corte (feudale)' (VELI), in francese antico *curteis* (DELIn). Alla base di queste forme c'è il latino *cohŏrte(m)*, passato dal significato di 'schiera' a quello di 'guardia del corpo', poi 'signoria' e 'fattoria' (DELIn, s.v. *corte*). Il VELI (s.v. *corte*) specifica la trafila semantica: «il lat. *cŏhŏrs* deriva dalla stessa radice di *hŏrtus* 'recinto' col pref. *co(n)-*; nel mondo romano passò a indicare la guardia del corpo del generale e nella società feudale il seguito del re; dal significato concreto di 'recinto' nella villa rurale è passato nel Medioevo a quello di 'proprietà rurale, fattoria', designato dalla var. *curtis*; dai costumi raffinati e galanti della vita di corte vengono i sign. di *cortese* 'gentile', *cortesia* 'gentilezza di modi', *corteggiare* e *fare la corte* 'avere atteggiamenti galanti verso una donna'» (VELI).

Cortesia è attestato in italiano dal Duecento, sia con il significato di 'qualità di cortese' sia con quello di 'atto cortese' (DELIn). Entrambi i valori si ritrovano nelle poesie dei rimatori siciliani: con il primo valore nei versi di Rinaldo d'Aquino (inizio sec. XIII), con il secondo in quelli di Giacomo da Lentini (av. 1250); ulteriori riscontri testuali per l'accostamento tra *cortesia* e "gentilezza di modi" sono presenti nel *corpus* TLIO (Gerardo Patecchio, Bonvesin da la Riva, sec. XIII).

Il termine è registrato già nella prima impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612) che, alla voce *cortesia*, recita: «disposizion d'animo a far benificio, e grazia, sanza alcun proprio comodo, e 'l benificio, e la grazia stessa», con riscontri dall'*Ottimo Commento* e dal *Commento* di Francesco da Buti, dal *Decamerone* e dal *Canzoniere* petrarchesco. Nella terza edizione (1691) si registrano le locuzioni *in cortesia* e *per cortesia*, che possono essere usate sia per «modo col quale preghiamo altrui a farci alcuna grazia: lo stesso, che Disgrazia» (Guittone d'Arezzo) sia per «In dono, senza mercede» (dal volgarizzamento di B. Varchi del *De beneficiis* di Seneca). Nella IV ed. (1729-1738) la voce viene ulteriormente ampliata con le "definizioni" di: «Per Corteseggiamento»; «Per Donagione, Liberalità»; e con le espressioni «Far cortesía della propria persona, vale Compiacere altrui amorosamente» e «Non si lasciar vincere di cortesía, vale Corrispondere con egual cortesía alle cortesíe ricevute». Abbiamo poi, nuovamente, le locuzioni *in cortesia* e *per cortesia*, per le quali vengono riportati i significati già addotti nella precedente impressione. Nella V edizione (1863-1923) la voce *cortesia* è notevolmente arricchita di ulteriori significati e relative citazioni; di particolare interesse la terza, nella quale il termine viene messo in relazione alla "gentilezza di costumi".

Anche nella lessicografia ottocentesca si conferma il collegamento tra *cortesia* e gentilezza; così, per esempio, il Tommaseo-Bellini fa esplicito riferimento alla "gentilezza" nel primo valore addotto per *cortesia*: 'Abito e disposizione di gentilezza benigna, utile e piacevole ad altri', con attestazioni dall'*Ottimo Commento* e dal *Convivio*. Altri significati vengono marcati come "più angusti".

Nel GDLI, come primo significato, si indica «Raffinatezza di modi unita a nobiltà di sentire, che, nella concezione cavalleresca, era il requisito proprio del nobile, che viveva a corte (e doveva attestare la nobiltà del sangue distinguendosi per valore, lealtà, generosità, munificenza)». Il

secondo significato è quello di *cortesia* come «Atto generoso, leale, munifico. - Anche: atto compiuto per dare prova di valore, o di magnificenza; impresa, o consuetudine cavalleresca. *Menare cortesia*: compiere prodezze. - Anche: vivere splendidamente» (prima attestazione Francesco da Barberino, XIV sec.). Il terzo significato indicato per *cortesia* è: «Gentilezza di modi, affabilità che rivela il desiderio spontaneo di compiacere. - Anche: compitezza puramente formale, osservata, per dovere sociale o per opportunità, nei rapporti quotidiani, con persone sconosciute o indifferenti o invise» (prima attestazione Giacomino Pugliese, XIII sec.). Al punto 4 si registra *atto cortese* con il valore di «desiderio di fare cosa grata a qualcuno, di accondiscendere alla sua volontà; segno di stima, di sollecitudine, di simpatia» (prima attestazione Giacomo da Lentini, XIII sec.). Sono registrati come "antichi" i valori di «Liberalità nello spendere, munificenza», di «Discrezione», di «Gratuitamente, senza compenso»; in disuso quelli di «Atto di prodigalità; dono, offerta, omaggio. – Anche: mancia», di «Benignità; indulgenza, misericordia (di Dio verso l'uomo», e di «Permesso, concessione».

La lessicografia novecentesca conferma sostanzialmente i valori indicati nel GDLI. Nel *Vocabolario Treccani* online il primo significato è «Complesso di qualità, tra cui rispetto verso gli altri, benevolenza verso gli inferiori, liberalità, piacevolezza di conversazione, disdegno d'ogni viltà, difesa degli oppressi e della donna, che, nell'educazione cavalleresca del medioevo, costituivano una caratteristica dell'uomo di corte» (con citazioni dal *Convivio* e da Ariosto). Segue, come secondo significato, «Gentilezza di modi nei rapporti con altre persone, rispettosa e garbata deferenza». È invece antico il terzo significato «Modo di vivere liberale». Nel Nuovo De Mauro come primo valore si indica «raffinatezza di modi e nobiltà di sentimenti, caratterizzati dal valore, dalla lealtà e dalla munificenza, che nella concezione cavalleresca medievale erano il requisito di chi viveva a corte», marcato come LE (letterario); mentre il secondo significato, con la marca AU (alto uso), è «l'essere cortese, gentile: *comportarsi con cortesia*, *trattare qcn. con cortesia*, *mancare di cortesia*, *ascoltare con cortesia*». Al punto 3 «atto cortese, gentilezza» (es. *è stata proprio una cortesia, la tua, di avvertirmi in tempo*), marcato AU (alto uso). Il *Vocabolario Treccani* online riporta le espressioni, «con sign. e uso più recente, *specchietto di c.*, lo specchietto che nelle autovetture è applicato di solito sul retro dell'aletta parasole, ad uso della persona che siede accanto al guidatore; *luci di c.*, le luci poste nell'interno dell'abitacolo in posizione adatta perché le persone trasportate possano servirsene per consultare carte o per altra operazione che richieda un breve tempo d'illuminazione; *auto* (o *vettura*) *di c.*, quella fornita da una concessionaria o da un'officina al cliente che lascia la propria per manutenzione, riparazione, ecc.; *bicchiere di c.*, degustazione di vino o spumante offerta gratuitamente in alberghi, gite organizzate, promozione di prodotti e sim.». Il Nuovo De Mauro registra *luce di cortesia* e *specchietto di cortesia*, aggiungendo *visita di cortesia*.

In ambito grammaticale la parola *cortesia* assume un valore tecnico-specialistico nella definizione dei cosiddetti "pronomi di cortesia" (*voi*, *lei* per il singolare e *loro* per il plurale) e nella definizione di un particolare uso dell'imperfetto (*imperfetto di cortesia*) utilizzato al posto del condizionale, nell'italiano comune (soprattutto nel parlato) in espressioni del tipo *volevo un caffè*.

Marzia Caria

Il cammino gentile della cura

Alfredo Zuppiroli

1. Il cammino della cura

All'inizio di questa riflessione è necessario definire qual è il contesto della cura per il quale è opportuno parlare di cammino. Sappiamo da solidi dati epidemiologici che le cronicità (malattie cardiovascolari, insufficienze respiratorie, insufficienze renali, malattie neurologiche degenerative, la maggioranza ormai dei tumori...) impattano sui servizi sanitari per almeno l'80% in termini di assorbimento di risorse. Il restante 20% riguarda le patologie acute (traumi, infarto cardiaco, ictus...) che richiedono interventi intensivi, ma molto limitati nel tempo. Ad esempio, nel caso dell'infarto i cardiologi ci ricordano che "il tempo è muscolo": ogni minuto di ritardo tra l'insorgenza del dolore al petto e l'ingresso in sala di emodinamica - dove con la coronarografia si potrà non solo accertare la natura dell'ostruzione in gioco ma anche curarla attraverso un'angioplastica ed il conseguente impianto di uno o più stent – vuol dire compromettere la funzione residua del cuore ed aprire le porte allo scompenso cardiaco. Non è dunque, in questi casi, il "camminare" l'immagine appropriata per descrivere una risposta di cura, ma il "correre".

I problemi sorgono quando a quella enorme quota rappresentata dalle cronicità rispondiamo applicando modelli di cura validissimi per le acuzie prima esemplificate, ma non per le instabilizzazioni cui va inevitabilmente incontro una persona affetta da una o più condizioni di malattia cronica. Non è con la chiamata al 112, non è con l'ennesimo accesso in pronto soccorso, dove si staziona alcune ore per poi essere rispediti a casa o in RSA, che si risponde alle necessità di una persona i cui problemi durano nel tempo ed i cui bisogni richiedono una presa in carico completamente diversa. È qui che la metafora del cammino trova la sua giusta collocazione: si vedano, in proposito, le enunciazioni che stanno alla base del Piano Nazionale Cronicità redatto nel 2016 dal Ministero della Salute.

> C'è bisogno di nuove parole-chiave, capaci di indirizzare verso nuovi approcci e nuovi scenari: salute «possibile», cioè lo stato di salute legato alle condizioni della persona; malattia vissuta con al centro il paziente/persona *(illness)*, e non solo malattia incentrata sul caso clinico (*disease*); analisi integrata dei bisogni globali del paziente, e non solo «razionalità tecnica» e problemi squisitamente clinici; analisi delle risorse del contesto ambientale, inteso come contesto fisico e socio-sanitario locale, fattori facilitanti e barriere; mantenimento e co-esistenza, e non solo guarigione; accompagnamento, e non solo cura; risorse del pa-

> ziente, e non solo risorse tecnico-professionali gestite dagli operatori; *empowerment* inteso come abilità a «fare fronte» alla nuova dimensione imposta dalla cronicità e sviluppo della capacità di autogestione (*self care*); approccio multidimensionale e di team e non solo relazione «medico-paziente»; superamento dell'assistenza basata unicamente sulla erogazione di prestazioni, occasionale e frammentaria, e costruzione condivisa di percorsi integrati, personalizzati e dinamici; presa in carico pro-attiva ed empatica e non solo risposta assistenziale all'emergere del bisogno; «Patto di cura» con il paziente e i suoi Caregiver e non solo *compliance* alle prescrizioni terapeutiche (Ministero della Salute 2016).

Se non è questo il luogo per approfondire tecnicamente tali aspetti, dalla loro lettura d'insieme emerge un quadro che ben illustra la complessità dei temi in gioco, cui è impossibile far fronte se non conoscendo bene le coordinate di un percorso che va affrontato lentamente, senza la pressione dei tempi imposti dal trattamento delle malattie acute. Bisogna però far attenzione a non equivocare sul concetto di lentezza, attribuendogli una connotazione negativa. Mi soccorrono le parole di Alexander Langer, che contrapponeva al motto olimpico *Citius, Altius, Fortius* il suo *Lentius, Profundius, Suavius*. *Lentius* per Langer significava rallentare i ritmi di produzione e di consumo permettendo la riflessione e la cura, significava non associare il concetto di lentezza a quello di ritardo, ma a quello di qualità e di rispetto. Questa prospettiva è ben rappresentata dal movimento Slow Medicine, ed a proposito del termine *slow* Sandra Vernero, che è stata nel 2011 una delle fondatrici del movimento, spiega che

> quando cominciammo a coltivare l'idea che fosse necessario quel cambiamento che definimmo Slow Medicine reagivamo a qualcosa che vedevamo succedere nel mondo della sanità e che ci sembrava preoccupante: da una parte il crescere di una fede immotivata, da parte dei cittadini, in tutto ciò che di più nuovo, tecnologico, mediatizzato può offrire la realtà della cura, e dall'altra il contemporaneo affievolirsi di quel patto per la salute che dovrebbe legare pazienti e curanti in una comune ricerca di ciò che è meglio per il benessere dei singoli malati, troppe volte sostituito da un clima di contesa che danneggia entrambi. Come fondatori cercammo, nei nostri primi incontri, le parole che potessero identificare Slow Medicine e la sua filosofia, e scegliemmo le tre parole chiave: sobria, perché agisce con moderazione, gradualità e senza sprechi: *fare di più non significa fare meglio*; rispettosa, perché è attenta alla dignità della persona e al rispetto dei suoi valori: *valori, aspettative e desideri delle persone sono diversi e inviolabili*; giusta, perché impegnata a garantire cure appropriate, basate sulle migliori prove di efficacia e disponibili per tutti*: cure appropriate e di buona qualità per tutti*. È importante sottolineare che il termine «slow» non è sinonimo di medicina lenta, ma richiama il concetto di medicina riflessiva, ponderata, che lascia il tempo al pensiero, al ragionamento e al giudizio: quell'attimo di riflessione che, anche prima di intraprendere con rapidità manovre d'urgenza, ne valuti l'appropriatezza (Aracadi *et alii* 2023).

Il cammino della cura implica che i vari professionisti sanitari siano pienamente coinvolti nel rapporto con le persone ammalate e con coloro che le assistono: in analogia con le camminate per la pace, la condivisione e la compartecipazione sono fondamentali. Non va purtroppo in questo senso la prassi del consenso informato cui giornalmente assistiamo nei centri diagnostici o nei reparti ospedalieri. Un nobile con-

cetto, quello della partecipazione delle persone alle decisioni che riguardano la loro salute, è stato tradito da una deriva burocratica che consiste nella somministrazione di un modulo cui si chiede di apporre una firma. Nessuno verifica se la persona che ha firmato ha realmente compreso e trattenuto le informazioni attinenti alle scelte di cura, eppure la legge 219, approvata nel dicembre 2017 ed entrata in vigore nel gennaio 2018, al comma 3 dell'articolo 1 ci ricorda che «Ogni persona ha il diritto di conoscere le proprie condizioni di salute e di essere informata in modo completo, aggiornato e a lei comprensibile riguardo alla diagnosi, alla prognosi, ai benefici e ai rischi degli accertamenti diagnostici e dei trattamenti sanitari indicati, nonché riguardo alle possibili alternative e alle conseguenze dell'eventuale rifiuto del trattamento sanitario e dell'accertamento diagnostico o della rinuncia ai medesimi» (Legge 219/2017). Non è un cammino gentile quello dove non si viene accompagnati, soprattutto quando il percorso è accidentato, anzi si viene lasciati soli davanti ad un modulo scritto in linguaggio tecnico-statistico al quale si finisce per apporre distrattamente uno scarabocchio.

La metafora dell'accompagnamento, del camminare insieme, della valorizzazione della relazione tra curanti e curati senza gerarchie precostituite illustra bene la complessità di un rapporto che ha bisogno di un continuo scambio comunicativo. E questo è tanto più importante quanto più ci si avvicina alla fine della vita: pensiamo alle tante, troppe morti in solitudine negli ospedali e nelle RSA che abbiamo visto durante la pandemia, un "danno collaterale", come cinicamente sono state definite da qualcuno. Se allo scoppio dell'epidemia, nei primissimi mesi del 2020, quando tutti siamo stati colti di sorpresa, poteva anche essere giustificata una reazione emergenziale dettata dalla scelta del male minore – da una parte i rischi del contagio, dall'altra la lesione degli affetti e la limitazione delle libertà personali – negli anni successivi le misure di distanziamento fisico si sono trasformate in un distanziamento affettivo, fino all'annullamento di ogni forma di relazione. Senza considerare, nei casi che si sono conclusi con il decesso, la sofferenza di chi è rimasto, avvolto da un lutto vissuto senza la possibilità di un ultimo momento di contatto, spesso anche senza quell'accompagnamento rituale che è una delle cifre culturali caratterizzanti la specie umana fin dai tempi più remoti. In proposito, valgono ancora, direi sempre più, le parole di Michel de Montaigne: «Se abbiamo bisogno di levatrici [in francese *sages-femmes*] per metterci al mondo, abbiamo molto bisogno di persone ancor più sagge per uscirne». Il gioco di parole della lingua francese tratteggia immediatamente un arco di cura che va dall'inizio alla fine della vita, nel segno dell'accompagnamento.

2. Il tempo della cura

Del tempo, parola tanto abusata quanto misteriosa nel suo reale significato (alla domanda su cosa fosse il tempo Sant'Agostino rispondeva "Se nessuno me lo chiede, lo so; se volessi spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so") è importante valorizzare la profondità, l'intensità e non la semplice durata cronologica. Richiamiamo i due diversi termini con i quali il tempo è definito nella lingua greca: *kronos* e *kairós*. Il primo indica

il tempo astratto che scorre, ne evidenzia la durata quantitativa, mentre il secondo ci rimanda ad una visione qualitativa, quella che definisce il tempo giusto, opportuno, il momento propizio, adatto, la buona occasione. Se dunque è auspicabile più *kronos* in una relazione di cura, non è solo aumentando il minutaggio di una visita medica che si garantisce la qualità della comunicazione che dipende anche, e soprattutto, dalla capacità di riconoscere quel *kairós*, quel tempo giusto che, al di là della sua dimensione quantitativa, consente di realizzare un incontro vero tra il malato e chi se ne prende cura. Né va dimenticata la relatività della sua percezione, variabile in modo significativo tra le diverse persone ma anche nel singolo individuo al mutare delle condizioni in cui si trova, in particolare, ovviamente, quando predomina la malattia. «Il tempo della comunicazione tra medico e paziente costituisce tempo di cura»: queste parole, così facilmente condivisibili, sono testualmente contenute nel comma 8 dell'articolo 1 della già citata legge 219/2017: senza relazione, senza comunicazione, dunque senza ascolto, non ci può essere vera cura. Non vanno in questa direzione i tempari delle prestazioni, cui le amministrazioni sanitarie si affidano allo scopo di ottimizzare le risorse: siamo lontani anni luce non solo dai fondamenti etici della Medicina ma, come abbiamo appena visto, anche da precisi dettami giuridici. Non possiamo continuare a valutare la qualità dei servizi sanitari basandoci soltanto sulla misura del numero delle prestazioni e del tempo impiegato per erogarle. Sappiamo che i risultati di un percorso di cura dipendono da un complesso intreccio di fattori oggettivi e soggettivi dove anche la relazione tra le varie figure in gioco assume un'importanza fondamentale. Ricordando sempre il contesto di cure di cui ci stiamo occupando, e cioè quelle che ritroviamo nelle cronicità e non quelle delle improvvise patologie acute dove il *kronos* è vita, il tempo della cura implica attenzione attiva, richiede un "esserci" in pieno per conoscere valori, aspettative, desideri delle persone e non solo quei dati oggettivi che ci provengono dagli esami di laboratorio e dalle varie tecniche di diagnosi strumentale. Insomma, ricordiamoci sempre che gli ammalati non sono solo oggetto di prestazioni ma sono anche, e soprattutto, soggetti con le loro esperienze. Allora, se i professionisti della cura sapranno cogliere l'importanza della relazione, riusciranno anche a riconoscere quel momento opportuno, quell'occasione giusta, in una parola quel *kairòs* che consentirà a loro ed alle persone in cura di vivere un intenso scambio comunicativo. Questo potrà anche essere cronologicamente breve ma sarà invece estremamente fecondo di conoscenza reciproca e dunque di arricchimento esistenziale per tutti.

3. La gentilezza nella cura

Quando il cammino della cura viene qualificato come *gentile* si deve evitare subito un possibile equivoco: non è delle buone maniere che raccomanda il galateo che stiamo parlando. Certo, il garbo, la cortesia, l'amabilità aiutano in una relazione di cura, ma per capire a cosa si riferisca l'aggettivo *gentile* facciamo ricorso all'etimologia. Se nella lingua latina gli appartenenti alla stessa *gens* avevano dei reciproci doveri di assistenza e difesa, di tenere un comportamento più fraterno rispetto a quello tenuto con estranei di altre *gentes*, così nella lingua inglese il termine *kindness* ha le sue radici nell'antico

cynd, che significa natura, famiglia, lignaggio, parentela. Si è gentili se sappiamo riconoscere negli altri la nostra stessa natura. Una cura è gentile, dunque, non certo se soddisfa un'esigenza cosmetica, di etichetta, ma se è capace di dare valore all'Altro, riconoscendone i diritti, accogliendone le specifiche caratteristiche, anche le differenze, e sostenendo la relazione senza imporre i propri schemi.

I tempi, i modi e i luoghi della cura non possono dimenticare che la loro essenza si poggia sulla qualità della relazione tra l'ammalato ed i curanti. In proposito si deve stigmatizzare il crescente uso che nei referti medici si fa di acronimi incomprensibili alla quasi totalità dei pazienti e spesso anche a quei sanitari che non hanno specifiche competenze specialistiche, acronimi per i quali basterebbe una semplice istruzione al computer per scrivere per esteso ciò che viene digitato in modo abbreviato. Se ne guadagnerebbe non solo sul piano etico, del rispetto della persona destinataria della comunicazione, ma anche sul piano della qualità della cura. Ancora, pur essendo l'autonomia dei pazienti riconosciuta sia a livello giuridico che deontologico, nella prassi quotidiana si assiste spesso a modalità violente di cura, dove il paziente non è un alleato del curante ma è ridotto ad essere territorio di scontro fra i propri bisogni/desideri e gli strumenti di cura proposti/imposti. Anche il linguaggio fa spesso riferimento a metafore belliche: "Il colesterolo è il killer del cuore", "Scoperta una nuova arma contro i tumori", "Ha combattuto una guerra contro il cancro". Queste sottendono una visione oggettivata, reificata della malattia e della cura, dove la persona resta sullo sfondo. Invece, una pratica della cura ispirata alla gentilezza, che potremmo anche definire come nonviolenta, deve sapersi muovere all'incrocio tra due direttrici fondamentali: il diritto della persona malata ad essere curata efficacemente secondo i canoni della scienza e dell'arte medica e quello ad essere rispettata come individuo, espressione di un complesso intreccio di fattori bio-psico-socio-ambientali.

Il fulcro della relazione di cura diventa dunque il consenso informato, che purtroppo è spesso ridotto a mera pratica burocratica ed invece nel suo significato più profondo sta (starebbe...) a significare la consapevole partecipazione del paziente alle scelte che riguardano la sua salute, realizzando così la sintesi tra due diritti fondamentali della persona: quello all'autodeterminazione e quello alla salute, ambedue tutelati, insieme al diritto alla vita e alla dignità, nel primo comma dell'articolo 1 della già citata legge 219/2017. Oggi le situazioni di malattia, soprattutto nel campo delle cronicità, sono sempre meno dominate dal caso e sempre più governate dalle scelte. E allora dobbiamo chiederci: a chi spetta il diritto di decidere in una società plurale, caratterizzata da una molteplicità di tradizioni e di sensibilità culturali, morali e confessionali non convergenti, se non al diretto interessato, cioè al paziente?

Tutto questo è particolarmente importante verso la fine della vita quando, per dirla con Seneca, è doveroso "*ut vitae plenitudo, non diuturnitas, spectetur*". Allora, se non è tanto la durata cronologica di una vita quanto la sua pienezza di senso che dobbiamo privilegiare, un cammino della cura che possa definirsi gentile non potrà che tenere nella massima considerazione le scelte dei pazienti, anche quando queste possano andare in una direzione diversa da quella ipotizzata dal medico. Se, ad esempio, una persona esprime la volontà di rinunciare o d'interrompere interventi particolarmente invasivi,

gravati da un elevato rischio di peggioramento della qualità della vita, opera una scelta nel segno della sobrietà cui dobbiamo guardare con il massimo rispetto. Del resto, questo cammino gentile della cura era stato già teorizzato esattamente trent'anni fa da David Sackett, il "padre" della Evidence Based Medicine (EBM). «Il premuroso ed empatico riconoscimento delle difficili condizioni dei pazienti, dei loro diritti e delle loro preferenze nelle decisioni che riguardano la loro cura» è una componente essenziale di quella expertise dei curanti che, insieme all'«utilizzo coscienzioso, esplicito e giudizioso della migliore letteratura scientifica» costituisce il fondamento della EBM (Sackett 1996). Il doveroso riconoscimento dell'importanza che procedure e protocolli stilati secondo gli schemi delle linee guida hanno nel miglioramento delle cure per tante malattie non può non mettere in evidenza quanto la premura, l'empatia, il rispetto dei valori dei pazienti troppo spesso passi in secondo piano, di fronte al primato della prospettiva bio-tecnologica. In proposito, ci si chiede spesso se la Medicina sia Scienza o Arte: la domanda è mal posta, perché la questione non sta nel considerare i due ambiti alternativi, ma complementari. La Medicina non può che essere Arte e Scienza insieme e la sfida sta nel superare l'apparente contraddizione di base, in quanto la sua pratica ha a che fare con gli individui mentre la sua dimensione teorica non può che rimandare a oggetti universali. Questa natura anfibia della Medicina ben si riconosce in un'altra dicotomia, quella tra Scienze della Natura e Scienze Umane. Anche questa da superare, in quanto la Medicina non può che essere la più "umana" tra le scienze naturali e la più "naturale" tra quelle umane, basta ricordare l'etimologia di uomo da *humus*, terra. Si deve così evitare quella pericolosa deriva riduzionistica che non sa riconoscere la complessità della realtà e dei fenomeni in gioco, altrimenti si corre il rischio da una parte dell'identificazione della cura soltanto con l'uso di tecniche e tecnologie specifiche o dall'altra del rigetto pregiudiziale di queste con lo sconfinamento nei territori dell'antiscienza, delle superstizioni, delle pratiche magiche.

Allargando il nostro sguardo al di fuori della lingua italiana, quella inglese ci viene in soccorso quando vogliamo tradurre il nostro verbo *curare*: scopriamo infatti che possiamo utilizzare sia il *to cure* che il *to care*. La differenza la fa il contesto: se parliamo di una cura tecnica, orientata alla guarigione o comunque al trattamento di una patologia, una cura che ha come oggetto una malattia che sempre la lingua inglese definisce come *disease*, allora il verbo appropriato sarà il *to cure*. Ma se consideriamo non la patologia ma la persona, soprattutto in una condizione di cronicità, le possibilità di un risultato favorevole con il *to cure* diventeranno sempre più marginali, mentre prenderà campo quel *to care* che significa prendersi cura, farsi carico di una persona la cui malattia è allora traducibile in inglese come *illness* (se ne definisce il vissuto soggettivo) o *sickness* (che ne evidenzia la dimensione sociale). Diceva William Osler, grande medico vissuto a cavallo tra l'800 e il '900 «È molto più importante sapere che tipo di paziente ha quella malattia, piuttosto che sapere che tipo di malattia ha quel paziente» (Osler 1892). Ecco un bell'esempio di medico gentile.

Torniamo al tema del consenso informato, per stigmatizzare quella assurda pratica quotidiana di somministrazione di un modulo e dell'apposizione di una firma, come se si trattasse di una transazione commerciale – nella quale, comunque, al cliente viene

rilasciata una copia dei fogli su cui ha apposto una firma, mentre alla persona in cura non resta niente di ciò che ha firmato! La relazione tra persona ammalata e professionista viene purtroppo spesso sostituita da una procedura formale che tradisce le finalità teoriche, cioè quelle di promuovere la partecipazione attiva delle persone alle decisioni attinenti la loro salute e le scelte di cura. E non si dà altrimenti: o c'è il modulo firmato, o la prestazione non viene erogata. Proviamo a riscrivere la frase precedente secondo un'ottica "gentile" ed allora l'erogazione della prestazione condizionata ad una firma su un modulo diventerebbe una scelta di cura condivisa che si attua solo dopo un tempo adeguato di reciproca comunicazione.

4. Per una diversa postura nella cura

La nostra postura non è descrivibile soltanto sul piano fisico, cioè come ci reggiamo sulle gambe e stiamo in piedi, ma può essere definita anche sotto il profilo culturale. Quali sono i valori cui ci riferiamo e che determinano non solo la posizione del nostro corpo nello spazio, ma anche l'atteggiamento, il modo in cui ci poniamo interiormente verso qualcuno o qualcosa? Si deve a Sandro Spinsanti un'interessante analisi di questi aspetti, cui dedica un intero capitolo (*I professionisti della cura: pluralità di posture*) del suo ultimo libro (Spinsanti 2026a), sottolineando come «è soprattutto nel contesto della cronicità, delle cure palliative e nel percorso di fine vita che la postura del curante incide in modo determinante». La postura scientista è quella che vede un professionista della cura schiacciato sulla rigida osservanza di un paradigma biomedico teso alla riparazione di organi o funzioni fisiche. È quell'atteggiamento riduzionistico, per carità più che necessario ma non certamente sufficiente a rispondere a tutti i bisogni di una persona ammalata, così ben descritto da Tiziano Terzani quando si riferisce alla sua esperienza presso una delle più prestigiose istituzioni oncologiche degli Stati Uniti, il Memorial Sloan Kettering Cancer Center di New York:

> Io ero un corpo, un corpo ammalato da guarire. E avevo un bel dire: ma io sono anche una mente, forse anche uno spirito e certo sono un cumulo di storie, di esperienze, di sentimenti, di pensieri e di emozioni che con la mia malattia hanno probabilmente avuto un sacco a che fare! Nessuno sembrava volerne o poterne tener conto. Neppure nella terapia. Quello che veniva attaccato era il cancro, un cancro ben descritto nei manuali, con le sue statistiche di incidenza e di sopravvivenza, il cancro che può essere di tutti, ma non il mio (Terzani 2004).

I protocolli, le linee guida sono tutt'altro che rigide prescrizioni: sono raccomandazioni utili per le scelte di cura che devono però sempre considerare gli aspetti specifici della persona in questione.

Un'altra postura descritta da Spinsanti è quella vitalista, secondo la quale «il compito della medicina è uno e uno solo: prolungare la vita del malato [...] i professionisti orientati in senso vitalista si sentono talvolta sostenuti dalla richiesta dei familiari, che richiedono di fare tutto il possibile e sono impermeabili al monito secondo cui *less is more*». Purtroppo i desideri, le volontà dell'unica persona che avrebbe titolo ad esprimere la propria visione sul tema, se cioè allungare un po' la vita o privilegiarne la quali-

tà, cioè la stessa persona ammalata, restano spesso sullo sfondo, a dispetto anche di quei dettami normativi ben espressi nella legge 219/2017 che abbiamo già visto.

Un'altra postura è quella specialistica: lungi dal disconoscere l'importanza di un sapere e di una pratica orientata a ben definiti campi della medicina, il rischio che si corre è quello della mancata comunicazione tra le varie discipline specialistiche. Qui la sfida è soprattutto per il medico di medicina generale, che deve riuscire a collegare tra loro saperi e pratiche specifiche secondo una visione d'insieme. Il rischio è tanto più alto quanto più ci si avvicina alla fine della vita, dove purtroppo ancora oggi si assiste ad una compartimentazione delle cure palliative, che erroneamente vengono considerate appannaggio di specialisti del fine vita e non piuttosto un sistema di cure che andrebbero integrate in contemporanea a quelle attive sulla malattia, il più precocemente possibile. In proposito, si rilegga la definizione di cure palliative che ne dà l'Organizzazione Mondiale della Salute (OMS): «un approccio che migliora la qualità della vita dei pazienti e delle famiglie che si confrontano con i problemi associati a malattie mortali, attraverso la prevenzione ed il sollievo della sofferenza per mezzo dell'identificazione precoce e del trattamento del dolore e di altri problemi fisici, psicosociali e spirituali».

Esiste inoltre quella postura che Spinsanti chiama filantropica, evidenziandone soprattutto i rischi quando la vicinanza empatica al malato diventa così forte dal «voler proteggere la persona da notizie devastanti. Le prognosi infauste vengono allora comunicate ai familiari di riferimento, ma risparmiate alla persona interessata. [...] Parole non oneste, da parte di persone oneste, trovano talvolta una giustificazione nell'intento benevolo di protezione». E tutto questo nonostante la già citata legge 219/2017 – come anche il codice di deontologia medica – richieda ai medici atteggiamenti di tutt'altro segno.

Spinsanti termina la sua analisi delle varie posture con quella conversazionale, che «si colloca entro ben altro orizzonte che quello della buona educazione e della correttezza. Presuppone fondamentalmente un cambio di prospettiva: il curante non si pone al di sopra del malato ma di fronte a lui; intende la cura non come qualcosa da fare su di lui ma con lui. La differenza non è di poco conto. Comporta dare, ancor prima dell'informazione, la priorità all'ascolto attivo. Solo conoscendo chi è il malato, la sua collocazione nell'arcobaleno dei valori che strutturano la sua vita – compreso il termine di essa – si può modellare la cura in maniera sartoriale».

Dopo questa carrellata sulle varie posture, dalla quale emerge che solo una parità di ruoli tra persone ammalate e professionisti può garantire un'esperienza di cura che vada ben oltre la semplice erogazione di prestazioni tecniche, cosa possiamo auspicare per il futuro, che vede irrompere prepotentemente la digitalizzazione e l'intelligenza artificiale? Forse non è inutile soffermarci a riflettere sul significato di "umanizzazione".

5. L'umanizzazione delle cure

È necessario superare quel paradigma semplicistico e riduzionistico che separa gli ambiti del sapere, contrapponendo le Scienze della Natura alle Scienze Umane. La complessità dell'intreccio tra elementi biologici e biografici in una storia di cura richiede

prima di tutto il riconoscimento dell'*humanitas* che accomuna curanti e curati. Quella terra – *humus* – da cui derivano uomo, umano, umanità, è anche la radice di *humilis*: l'umiltà che ci ricorda la natura terrena e per questo fragile di ogni essere umano. L'approccio all'umano, in particolare all'umano sofferente, non può – non dovrebbe – dimenticare la conoscenza dei limiti nei quali inevitabilmente il cammino della cura può procedere. Condividere con umiltà da parte dei professionisti ciò che è ragionevole aspettarsi è un dovere professionale, altrettanto necessario della competenza tecnica. Voglio qui ricordare una riflessione volutamente paradossale che un'ammalata fece dal suo letto di ospedale: perché nessuno auspica la meccanizzazione delle ferrovie, dandola per scontata, mentre spesso si legge dell'esigenza di umanizzare le cure? Forse nella pratica quotidiana della Medicina c'è qualcosa che non va? Si torna al fondamento di ogni buona cura: una relazione che sia fondata sul riconoscimento reciproco, sull'ascolto, sulla comunicazione. Curare non è soltanto utilizzare conoscenze e competenze per correggere dati biologici ma anche disponibilità a stare accanto, ad accogliere storie di malattia, di fragilità per poi percorrere insieme un tratto di cammino.

Questo cambio di prospettiva, di paradigma, è tanto più necessario quanto più ci troviamo nell'ambito delle cronicità, il cui peso epidemiologico è in costante crescita sia per l'invecchiamento della popolazione generale sia per i sempre migliori esiti delle cure per le malattie acute, che consentono tassi di sopravvivenza di tante persone impensabili solo pochi decenni fa. Ed allora è necessario ripensare i concetti di salute e malattia, superando quella definizione che quasi ottanta anni fa dette l'OMS: «La salute è uno stato di completo benessere fisico, psichico e sociale e non semplice assenza di malattia o infermità». Si comprende facilmente come solo alcuni giovani possano soddisfare questi criteri, con la conseguenza che la stragrande maggioranza delle persone risulta "malata". Non è più neanche accettabile definire la salute come uno "stato", una condizione fissa, mentre è piuttosto la risultante di un processo – appunto, di un cammino – dove si incontrano da una parte una persona con i suoi valori e le sue aspettative e dall'altra dei professionisti con le loro competenze. La salute diventa allora l'orizzonte, è "un compito" come scriveva Ivan Illich proprio cinquanta anni fa nel suo *Nemesi Medica*. In quest'ottica, la definizione di salute è stata oggetto di riflessione all'inizio di questo secolo focalizzando l'attenzione sulla capacità di risposta alle sfide sociali, fisiche ed emotive che la vita riserva alle persone, tanto che la salute è stata definita come "la capacità di adattamento" in un famoso editoriale di *The Lancet*:

> La salute umana non può essere separata dalla salute dell'intera biodiversità planetaria. Gli esseri umani non esistono in un vuoto biologico. Viviamo in un'esistenza interdipendente con la totalità del mondo vivente. [...] Il concetto di sofferenza non è più di moda. Non è un termine scientifico; sembra vago e antiquato, retaggio di un'epoca di impotenza clinica, in cui i pazienti dovevano sopportare e tollerare il dolore senza tregua né sollievo. [...] La scienza non ha eliminato la sofferenza, nonostante la sua enorme capacità di dispensare tecnologie per migliorare la salute. Essere più umili riguardo all'esperienza degli individui, anziché limitarsi a redigere sommari referti del loro stato di salute, apre la possibilità a una comprensione più realistica di che cosa significhi essere sani. Il fatto è che non si può essere sani in una società malata. [...] La salute non è un'entità fissa. Varia per ogni individuo, a

> seconda delle sue circostanze. La salute non è definita dal medico, ma dalla persona, in base alle sue esigenze funzionali. Il ruolo del medico è quello di aiutare l'individuo ad adattarsi alle sue specifiche condizioni di salute. Questo dovrebbe essere il significato di una medicina personalizzata. [...] Sostituendo la perfezione con l'adattamento, ci avviciniamo a un modello di medicina più compassionevole, rassicurante e creativo, al quale possiamo contribuire tutti (*The Lancet* 2009).

Queste parole dovrebbero diventare materia obbligatoria per gli studenti di medicina, in quanto illustrano benissimo la necessità di una profonda svolta culturale e professionale, di un vero e proprio cambio di paradigma.

Analizzando più nel dettaglio alcuni concetti espressi in questo editoriale, si comprende come la cura della singola persona non possa prescindere dalla cura di una comunità e della società. Parole come "... non si può essere sani in una società malata..." ci riportano a quelle pronunciate nel marzo 2020, in piena pandemia COVID-19, da Papa Francesco in una Piazza San Pietro emblematicamente deserta: "... ci siamo resi conto di trovarci sulla stessa barca, tutti fragili e disorientati, ma nello stesso tempo importanti e necessari, tutti chiamati a remare insieme, tutti bisognosi di confortarci a vicenda. Su questa barca ci siamo tutti [...] anche noi ci siamo accorti che non possiamo andare avanti ciascuno per conto suo, ma solo insieme". Sono parole che illustrano bene come la riflessione sul senso delle cure rivolte alle singole persone non possa essere disgiunta dal considerare la dimensione collettiva, pubblica. Purtroppo non abbiamo ancora colto in pieno la lezione della pandemia, quando è apparso chiaro come la salute della comunità fosse il requisito essenziale per assicurare la salute individuale. *Valeo si vales*, ci ricorda Cicerone: forse è tempo di tornare a questa semplice locuzione per realizzare che la mia salute non può essere disgiunta dalla tua. E quando si parla di comunità, attenzione a non ridurla alla dimensione di tribù. È sempre Sandro Spinsanti che denuncia «il lato meno auspicabile della comunità, quello che si traduce in un'aggregazione di interessi. Il suo slogan è: "Prima i nostri". Quando questo atteggiamento si riversa nella cura, può dar luogo a una gara per l'accaparramento delle risorse e per assicurarsi priorità [...] Il "noi" a cui l'etica ci chiama a tendere è altro rispetto all'enfatizzazione dell'"io"; è quella dimensione che raggiungiamo quando ci innalziamo fino ad abbracciare i "tutti"»(Spinsanti 2026b). Siamo pienamente in linea con la nostra Costituzione che in tema di salute, all'articolo 32, parla di "individuo" e non di "cittadino" – «La Repubblica tutela la salute come fondamentale diritto dell'individuo...» – ed all'articolo 2 si rivolge ad ogni essere umano – «La Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo, sia come singolo, sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità...». Tutto questo ci ricorda come la Sanità Pubblica, se anche può e deve occuparsi di una comunità inquadrandola con particolari e specifiche caratteristiche utili sul piano organizzativo, non può dimenticare l'orizzonte universalistico che deve guidare la sua visione e la sua azione.

Torniamo ancora alle parole dell'editoriale di *The Lancet*: «La salute umana non può essere separata dalla salute dell'intera biodiversità planetaria. Gli esseri umani non esistono in un vuoto biologico. Viviamo in un'esistenza interdipendente con la totalità del mondo vivente». È chiaro il riferimento al nuovo paradigma che va sotto il

nome di *One Health*: la salute di noi umani è strettamente connessa a quella degli altri viventi e più in generale dell'ambiente. Quell'*humus*, quella terra da cui deriva l'uomo implica che l'*humanitas* si sfidi a percorrere orbite molto più ampie di quelle cui è stata abituata finora, pena la sua stessa fine. L'umanizzazione della cura significa anche questo: non può limitarsi alla dimensione individuale, quella del rapporto tra una persona ammalata ed il curante, ma deve entrare a pieno titolo anche nei programmi di politica sanitaria.

6. Conclusioni

Abbiamo visto come un cammino della cura che aspiri a definirsi gentile non possa prescindere dal riconoscere la profonda interconnessione tra tutte le parti in gioco. La bussola che deve guidare questo cammino è fondata dunque sul concetto di relazione, che si tratti di quella tra individui, da una parte la persona ammalata e dall'altra il curante/i curanti, o di quella tra la società e la politica, che non può limitarsi alla sfera sanitaria, ma deve estendersi a considerare la molteplicità dei determinanti di salute, evitando quel riduzionismo biomedico/tecnologico che sta occupando posizioni prioritarie. Inoltre, sarà possibile che alla "E" dell'economia, che sempre più governa e determina le scelte della politica, si affianchi la "E" dell'etica, per ricordare ai nostri amministratori, ma anche ai cittadini, che i valori, le biografie, i desideri, i bisogni delle persone non sono misurabili e quantificabili solo in termini di ricadute finanziarie? In altre parole, possiamo cominciare a considerare la "spesa" sanitaria non solo come una voce contabile in uscita ma anche e soprattutto come un investimento (la stessa domanda dobbiamo porla per l'educazione)? Possiamo cominciare a chiedere, anzi a pretendere dalla politica di giustificare i tagli alla spesa sociale a fronte degli incrementi nelle spese militari?

Tornando alla dimensione individuale: «Scrivere ricette è facile, ma è comprendersi con la gente per tutto il resto che è difficile». Si tratta di una citazione apocrifa, o di una parafrasi molto libera, del pensiero che Franz Kafka espone nel suo *Un medico di campagna* del 1919. Il tema è quello dell'incomunicabilità, della relativa facilità dei gesti tecnici e invece della difficoltà di stabilire un rapporto comunicativo tra il medico ed il paziente. Se a un secolo di distanza il peso crescente delle tecnologie ha ulteriormente accentuato questo aspetto, è anche vero che, a partire dagli ultimi anni del secolo scorso, è in atto un movimento culturale che sotto varie denominazioni – dalla Bioetica alle Medical Humanities, dalla Medicina Narrativa alla Slow Medicine – intende valorizzare la dimensione umanistica dell'atto di cura, restituendogli dignità pari a quella biomedica, scientifica. È così che è possibile incontrare parole come queste:

> Oggi la scienza ci dice che le parole sono delle potenti frecce che colpiscono precisi bersagli nel cervello, e questi bersagli sono gli stessi dei farmaci che la medicina usa nella routine clinica. Le parole attivano le stesse vie biochimiche di farmaci come la morfina e l'aspirina. In questo libro voglio lanciare un messaggio: parole, speranza e farmaci inducono effetti simili con meccanismi simili. E lo faccio parlando sì di scienza, ma raccontando anche brevi storie

> di pazienti che ci hanno fatto capire tutto ciò. Solo con questo duplice approccio, la scienza da una parte e la prospettiva di chi soffre dall'altra, è possibile comprendere la vera forza della speranza nella sofferenza e nella malattia (Benedetti 2018).

Svestiamoci allora di quella *hubris* che caratterizza troppi atti medici, lasciamo da parte l'arrogante presunzione che riparare un danno biologico esaurisca tutto il senso della cura e con umiltà recuperiamo categorie come l'ascolto, l'incontro, il riconoscimento della connessione e dell'interdipendenza del tutto. Del resto, già una ventina d'anni fa sulle pagine di un'autorevolissima rivista di Medicina si poteva leggere che «è giunto il tempo di abbandonare la visione della malattia/*disease* come il focus delle cure mediche. Lo spettro della salute sta cambiando, emergono complesse interrelazioni tra fattori biologici e non biologici, la popolazione invecchia, le priorità in tema di salute sono diverse a seconda delle persone: dunque una prospettiva della cura che sia centrata sulla diagnosi ed il trattamento delle singole malattie è nella migliore delle ipotesi fuori moda, e nella peggiore dannosa» (Tinetti 2004). Il movimento della Medicina Narrativa raccoglie questi auspici, come si legge nella Conferenza di Consenso che in Italia si è tenuta presso l'Istituto Superiore di Sanità:

> Con il termine di Medicina Narrativa (mutuato dall'inglese Narrative Medicine) si intende una metodologia d'intervento clinico-assistenziale basata su una specifica competenza comunicativa. La narrazione è lo strumento fondamentale per acquisire, comprendere e integrare i diversi punti di vista di quanti intervengono nella malattia e nel processo di cura. Il fine è la costruzione condivisa di un percorso di cura personalizzato (storia di cura). La Medicina Narrativa (NBM) si integra con l'Evidence-Based Medicine (EBM) e, tenendo conto della pluralità delle prospettive, rende le decisioni clinico-assistenziali più complete, personalizzate, efficaci e appropriate. La narrazione del paziente e di chi se ne prende cura è un elemento imprescindibile della medicina contemporanea, fondata sulla partecipazione attiva dei soggetti coinvolti nelle scelte. Le persone, attraverso le loro storie, diventano protagoniste del processo di cura (Conferenza di Consenso 2015).

Se è vero, per dirla con Einstein, che i problemi che affrontiamo oggi non potranno mai essere risolti all'interno della stessa cultura che li ha generati, si comprende facilmente che è arrivato il tempo di un approccio nuovo, basato su un radicale cambiamento epistemologico di tipo sistemico, capace di riconoscere la cura di una persona come il prodotto di un complesso intreccio bio-psico-socio-ambientale. Utopia? Forse. «L'utopia è là, all'orizzonte. Mi avvicino di due passi, lei si allontana di due passi. Faccio dieci passi e l'orizzonte si sposta dieci passi più in là. Per quanto io cammini, non la raggiungerò mai. Allora, a che serve l'utopia? Serve a questo: a camminare» (Galeano 2006).

Bibliografia

Arcadi *et alii* 2023 = Paola Arcadi, Marco Bobbio, Michela Chiarlo, Violetta Plotegher, Sandro Spinsanti, Sandra Vernero, Alfredo Zuppiroli, *I gatti della signora Augusta e altre storie slow di cura sobria e rispettosa*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore, pp. 128-129.

Benedetti 2018 = Fabrizio Benedetti, *La speranza è un farmaco*, Milano, Mondadori.
Conferenza di Consenso 2015 = *Linee di indirizzo per l'utilizzo della Medicina Narrativa in ambito clinico-assistenziale, per le malattie rare e cronico-degenerative*. I Quaderni di Medicina de Il Sole24Ore Sanità 7, pp. 1-24.
Galeano 2006 = Eduardo Galeano, *Parole in cammino*, Milano, Sperling & Kupfer Editori.
Legge 219/2017 = *Norme in materia di consenso informato e di disposizioni anticipate di trattamento*. www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2018/1/16/18G00006/sg.
Ministero della Salute 2016 = *Piano nazionale della cronicità*. www.salute.gov.it/new/it/pubblicazione/piano-nazionale-della-cronicita/.
Osler 1892 = William Osler, *Remark on specialism*, Boston Med Surg J 126, pp. 457-9.
Sackett 1996 = David L Sackett, William MC Rosenberg, JA Muir Gray, R Brian Haynes, W Scott Richardson, *Evidence based medicine: what it is and what it isn't,* BMJ 312, pp. 71-2.
Spinsanti 2026a = Sandro Spinsanti, *Un'altra pratica della cura. Un ponte tra due sponde,* Roma, Il Pensiero Scientifico Editore, pp. 20-44.
Spinsanti 2026b = Sandro Spinsanti, *Comunità vs stato sociale*, sandrospinsanti.eu/comunita-vs-stato-sociale/.
Terzani 2004 = Tiziano Terzani, *Un altro giro di giostra*, Milano, Longanesi, p. 15.
Tinetti 2004 = Mary E Tinetti, Terri Fried, *The end of the disease era*. Am J Med. 116, pp. 179-85.
The Lancet 2009 = Editorial, *What is health? The ability to adapt*, *The Lancet* 373, pp. 781.

CURA

L'italiano *cura* discende dal latino *cūra* secondo una tradizione mai interrotta. L'etimologia della parola latina è incerta, sembrerebbe risalire a un non attestato **coisa*, ricostruito attraverso il verbo osco-umbro *coisatens* 'curarono' «unico confronto sicuro, oltre al quale non si riesce ad andare» (VELI, s.v. *cura*). Il termine latino aveva un ampio spettro semantico. Un primo significato era quello di *sollicitudo*, intesa come 'preoccupazione, angoscia, afflizione e pena (anche d'amore)'. È proprio in quest'ultimo senso che dobbiamo interpretare la *cura* attribuita alla regina Didone nel celebre incipit del IV libro dell'*Eneide* di Virgilio («*At regina gravi iamdudum saucia cura / vulnus alit venis et caeco carpitur igni*»), una pena amorosa, un affanno che consuma da dentro la cartaginese già ferita dalla passione per l'esule troiano. *Cura* poteva anche designare la *diligentia* o lo *studium* intesi come 'premura, attenzione (anche nei confronti di qualcuno)'. Ma *cura* era anche *administratio* o *curatio*, cioè l'amministrazione, per esempio, della cosa pubblica da parte di un magistrato. Questi erano i significati principali ai quali si affiancava quello di 'trattamento, terapia', anche se è stato osservato che il valore propriamente medico era riservato a un'altra parola: *curatio, -ionis* (DESTM, s.v. *cura*). Già in latino, del resto, il lessema si inserisce in una famiglia derivativa ampia e ben strutturata, comprendente forme come *curare, curator, curatio, curatura*, accanto a derivati prefissati quali *incuria, accurare, procurare* (cfr. Ernout-Meillet, s.v.; EDLIL, s.v.). Questa rete lessicale riflette e articola i diversi valori semantici del termine, distribuendoli in modo coerente tra i vari ambiti indicati.

L'it. *cura* è attestato dal TLIO per la prima volta sul finire del XII sec. nel contrasto bilingue *Donna, tant vos ai priada* del trovatore Raimbaut de Vaqueiras (1165-1207), databile all'incirca al 1190 d.C. Nel testo troviamo la locuzione *avere cura* 'occuparsi, attribuire importanza a, nutrire interesse per' «*No t'entend plui d'un Toesco / o Sardo o Barbarì, / ni non ò cura de ti*» (VI, 3-5). Nel corso del tempo *cura* ha sviluppato un'ampia varietà di significati, testimoniata dalle quattro pagine a doppia colonna che la voce copre nel GDLI, in cui sono registrate oltre 15 accezioni, più svariate locuzioni che la parola ha assunto in oltre otto secoli di storia. A ben guardare, tuttavia, i vari significati sono tutti riconducibili alle quattro macroaree dell'antecedente latino già evidenziate: preoccupazione/affanno, attenzione/premura, amministrazione/responsabilità e trattamento medico.

L'accezione di 'preoccupazione, affanno', ben accolta dalla poesia fin dai tempi di Dante, è una delle più tenaci nella tradizione letteraria italiana: come ricorda l'*Enciclopedia Dantesca*, il poeta utilizzava *cura* principalmente con questo significato; e lo stesso valore riaffiora ancora, cinque secoli dopo, nei magnifici versi foscoliani di *Alla Sera*: «e intanto fugge / questo reo tempo, e van con lui le torme / delle cure onde meco egli si strugge». Un importante sviluppo semantico, a partire dal significato, già presente in latino, di 'amministrazione', si ha in campo ecclesiastico, dove con la locuzione *cura delle anime*, ben attestata fin dal XIV sec. (TLIO), si indica il 'governo spirituale dei fedeli appartenenti a una comunità', ufficio canonico del sacerdote, che deve innanzitutto insegnare la religione ai fedeli e amministrare sacramenti. La stessa comunità dei fedeli viene a essere denominata *cura*, come è testimoniato ancora nel cap. 38 dei *Promessi sposi*: «si figuri che solamente nella mia cura, cinquanta denunzie». Sono le parole della "mercantessa", la giovane vedova milanese, che racconta a Don Abbondio l'enorme in-

cremento delle richieste («denunzie») di matrimoni a Milano una volta passata la peste. Don Abbondio è il più famigerato curato della letteratura italiana e la parola *curato*, derivata dal lat. *curator* 'colui che cura', è attestata fin dall'inizio del XVII sec. nel significato di 'sacerdote che esercita la cura delle anime' (DELIn); si noti per inciso che benché i continuatori in tutte le lingue romanze abbiano avuto perlopiù l'accezione di 'preoccupazione' (REW 2411) – ed è per esempio tramite il fr. *cure* 'preoccupazione' che si ha avuto l'ingl. *cure* 'cura', mentre *care* 'preoccupazione' «is] in no way related to Latin *cura*» (OED, s.v.) – in sp. e port. *cura* significa proprio 'parroco, sacerdote'.

L'articolata struttura derivativa già presente in latino si conserva in larga misura anche in italiano, dove *cura* costituisce il centro di una famiglia lessicale ancora produttiva. La famiglia di parole di *cura*, ricavabile dal *Repertorio Italiano di Famiglie di parole*, conta, infatti, oltre trenta parole, tra verbi, aggettivi e sostantivi. Sul versante verbale, il continuatore diretto è *curare*, che mantiene sia il valore originario di 'aver cura, prendersi cura', sia quello sviluppatosi in ambito medico di 'trattare, guarire'. A questo si affiancano forme prefissate come *trascurare*, 'non aver cura, non prestare attenzione', e *procurare*, che conserva, sia pure con sviluppi semantici autonomi, l'idea di provvedere e amministrare. Nella stessa area si colloca il sostantivo *incuria*, che designa appunto la mancanza di cura, cioè trascuratezza e negligenza. Sul piano nominale, è particolarmente significativa la serie che continua il latino *curator*, da cui l'italiano *curatore* e *curatela*, termini che mantengono in modo trasparente il valore amministrativo e giuridico già proprio di *cura*. Analogamente, *procura* e *procuratore*, pur avendo sviluppi specifici, si inseriscono nello stesso ambito semantico legato alla gestione e alla responsabilità. Accanto a questi, aggettivi come *accurato* e *incurato*, insieme a formazioni come *incurante* e *noncurante*, mostrano come il concetto di *cura* continui a organizzarsi in italiano anche secondo una polarità oppositiva, tra attenzione diligente e sua mancanza.

Cura, anche nell'accezione di 'insieme dei rimedi usati per guarire da una malattia' (GRADIT), oggi fa parte del lessico fondamentale italiano. Si tratta di quei circa 2000 vocaboli frequentissimi che da soli costituiscono circa il 90% delle parole che ricorrono nell'insieme di tutti i testi scritti o discorsi parlati. Tuttavia è opportuno osservare che lo stesso GRADIT, come altri repertori sincronici indicano, come prima accezione della parola, 'premura': «interessamento premuroso e sollecito» (GRADIT), «Opera assidua volta al benessere materiale o spirituale di qlcu. o alla conservazione, al miglioramento di qlco» (Sabatini-Coletti 2024), «Impegno assiduo e diligente nel perseguire un proposito o nel praticare un'attività, nel provvedere a qualcuno o a qualcosa» (Devoto-Oli 2026), «interessamento sollecito e costante per qlcu. o qlco» (Zingarelli 2026). Il che non significa che non ci sia stata nel corso del tempo una progressiva specializzazione del termine, ma che questa non ha, tuttavia, cancellato gli altri valori storici: *cura* continua infatti a oscillare, oggi come in passato, tra il lessico degli affetti, quello della responsabilità e quello della medicina.

Questa polisemia che si risolve spesso in una compresenza di più valori semantici, è testimoniata magistralmente dal brano del 1996 *La cura* del cantautore e compositore siciliano Franco Battiato (1945-2021), in cui nella parola si intrecciano indissolubilmente il voler farsi carico, la presa di responsabilità, la premura per la salute di una creatura, di un «essere speciale»: «Ti proteggerò dalle paure delle ipocondrie / dai turbamenti che da oggi incontrerai per la tua via / [...] / Ti solleverò dai dolori e dai tuoi sbalzi d'umore / Dalle ossessioni delle tue manie / Supererò le correnti gravitazionali / Lo spazio e la luce per non farti invecchiare / E guarirai da tutte le malattie / Perché sei un essere speciale / Ed io, avrò cura di te».

Stefano Miani

Forme di gentilezza e strategie attenuative nelle lettere di nobildonne italiane del Rinascimento: il caso di Ippolita Maria Sforza, duchessa di Calabria

Sara Giovine

1. Introduzione

Nell'immaginario comune, la gentilezza è un tratto tradizionalmente associato al femminile, e questa visione stereotipata ha spesso portato al riconoscimento di tale tratto come specifico anche delle produzioni scritte attribuibili alle donne: come ricostruito da Fresu (2008), negli studi sulle scritture femminili ha infatti a lungo dominato il pregiudizio secondo il quale esse si distinguessero da quelle maschili per una «maggiore gentilezza», oltre che per una certa «incertezza, esitazione, loquacità e prolissità», insieme all'abuso di forme alterate, soprattutto diminutivi, e più in generale di «marche e indicatori affettivo-attenuativi»[1]. Gli indirizzi critici più recenti hanno tuttavia dimostrato come, nella valutazione linguistica di tali scritture, il parametro del genere vada necessariamente integrato con la considerazione del dato diastratico (relativo a età, istruzione, estrazione sociale) e di quello diafasico (che tenga quindi conto del genere testuale, dell'argomento, e del grado di formalità o informalità). Gli studi sulla cosiddetta cortesia storica, che hanno trovato una qualche applicazione anche in ambito italiano, hanno inoltre elaborato dei modelli di analisi che permettono di misurare sulla base di precisi dati linguistici (di natura soprattutto linguistico-testuale e pragmatica) l'effettiva presenza di forme di gentilezza in varie tipologie di testi[2]. Tra questi, soprattutto per quanto riguarda le testimonianze dei secoli passati, un'attenzione privilegiata è stata rivolta al genere testuale della supplica[3], e più in generale a quello della lettera nelle sue diverse declinazioni, con particolare riguardo, al suo interno, alle modalità di formulazione delle richieste[4]. Come facilmente intuibile, si tratta infatti di generi testuali e di atti linguistici nei quali risulta di norma piuttosto frequente il

[1] Per una panoramica complessiva sul tema, si vedano Fresu 2008 e 2019 (e la bibliografia ivi indicata).

[2] Sulla cortesia storica nell'italiano, cfr. almeno Bazzanella 2003; Held 2005; Fedriani 2019.

[3] Sull'argomento, affrontato in prospettiva linguistica, cfr., tra gli altri, Fresu 2005; Held 2010; Aresti 2020. Per un inquadramento storico sul genere, con particolare riguardo al Regno di Napoli, cfr. De Caprio 2016; Senatore 2017.

[4] La costruzione linguistica degli atti richiestivi è approfondita, tra gli altri, da Librandi 2001; Fedriani 2020; Valenti 2020.

ricorso a marcatori di cortesia e a strategie attenuative di vario tipo, che permettano di ridurre la perentorietà della richiesta e allo stesso tempo predispongano favorevolmente l'interlocutore ad accogliere l'istanza.

In questo senso, le lettere di alcune nobildonne italiane del Rinascimento possono rappresentare un oggetto di studio di discreto interesse, ai fini di una ricerca che intenda ricostruire le espressioni e le strategie linguistiche di cortesia e di attenuazione impiegate in una fase storica in cui i marcatori di cortesia oggi più diffusi nell'uso corrente (*per favore* e le sue varianti), non risultano ancora attestati. Il motivo di interesse di tali documenti epistolari non è però da ricondurre semplicisticamente a questioni di genere, bensì all'elevato numero di richieste contenute nelle lettere di queste scriventi in virtù del loro ruolo. Come dimostrato da diversi studi storici recenti, molte esponenti dell'aristocrazia italiana tra Medioevo e prima età moderna hanno infatti rivestito ruoli non secondari all'interno del sistema politico delle corti italiane, esercitando non solo una sorta di potere informale attraverso la creazione di vaste reti clientelari e di *matronage*, ma spesso svolgendo anche una fondamentale azione di intermediazione politico-diplomatica tra la famiglia di origine e quella acquisita, e spesso anche con altri importanti casati della penisola[5]. Attraverso il *medium* epistolare, esse mantengono i contatti con i familiari lontani; condividono informazioni e aggiornamenti sullo stato di salute proprio e dei congiunti, e sui principali avvenimenti che riguardano la corte e lo Stato; raccomandano artisti, personale di servizio e dame di compagnia; stipulano accordi matrimoniali per i figli e mediano per favorirne le carriere ecclesiastiche o militari; preparano il terreno per la stipula di accordi e alleanze; e spesso richiedono aiuti economici o sostegno politico-militare nei momenti di maggiore crisi dello Stato. Nelle loro lettere le richieste occupano quindi un posto centrale, e in molti casi ne costituiscono il vero oggetto, nonché il fine primo; in molti casi sono gli stessi padri e mariti che demandano loro il compito di formulare richieste in favore del casato, per sondare l'opinione dell'interlocutore in via informale, «senza rischi per l'onore o ipoteche di un impegno» vincolante[6].

Esemplare, a questo proposito, è il caso di Ippolita Maria Sforza (1445-88), figlia dei duchi di Milano Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti, divenuta duchessa di Calabria dopo il matrimonio nel 1465 con Alfonso d'Aragona, erede al trono di Napoli[7]. La duchessa, che riceve una raffinata educazione di stampo umanistico e che viene istruita fin dall'infanzia in vista del suo futuro ingresso in una famiglia reale, negli anni trascorsi alla corte aragonese svolge infatti una costante e preziosa opera di

[5] Questo «inedito protagonismo femminile» nella vita politica italiana del tempo, conseguenza anche delle guerre d'Italia e delle molteplici vedovanze che ne derivarono, è stato in parte ricostruito, tra gli altri, da Giallongo 2005; Guerra Medici 2005; Arcangeli-Peyronel 2008; Mainoni 2010; Ferente 2012; più di recente da Lazzarini 2025.

[6] Zarri 1999: XXII. Sulla lettera come strumento di mediazione politico-diplomatica nel Quattrocento, cfr. Senatore 1998; Lazzarini 2009; Montuori 2017.

[7] Per un primo inquadramento, cfr. il profilo di Covini 2018 e la nota biografica in Castaldo 2004: LVIII-XCIII.

mediazione politico-diplomatica tra Napoli e Milano, soprattutto dopo la morte del padre e l'ascesa al ducato del fratello Galeazzo Maria Sforza, in anni di rapporti sempre più tesi tra i due stati. Grazie alla sua amicizia con il Magnifico, ha poi un ruolo importante anche nella ricomposizione dell'asse politico Milano-Firenze-Napoli, incrinatosi dopo la congiura dei Pazzi[8]. Il numero di lettere ascrivibile alla nobildonna, proprio in ragione del suo ruolo di mediatrice, è di conseguenza piuttosto alto, e prevedibilmente anche quello delle richieste in esse contenute; e ciò, insieme all'estensione cronologica del carteggio (che copre quasi interamente la vita della scrivente) e alla sua omogeneità in rapporto alla continuità temporale, rende quello di Ippolita Sforza un caso di studio particolarmente congeniale ai fini della nostra analisi[9].

In questa sede, ci si propone quindi di indagare le strategie pragmatico-testuali di articolazione delle richieste rilevate nelle lettere della duchessa, con particolare attenzione alle formule di cortesia e alle strategie di mitigazione degli atti richiestivi. Raccogliendo gli spunti metodologici degli studi più recenti di pragmatica storica applicati al tema della cortesia storica, verrà preso in esame il ricorso da una parte ai cosiddetti mitigatori (che comprendono, oltre ai più ovvi marcatori di cortesia, formule impersonali, locuzioni reverenziali, perifrasi al condizionale, verbi performativi come *pregare*, ecc.), e dall'altra invece ai rafforzatori della richiesta (rappresentati per es. da modi e tempi verbali come il congiuntivo esortativo, il futuro indicativo e l'imperativo, insieme a verbi di obbligo e a esortatori di varia natura). Il peso di questi modificatori verrà quindi messo in relazione con la presenza di eventuali elementi linguistici "preparatori", preliminari alla formulazione della richiesta e funzionali a predisporre favorevolmente l'interlocutore ad accoglierla[10]. La disamina qui proposta, circoscritta alle sole lettere autografe (le sole per le quali può essere certa la piena autorialità dei documenti), non ha naturalmente pretese di esaustività, ma ha bensì carattere meramente esemplificativo; ai fini di una ricognizione più completa, lo studio andrebbe allargato anche ad altre scriventi coeve, e aperto al confronto con le richieste formulate dagli esponenti maschili del casato, per verificare l'esistenza di eventuali specificità di genere nella costruzione (e nella mitigazione) degli atti richiestivi.

---

[8] Il ruolo politico-diplomatico della nobildonna è ricostruito soprattutto da Mele 2011 (e studi successivi).

[9] Le oltre 300 lettere redatte da Ippolita (o in suo nome da un segretario) sono parzialmente edite da Castaldo 2004, che offre il testo di circa 90 lettere; da Mele 2011, che nell'appendice documentaria include, oltre alle lettere della nobildonna, anche quelle dei suoi corrispondenti, per un totale di ben 491 testi; e da Meli 2025, che offre l'edizione ad oggi più completa, con 359 testi della duchessa. Sulla scrittura autografa di Ippolita, cfr. il profilo paleografico offerto da Murano 2018: 82-90; sulla lingua epistolare della scrivente, mi permetto invece di rimandare a Giovine 2024.

[10] Valenti 2020, assegnando un valore numerico a ciascuno di questi elementi, propone una vera e propria formula matematica per misurare il grado di cortesia di una richiesta. In questa sede si è però scelto di non adottare tale formula, e ci si è invece limitati a una valutazione qualitativa delle strategie linguistiche messe in atto.

2. Il *corpus*

Il *corpus* preso in esame è formato dalle 77 lettere autografe della duchessa; di queste, 22 contengono richieste, intendendo qui con "richieste" gli «atti impositivi volti a influenzare il comportamento dell'interlocutore per far sì che agisca a prevalente beneficio del parlante», distinti quindi da consigli e suggerimenti, «atti non impositivi primariamente formulati a beneficio dell'interlocutore», e dalle proposte, «realizzate nell'interesse sia del parlante che dell'interlocutore» (Fedriani 2020: 568).

Nella tabella sottostante si riportano le informazioni essenziali relative ai documenti epistolari che contengono una richiesta, quali la numerazione assegnata nell'edizione di riferimento (Meli 2025), il destinatario, la data e il contenuto della richiesta. Le citazioni testuali dalle lettere, sempre verificate con un controllo diretto degli autografi, si riportano con minimi interventi di ammodernamento grafico, che sono stati limitati all'introduzione della punteggiatura, di maiuscole e minuscole, alla distinzione tra *u* e *v* e allo scioglimento delle abbreviazioni (segnalato tramite il corsivo).

N. lettera	Destinatario	Data	Richiesta
5	Francesco Sforza	6.10.1458	Verifica eventuale ritorno a Milano della cagna da caccia a lei donata e perduta
8	Francesco Sforza	30.10.1458	Affidamento a personale di fiducia di due suoi sparvieri e una cagna fino al tempo della caccia
51	Bianca Maria Visconti	12.2.1467	Indicazioni sul termine del lutto per il padre e possibilità di cambiare il colore delle vesti
64	Galeazzo Maria Sforza	22.6.1467	Consenso a favorire l'accordo tra Firenze e il duca di Melfi, come desiderato dal re di Napoli
90	Galeazzo Maria Sforza	6.1.1468	Permesso di raggiungere il fratello nonostante il maltempo
97	Galeazzo Maria Sforza	16.5.1468	Scrittura e invio lettera a tale Gabriele [Crivelli?] affinché permetta a Margherita [Visconti?] di accompagnare Ippolita e la madre a Cremona
102	Bianca Maria Visconti	5.8.1468	Tentativo di convincere Pietra Pio a ritornare presto a Napoli
114	Galeazzo Maria Sforza	1.4.1469	Concessione perdono per essersi schierata con la madre nel contrasto politico col figlio
124	Galeazzo Maria Sforza	19.5.1470	Rinnovata richiesta di perdono
128	Galeazzo Maria Sforza	17.8.1470	Scrittura lettera autografa al re di Napoli in suo favore

N. lettera	Destinatario	Data	Richiesta
140	Galeazzo Maria Sforza	14.5.1471	Accoglimento raccomandazione in favore di Brusco [Giovanni Antonio Crivelli], che desidera tornare al servizio del duca di Milano
146	Galeazzo Maria Sforza	29.?.1471	Mantenimento buoni rapporti col re di Napoli
147	Galeazzo Maria Sforza	4.1.1472	Accoglimento istanza di Francesco Maletta, affinché non sfiguri accanto all'ambasciatore veneziano
153	Galeazzo Maria Sforza	16.6.1472	Rinnovato invito mantenimento di buoni rapporti col re di Napoli; invio istruzioni per Maletta
157	Galeazzo Maria Sforza	26.9.1472	Interruzione operazioni di invio di navi genovesi a Barcellona in appoggio a Renato d'Angiò
158	Galeazzo Maria Sforza	1.10.1472	Accoglimento raccomandazione in favore di Antonio Cicinello; accoglimento al suo servizio figlio di Giovanni da Costanza
162	Galeazzo Maria Sforza	22.11.1472	Invio doni a Diomede Carafa e al segretario regio
184	Galeazzo Maria Sforza	28.2.1474	Concessione provvisioni ad Alessandro da Costanza
218	Galeazzo Maria Sforza	12.11.1475	Promessa di non abbandonarla nell'eventualità della morte del re di Napoli e del duca di Calabria, gravemente ammalati
254	Bona di Savoia	19.2.1477	Dimostrazione di indulgenza e benevolenza nei confronti dei fratelli Sforza
322	Lorenzo de' Medici	1.4.1482	Intervento in favore di Ascanio Maria Sforza, affinché possa rientrare a Milano
341	Francesco II Gonzaga	20.9.1484	Accoglimento raccomandazione in favore dell'ambasciatore mantovano Giorgio Brognoli

Come si vede, le 22 richieste individuate risultano distribuite in un arco cronologico ampio, tra il 1458 e il 1484, che copre buona parte della vita della scrivente, e sono indirizzate prevalentemente al fratello Galeazzo Maria Sforza, in qualità di nuovo duca di Milano, con contenuto di natura per lo più politica. Delle 15 richieste rivolte al fratello (corrispondenti a circa 2/3 del totale), solo 4 si presentano infatti nella forma più usuale della raccomandazione di un protetto o di una persona di fiducia, che è invece di norma affidata alla scrittura delegata di un segretario, mentre nei restanti casi l'intervento della duchessa risulta mosso soprattutto dalla preoccupazione che Galeazzo

mantenga buoni rapporti con il re di Napoli e con il duca di Calabria, preservando l'antica alleanza tra Sforza e Aragona.

Di natura politica sono inoltre anche gli appelli rivolti a Bona di Savoia, duchessa di Milano e reggente dello stato per conto del figlio Gian Galeazzo, e a Lorenzo de' Medici, affinché operino per sedare le discordie tra i fratelli Sforza e ne garantiscano l'incolumità negli anni della turbolenta successione al ducato milanese dopo l'assassinio di Galeazzo nel 1476. Una semplice lettera di raccomandazione è al contrario quella indirizzata a Francesco II Gonzaga, autografa forse come segno di omaggio verso il giovane, appena divenuto nuovo marchese di Mantova, nonché promesso sposo della nipote di Ippolita, Isabella d'Este (figlia di Eleonora d'Aragona, sorella di Alfonso).

Appena un paio, e di scarso peso politico, sono infine le richieste mosse ai genitori, precocemente scomparsi: al padre Francesco Sforza sono infatti rivolti due appelli legati all'attività venatoria, tra i passatempi prediletti dalla giovane prima del matrimonio; mentre alla madre, dispensatrice di consigli sul nuovo ruolo di moglie e di madre della duchessa, è indirizzata una semplice richiesta indiretta sull'opportunità di dismettere il lutto dopo la morte del padre, e una preghiera affinché interceda a favore del ritorno a Napoli di una dama.

3. Analisi

Partiamo quindi nella nostra analisi dalla considerazione della cornice pragmatica della lettera, luogo testuale maggiormente soggetto a un certo grado di cristallizzazione formulare: il fine è verificare se la presenza di una richiesta nel corpo centrale del testo determini una qualche variazione nelle formule collocate nelle sue parti estreme. Per quanto riguarda l'*intitulatio*, che ricorre sia in latino, sia in volgare, non si osservano significative variazioni nella forma della sequenza allocutiva: al padre e alla madre la duchessa si rivolge pressoché costantemente con le formule ossequiose latine «Ill.me princeps et Ex.me domine, domine mi et pater metuendissime/honorandissime» e «Ill.me princeps et Ex.ma domina, domina mea et mater metuendissima»; per rivolgersi al fratello, Ippolita opta invece principalmente per la sequenza volgare «Ill.mo et Ex.mo S. et fratello mio amantissimo/carissimo». Più intima e informale appare l'intestazione delle lettere a Lorenzo de' Medici, salutato come «Magnifico Lorenzo, mio caro fratello»[11], così come quella della missiva al giovane marchese di Mantova, appellato come «Ill. S. et como figlio carissimo». Anche le formule di congedo si distinguono per una sostanziale fissità, e una generale ripresa dalle espressioni tradizionali di saluto e raccomandazione («A la quale sempre/de continuo/continuamente/humelmente me riccomando», «Riccomandandome sempre a voi», «Non scrivo più, salvo che me riccomando», ecc.). Una qualche variazione di rilievo si osserva solamente nelle formule di sottoscrizione, in particolare in quelle contenute nelle lettere al fratello: in un momento particolarmente critico

[11] Sullo scambio epistolare tra la duchessa e il Magnifico, cfr. Bryce 2007, che approfondisce anche la presenza di scelte lessicali afferenti alla sfera semantica dell'amicizia e dell'affetto.

per le sorti della duchessa, la cui posizione a corte è precaria a causa della grave malattia che ha colpito sia il re sia il duca di Calabria (probabilmente malaria), la nobildonna, appellandosi alla benevolenza del fratello affinché continui a garantirle il suo supporto, si rivolge a lui «come patre», in cui è riposta ogni sua «fede et speranza», e si firma non più come «minima/amantissima soror», bensì come «ubediente figlia» (lettera 218), con una strategia di *diminutio personae* di tipo parentale volta a marcare la sua estrema necessità di protezione[12].

Quanto all'avvio della lettera, in più della metà dei casi (13 su un totale di 22 missive) la richiesta costituisce il nucleo centrale del testo, che viene anticipato e contestualizzato già in apertura, con la presentazione di una serie di dati e di informazioni funzionali a preparare il terreno per la successiva formulazione della richiesta vera e propria. Caso limite è quello della lettera qui sotto riportata, di fatto priva di altri contenuti o di altri elementi informativi (affidati alla scrittura delegata), e invece interamente occupata dall'atto richiestivo, introdotto dalla locuzione eccettuativa *salvo che*:

> Ill.ma princeps et Ex.ma d*omi*na, d*omina* mater mea et mater metuendissima. P*er* che Petro scrive a compimento a V.S., no*n* mi extenderò in dire più longo, **salvo che prego V.S.** se degnia avisarme quando gli pare che mecta altro colore che negro, p*er* che non me voglio mutare senza licentia de V.S. (51, 1-5)[13]

In un'altra lettera, anch'essa di esclusivo contenuto richiestivo, il testo si apre con una serie di causali prolettiche che anticipano le ragioni per le quali la duchessa si sta rivolgendo all'interlocutore e per le quali è essenziale che questi accolga la sua istanza:

> Ill.mo S. et fratello mio carissimo. **P*er* che** domatina la Ill.ma m*adon*na n*ost*ra matre se vole partire **et** io ho pregato Cabriello che voglia essere contento che Margaritta vegnia de mia compagnia, **et** per niente no*n* lo posso fare restare contento, anci ha dicto che trista lei se venerà, **io prego v*ost*ra S.**, se mai posso sperare piacere da quella, che voglia o vero scrivere una l*ette*ra a Gabriello et mandarla a mi che gli la dia, o vero scrivere a mi che volite p*er* ogni modo che la mena. (97, 1-10)

La tipologia più ricorrente è tuttavia quella che vede collocati in apertura, come di consuetudine nella prassi scrittoria del tempo, i riferimenti metaepistolari, che danno conto delle comunicazioni inviate e ricevute: qui sono spesso sfruttati per rilanciare un'istanza precedentemente presentata, replicare a una decisione o un'azione intrapresa dall'interlocutore, che va nella direzione opposta a quanto auspicato dalla scrivente, o ancora per ribadire la gravità delle circostanze che la inducono a scrivere, per es.:

---

[12] Come notato del resto da Antenhofer 2008 a proposito di Barbara di Brandeburgo, marchesa di Mantova, la scelta di una scrivente di rivolgersi all'interlocutore come padre, fratello o figlio non sempre corrisponde a una reale relazione di parentela, ma può essere espressione di una «relazione sociale e di rango», o riflesso di un mutato equilibrio di poteri.

[13] Si segnala che qui e nelle citazioni testuali successive il grassetto è stato introdotto per evidenziare i fenomeni e le forme oggetto del commento linguistico.

> Ill.me princeps et Ex.me d*omi*ne, frater mi amantissime. Già son più dì che **V.S. scrisse p*er* havere el S. duca de Melfi a li s*er*vitij de quella**, et al S. Re non parse. Al p*rese*nte Sua M.tà scrive a li S. fiorentini p*er* aconciare el supradicto duca, sì che, S., tutta sua speranza hera de podere s*er*vire V.S., et già che non ha poduto, gli pare, servando li S. fiorentini, che s*er*va V.S. [...] **Adun[qu]a prego V.S.** voglia p*er* amore mio fare che li dicti Fiorentini lo acceptano, et questo el duca riputarà havere da V.S., et no*n* da alcuni altri. (64, 1-14)

> Ill.mo S. et fratello mio metuendissimo. **Più volte ho scritto a V.S. del figlio de Giohanne mio**, et p*er* gratia de V.S. non me havite né facto rispondere né con opere havete dimostrato le mie l*ette*re havere facto fructo; del che uno poco me lomento, che p*er* amore mio no*n* lo tegniate caro [...] **Sì che p*er* amore mio fatili qualche provisione** de honore et salario (184, 1-10)

> Ill.mo S. et fratello mio amantissimo. **P*er* l*ette*ra de segretario V.S. serà avisata del male del S. duca mio** [...] Et consyderando che lo S. Re alcuna volta con V.S. non sete stati come io haveria desyderato, **prego quella** che accadendo nullo caso del S. Re, che Dio non lo voglia, V.S. voglia demostrare verso el S. duca, el quale starà bene certissimo p*er* che la cosa va megliorando, che li sete bono fratello et che me amate et cusì mei figli, et demostrate quello V.S. ha in animo che me tenite p*er* figlia ubedie*n*tissima. (218, 1-20)

Piuttosto comune è inoltre l'apertura in forma di preterizione, con la quale si dichiara l'inutilità di ricordare i meriti, noti ai più, della persona che si intende raccomandare, salvo poi proseguire con la preghiera di (ri)accogliere al proprio servizio la detta persona o esaudirne le richieste. Per es.:

> Ill.mo S. et fratello mio amantissimo. **La presente non è per avisare V.S. de nulla cosa, né p*er* pregare quella che dia fede al n*ost*ro Brusco**, p*er* che lui è homo che saperà dire tutto, et poi è tanto schiavo a V.S. che non se poria dire più. [...] **Et però**, consyderato ogni una de queste, **prego V.S.** facia p*er* isso et anche la parte n*ost*ra, p*er* che nui senza quella non podimo. (140, 1-16)

> Ill.ma et Ex.ma m*adon*na et sorella hon*orandissi*ma. **So non essere bisognio che ricco*m*mandi a la Ill.ma S.V. quelli mei fratelli**, p*er*suadendome li ha et haverà p*er* p*ro*prij fratelli. Quel che si sia, habia la S.V. patientia se l'amore a loro porto me trasporta. [...] **Et p*er* tanto prego la Ill.ma S.V.** voglia quelli proseguire con bono amore et tratarli da boni fratrelli, come son certa farà p*er* la bontà sua. (254, 1-9)

Che sia anticipata già in apertura di lettera, o che venga presentata più oltre, nel corpo centrale del testo, quello che qui conta rilevare è però soprattutto il fatto che le richieste siano nella quasi totalità dei casi introdotte da congiunzioni o locuzioni congiuntive con valore consecutivo (*et però*, *sì che*, *et così*, *et pertanto*, *adunca/adunqua*), a sottolineare la lineare consequenzialità logica tra la situazione illustrata nella "preparazione" della richiesta e la conseguente imprescindibilità della richiesta stessa, che la scrivente ha dovuto formulare come conseguenza inevitabile di tale situazione di partenza. Altrettanto frequentemente, esse sono precedute da una o più subordinate prolettiche di valore causale (introdotte dal nesso *et perché* o costruite in forma implicita al gerundio), che preparano l'istanza ponendo in primo piano le ragioni forti alla base della formulazione dell'istanza stessa. Per es.:

> Pure me disse che la S.V. dicea non havere rasone de lo fare verso di me; io son certa che lo dite p*er* farme stare uno poco suspesa, **sì che vi prego, S. et fratello mio caro**, non lo dite più, che non poria havere cosa che più me rincresscesse, p*er* che v*ost*ra S. una volta disse ogni cosa essere scordata. (124, 4-9)

> Se la S.V. fusse qui et havesse intesi li rasonamenti et pratiche in questa facenda p*er* esso Francisco con la M.tà del S. Re et lo S. duca mio, haveria cogniosiuto la loro bona voluntà. **Et p*er* che** credo V.S. me darà fede, **p*er* che** non amo me medesima quanto V.S., ho voluto fare la presen[te] **pregando V.S.** se li pare vegnia a questa opinio[ne], p*er* che agiano a essere una cosa medesima con la S.V., et se fatia libro novo et le vegie non se riccordano più. [...] **Però prego V.S.,** se le conclusione li piacerano, voglia mand[a]re le instrutione necessarie a isso, che poi che ha hauto lo affanno, hagia lo honore. (153, 4-17)

> **Cognioscendo adunca** tale cosa essere la salute de tutta questa liga, **vi conforto et stringo** p*er* lo amore me portate ad fare ogni opera possibile p*er* che le cose d'esso monsygniore pigliano bono asetto et presto, p*er* no*n* essere tempo de darli dimora, cognioscendo da questo dependerli el bene et el male. (322, 48-54)

Più rari, ma comunque attestati, i casi in cui la proposizione contenente la richiesta viene preceduta da frasi prolettiche di valore finale, o ipotetico-concessivo, come in:

> **Et aciò ch*e*** possiamo meglio essere in ponto l'an*n*o da venire, remando a la V. Ex.tia el sparavero ch*e* lla me donò, et uno altro ch*e* me donò la bona a*nim*a de Alovisino, co*n* una braccha chiamata Belina, i quali p*er* ch*é* son*n*o boni, **p*re*go la V.** Ill.ma **S.** glie piaccia farli dare a p*er*sona ch*e* se ne inte*n*da, et ch*e* me li governi fine al tempo de la caccia. (8, 8-12)

> Dio sa el despiacere che tegnio de non havere mai hauto risposta de tante l*ett*ere mandate p*er* me a V.S., et certo hora mai deveria avere meritato p*er*donanza, **se pure** volite habia falato. **Et se** le p*er*donance giamate p*er* lo tempo passato no*n* sonno valute, **prego la S.V.** al pr*ese*nte con core et demostratione me voglia p*er*donare et tenirme p*er* quella vera sorella che sonno stata p*er* lo tempo passato. (114, 1-8)

Ad ogni modo, quale che sia il legame logico dispiegato nella formulazione della richiesta, appare evidente come l'intento della scrivente sia quello di rafforzare i presupposti della sua argomentazione e garantire maggiore efficacia (e quindi maggiore possibilità di successo) all'atto linguistico della richiesta, ancorando saldamente il suo discorso al piano logico-argomentativo, con nessi appunto di tipo principalmente causale e consecutivo. Solo in casi eccezionali, la duchessa rinuncia a qualsiasi tipo di premessa o di elemento introduttivo, presentando direttamente la propria richiesta, che nell'es. qui sotto riportato è resa ancora più perentoria dalla selezione del modale *volere*, per altro coniugato al presente indicativo, dall'accezione semantica forte, a marcare la ferma volontà della scrivente:

> Fratello et S. mio caro, **una gratia voglio da V.S.**, che scriva doi parole de sua mano a la M.tà del S. Re, che non facia mentione de nulla cosa, se non de ricco*m*mandarmi con qualche bone parole a sua M.tà, p*er* che son certa me gioaranno. Et se fusse possibile che questi ambasciatori che denno venire la portassero, seria molto contenta (128, 3-9)

Proseguendo con un'osservazione ancora più ravvicinata delle modalità linguistiche di costruzione delle richieste, proviamo quindi a valutare il ricorso da parte della duchessa ai cosiddetti mitigatori o viceversa ai rafforzatori dell'atto richiestivo. Per quanto riguarda i primi, va innanzitutto rilevato che larga parte degli esempi (16 su 22) è introdotta dal verbo performativo *pregare* (variato in un solo caso attraverso il ricorso alla coppia semanticamente affine «vi conforto et stringo» 322, 49), mentre sono al contrario evitate le forme, forse percepite come più perentorie, *chiedere* e *domandare*. In un solo esempio si riscontra l'impiego della formula dichiarativa *dico che*, dal forte valore assertivo, non preceduta da alcun elemento preparatorio o attenuativo (per quanto la richiesta venga poi giustificata con solide motivazioni illustrate nelle frasi causali che seguono); e nello stesso testo l'imperiosità dell'istanza viene poi ulteriormente rafforzata dall'uso ripetuto dell'impersonale *bisognare* e dal verbo *fare* all'imperativo, che marca ancora una volta la necessità per l'interlocutore di agire come suggerito dalla duchessa. In questo caso, è possibile che la maggiore forza illocutoria investita nella richiesta si spieghi con il rischio concreto di una rottura imminente dell'alleanza tra Napoli e Milano, nell'eventualità in cui il duca Galeazzo invii le sue navi a sostegno di Renato d'Angiò, che stava minacciando il trono aragonese:

> **Solo dico che** de li facti de Barcelona **bisognia** V.S. non solo non lassa ire le nave, che, andando, la M.tà del S. guastaria ciò che ha facto, **ma bisognia**, p*er* ubligare questo S. Re, demostrare che V.S. è causa de farli recuperare Barcelona, come dice sua M.tà che V.S. è stata causa farla perdere. **Fratello mio, fatilo,** che ne serà gran gloria che p*er* tutte se intenda; **seguiti** li S.ri n*ost*ri passati in ubligarse più questa casa. (157, 6-14)

Un simile grado di perentorietà si può riconoscere anche nell'unico esempio rilevato di introduzione della richiesta con l'indicativo del modale *volere* (di cui si è detto sopra); mentre in sole tre occorrenze la richiesta viene esposta direttamente, senza elementi verbali o nominali di tipo introduttivo, attraverso il ricorso rispettivamente a un congiuntivo esortativo; al modale *dovere* successivamente affiancato a un imperativo negativo; e al verbo di azione generica *fare* coniugato all'imperativo:

> Sì che, fratello mio caro, **vogliate fare p*er* modo** che lui cognosca che V.S. se tegnia p*er* certissimo che la M.tà sua ve ama più che se li fusseno figliolo, et non li date materia de mutarse da tale bono p*ro*posito, **et atendete** a vivere alegramente; **et date causa de fare** el simile a nui altri, maxime a mi. (146, 19-23)

> Però **V.S. che è liberalissimo deve usarne parte** verso questi, et non serà niente a V.S. et ne conseguirà bono fructo, et maxime che venetiani presentorono molto largamente, et cusì dice mes*er* Ugulotto vole fare el S. suo. **Sì che S. mio non vogliate** che questi siano stimati più larchi de V.S., che ne seria la pegio conte*n*ta donna del mundo, et anche levaria lo ardire a l'imbasciatore de parlare. (162, 6-14)

> **Sì che p*er* amore mio fatili** qualche provisione de honore et salario, p*er* che stando come ha facto fine qui, et siando là quelli altri neapolitani, li foria necessario cercare licentia p*er* honore suo, et questo li seria lo magiore despiacere del mundo. (184, 8-13)

Decisamente più sporadico appare invece l'impiego di altre strategie attenuative, come le perifrasi al condizionale (che troviamo per es. in «et certo hora mai deveria avere meritato p*er*donanza, se pure volite habia falato» 114, 3-4, con la presenza anche di una formula ipotetico-concessiva che introduce il tema della possibile innocenza della scrivente, a ulteriore sostegno della sua richiesta di perdono); le incassature "di cortesia" (come «se mai posso sperare piacere da quella» 97, 7; «se li pare» 153, 9; «se le conclusione li piacerano» 153, 15); mentre pressoché assenti risultano formule impersonali e usi delle persone plurali con funzione spersonalizzante. A queste sono infatti preferiti altri espedienti attenuativi, improntati soprattutto a una marcata *captatio benevolentiae* dell'interlocutore: abbondano quindi i qualificativi e le formule reverenziali, quali «magnanima S.» 5, 11; «V.S. che è liberalissimo» 162, 6; «come merita la S.V. et come havete la fama, et meritamente» 147, 12; «tutta me conforto, pensando che hagio tale S. et frate come V.S.» 218, 27; «per cognioscervi homo prudente» 322, 58; «è stata sempre liberale et benifica verso li servituri suoi» 341, 17; e le espressioni di modestia, umiltà e sottomissione con la quale la scrivente si dichiara «cara» e «vera sorella» (64, 15; 114, 7; 184, 13) del suo interlocutore, al quale si professa legata da «intrinsico et cordiale amore» (341, 9), al punto che «nullo patre non è tanto amato né reverito da figlio quanto V.S.» 158, 7, e al quale esprime, con formule iperboliche spesso stereotipate, il proprio desiderio di un prossimo incontro, come in «io non temo né acqua né vento pure che veda V.S.» 90, 8-9; «me pare essere meza morta senza V.S.» 90, 14; «sto assai bene, ma staria meglio se 'l gli fusse la S.V.» 102, 3; oppure quello di appianare i contrasti che dividono il fratello dal re di Napoli, dato che, dichiara la duchessa, «tutti li piaceri del mondo non sonno niente quando sento V.S. con lo S. Re essere in qualche erore» 146, 23.

Quanto ai cosiddetti rafforzatori, il loro sfruttamento nella costruzione delle richieste si presenta senza dubbio più moderato: sebbene sia larghissimo l'impiego del congiuntivo esortativo, che ha la funzione di presentare l'intervento dell'interlocutore auspicato dalla scrivente (per es. in «se degnia avisarme quando gli pare che mecta altro colore che negro» 51, 3; «voglia per amore mio fare che li dicti Fiorentini lo acceptano» 64, 12; «voglia mand[a]re le instrutione necessarie a isso» 153, 15; «vogliati ancho per mio rispecto farli condigna demostracione» 341, 12; ecc.), non va trascurato che la sua forza impositiva risulta in parte attenuata dal ricorso pressoché costante al performativo *pregare* come verbo reggente della richiesta espressa dalla frase al congiuntivo. Allo stesso modo, il discreto ricorrere di forme verbali imperative è in molti casi affiancato (e smorzato nella sua incisività) da formule ed espressioni che alludono al vincolo di affetto e di parentela tra i corrispondenti (come «per amore mio fatili qualche provisione de honore et salario» 184, 8; «S. mio caro, non me abandonate, et maxime per lo amore ve porta el mio S. duca» 218, 21); o alla certezza che l'interlocutore, nella sua benevolenza, accoglierà l'istanza («Et de questo, fratello mio caro, compiaciteme, benché son certo no*n* solo de questo, ma de altre magior cose v*ost*ra S. me debbia compiacere» 97, 10-13); o ancora ai benefici che questi potrebbe trarne («Fratello mio, fatilo, che ne serà gran gloria che p*er* tutte se intenda; seguiti li S.ri n*ost*ri passati in ubligarse più questa casa» 157, 12-14). Infine, appena un paio sono gli

esempi di rafforzamento della richiesta tramite espressioni temporali che sottolineano l'urgenza che questa venga accolta («prego la S.V. al pr*ese*nte con core et demostratione me voglia p*er*donare et tenirme p*er* quella vera sorella che sonno stata p*er* lo tempo passato» 114, 6-8; «vi conforto et stringo p*er* lo amore me portate ad fare ogni opera possibile p*er* che le cose d'esso monsygniore pigliano bono asetto et presto, p*er* no*n* essere tempo de darli dimora» 322, 49-53); così come circoscritti a un paio di occorrenze si rivelano i casi di esplicitazione della richiesta tramite il modale *dovere* («Però V.S. che è liberalissimo deve usarne parte verso questi» 162, 6; «Io confido anche che voi per essere de quella casa, la quale verso le altre de Lombardia è stata sempre liberale et benifica verso li servituri suoi, debiati fare lo effecto predicto» 341, 16-19), o la coniugazione del verbo al futuro indicativo, quasi a suggerire la fiducia della scrivente nella buona predisposizione dell'interlocutore ad accogliere l'istanza («S[te]nderme più oltra seria sup*er*fluo, confidando che la S.V. suplirà con effecti et bone opere a le pregherie mei, p*er* forma che non la haverò a pregare più p*er* tale causa, ma a ringratiare» 254, 9-12).

4. Conclusioni

Alla luce della breve rassegna proposta, possiamo senz'altro concludere che la gentilezza rappresenti un ingrediente primario della scrittura epistolare della duchessa, non soltanto in quanto componente costitutiva del coevo galateo comunicativo, ma anche come strategia linguistica consapevole, volta ad attenuare la perentorietà delle richieste presentate e in questo modo ridurre nell'interlocutore la percezione del loro "costo". Per predisporre favorevolmente il proprio corrispondente ad accogliere le sue istanze, specialmente quelle di natura politica e diplomatica, abbiamo visto come la nobildonna sfrutti ampiamente diverse strategie linguistiche di attenuazione, a partire dal verbo principale scelto per introdurre le richieste (quasi sempre *pregare* o sue varianti sinonimiche); insieme a costruzioni perifrastiche al condizionale (modo verbale che tra le sue funzioni ha proprio quella di rendere più cortesi le richieste); espressioni di cortesia di vario tipo; e soprattutto formule e locuzioni che esprimono rispetto, affetto e deferenza nei confronti del destinatario.

L'efficacia dell'atto richiestivo non viene tuttavia inficiata dalle variegate strategie attenuative messe in atto nella formulazione della richiesta, ma risulta al contrario garantita, più che dai più ovvi rafforzatori (rappresentati dai verbi di obbligo, dall'uso del modo imperativo e del congiuntivo con funzione esortativa, dagli avverbi temporali che esprimono urgenza e immediatezza; elementi che abbiamo visto essere scarsamente attestati), attraverso l'ampia rete di connessioni logico-argomentative che incorniciano le richieste. Queste sono infatti spesso precedute, o meno frequentemente seguite, da una successione di frasi con valore soprattutto causale, consecutivo, finale o ipotetico-concessivo, con lo scopo di esplicitare e argomentare le ragioni, le finalità e le circostanze che hanno indotto la scrivente a porre il suo quesito. Ciò sembrerebbe indicare nella scrivente la volontà di fondare la sua tecnica persuasiva più sul canale logico-razionale, che non su quello retorico ed emotivo, che nelle sue lettere trova molto meno spazio di quanto una visione stereotipata sulle scritture femminili ci potrebbe indurre a ipotizzare.

Bibliografia

Arcangeli-Peyronel 2008 = Letizia Arcangeli, Susanna Peyronel (a cura di), *Donne di potere nel Rinascimento*, Roma, Viella.

Antenhofer 2008 = Christina Antenhofer, *Il potere delle gentildonne: l'esempio di Barbara di Brandeburgo e Paula Gonzaga*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, cit., pp. 67-87.

Aresti 2020 = Alessandro Aresti, *Suppliche di artisti alla Signoria di Siena fra Quattro e Cinquecento. Genere testuale e aspetti pragmatico-linguistici*, in Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Daria Motta e Rosaria Sardo (a cura di), *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*. Atti del XIII Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Catania, 29-31 ottobre 2018), Firenze, Cesati, pp. 153-160.

Bazzanella 2003 = Carla Bazzanella, *Discourse Markers and Politeness in Old Italian*, in Gudrun Held (ed.), *Partikeln und Höflichkeit*, Wien, Peter Lang, 2003, pp. 247-268.

Bryce 2007 = Judith Bryce, *Between friends? Two letters of Ippolita Sforza to Lorenzo de' Medici*, in «Renaissance Studies», XXI, 3, pp. 340-365.

Castaldo 2004 = Maria Serena Castaldo (a cura di), Ippolita Maria Sforza, *Lettere*, Edizioni dell'Orso.

Covini 2018 = Maria Nadia Covini, *Sforza, Ippolita*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92 (online all'indirizzo www.treccani.it/enciclopedia/ippolita-sforza_(Dizionario-Biografico)).

De Caprio 2016 = Chiara De Caprio, *Comunicare col re. Linguaggi politici fra prassi e ideologia nel regno di Napoli di età aragonese. Il caso dell'*universitas *di Capua*, in Rita Librandi, Rosa Piro (a cura di), *L'italiano della politica e la politica per l'italiano*. Atti dell'XI Convegno ASLI (Napoli, 20-22 novembre 2014), Firenze, Cesati, pp. 595-607.

Fedriani 2019 = Chiara Fedriani, *A pragmatic reversal: Italian* per favore *'please' and its variants between politeness and impoliteness*, in «Journal of Pragmatics», 142, pp. 233-244.

Fedriani 2020 = Chiara Fedriani, *La mitigazione degli atti richiestivi: variazione e mutamento nella storia dell'italiano*, in *Pragmatica storica dell'italiano*, cit., pp. 565-573.

Ferente 2012 = Serena Ferente, *Women and the state*, in Andrea Gamberini, Isabella Lazzarini (edited by), *The Italian Renaissance State*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 345-367.

Fresu 2005 = Rita Fresu, *Scrivere all'autorità. Dichiarazioni, denunce, suppliche in documenti di area mediana della metà del XIX secolo*, in «Contributi di Filologia dell'Italia Mediana», 19, pp. 165-224 [poi in Ead., *L'*altra *Roma. Percorsi di italianizzazione tra dame, sante, popolani nella storia della città (e della sua regione)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008, pp. 73-122].

Fresu 2008 = Rita Fresu, *Il* gender *nella storia linguistica italiana (1988-2008)*, in «Bollettino di italianistica», V, 1, pp. 86-111.

Fresu 2019 = Rita Fresu, *Le scritture femminili nella storia linguistica italiana. Orientamenti teorici, modelli formali, casi paradigmatici*, in «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», 131, 2, pp. 369-383.

Giallongo 2005 = Angela Giallongo (a cura di), *Donne di palazzo nelle corti europee. Tracce e forme di potere dall'età moderna*, Milano, Unicopli.

Giovine 2024 = Sara Giovine, *«A mia mazor satisfaccione ho voluto farvi la presente de manu mia». La lingua epistolare di Ippolita Maria Sforza*, in «Studi di grammatica italiana», XLIII (2024), pp. 3-29.

Guerra Medici 2005 = Maria Teresa Guerra Medici, *Donne di governo nell'Europa moderna*, Roma, Viella.

Held 2005 = Gudrun Held, *Politeness in Italy: The Art of Self-Representation in Requests*, in Leo Hickey and Miranda Stewart (eds.), *Politeness in Europe*, Clevendon, Multilingual Matters, pp. 292-305.

Held 2010 = Gudrun Held, Supplica la mia parvidade... *Petitions in medieval society - A matter of ritualised or first reflexive politeness?*, in «Journal of Historical Pragmatics», XI, 2, pp. 194-218.

Lazzarini 2009 = Isabella Lazzarini (a cura di), *I confini della lettera. Pratiche epistolari e reti di comunicazione in Italia fra tardo Medioevo e prima età moderna*, in «Reti Medievali Rivista», X, pp. 111-384.

Lazzarini 2025 = Isabella Lazzarini, *Dalla parte delle signore. Autorità, potere e governo nell'Italia delle signorie (1300-1530 ca.)*, Roma, Viella.

Librandi 2001 = Rita Librandi, *Le strategie del chiedere nelle «Lettere» di Caterina da Siena*, in «Quaderns d'Italià», 6, pp. 83-100 [ora in Ead., *Più di sacro che di profano: alcuni esempi di scrittura femminile*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 57-77].

Mainoni 2010 = Patrizia Mainoni (a cura di), *«Con animo virile». Donne e potere nel Mezzogiorno medievale (secoli XI-XV)*, Roma, Viella.

Mele 2011 = Veronica Mele, *Madonna duchessa de Calabria, mediatrice e benefactrice. Mediazione diplomatica, pratiche commendatizie e reti familiari di Ippolita Maria Visconti d'Aragona (1465-1488)*, tesi di dottorato in Antropologia, storia e teoria della cultura, Università degli studi di Siena.

Meli 2025 = Patrizia Meli (a cura di), *Lettere di Ippolita Maria Sforza, duchessa di Calabria (13 luglio 1453-4 agosto 1488)*, Agropoli, Laveglia & Carlone.

Montuori 2017 = Francesco M., *I carteggi diplomatici nel Quattrocento: riflessioni per la storia della lingua*, in «Filologia e critica», XLII, pp. 177-204.

Murano 2018 = Giovanna Murano (a cura di), *Autographa. II.1. Donne, sante e madonne (da Matilde di Canossa ad Artemisia Gentileschi)*, Imola, Editrice La Mandragora.

Senatore 1998 = Francesco Senatore, *«Uno mundo de carta». Forme e strutture della diplomazia sforzesca*, Napoli, Liguori.

Senatore 2017 = Francesco Senatore, *Forme testuali del potere nel Regno di Napoli. I modelli di scrittura, le suppliche (secoli XV-XVI)*, in Isabella Lazzarini, Armando Miranda, Francesco Senatore (a cura di), *Istituzioni, scritture, contabilità. Il caso molisano nell'Italia tardomedievale*, Roma, Viella, pp. 113-146.

Valenti 2020 = Gianluca Valenti, *Strategie della richiesta in un nucleo di lettere di Bartolomeo Ammannati*, in «Lingua e Stile», LV, 2, pp. 261-285.

Zarri 1999 = Gabriella Zarri (a cura di), *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, Roma, Viella.

RACCOMANDARE

Poco sembra avere a che fare con il tema di questo volume la più negativa accezione attualmente nota del verbo *raccomandare*: infatti, se *raccomandare qualcuno* può apparire un atto di *gentilezza* in senso lato, può capitare che i *raccomandati* non siano persone *geniali*. Se si guarda alla storia della voce, l'atto del *raccomandare* affonda le radici in un sistema di relazioni interpersonali e di tutela dalla valenza ben più positiva di quella odierna.

Il verbo *raccomandare* ha diverse accezioni, alcune delle quali hanno avuto una particolare diffusione in determinati generi testuali o, più di recente, in contesti colloquiali. Partiamo dalla sua etimologia: il DEI e il DELI associano l'origine al verbo *accomandare* (dal provenzale *acomandar*), a sua volta derivante dal latino *commendāre* 'affidare' con *a* rafforzativo, a cui si aggiunge il prefisso *r*(*i*)-; più di recente, il VELI ha ribadito il prestito dall'occitano *acomandar*, ipotizzando una forma del latino volgare **accommandāre*, da **commandāre* 'affidare', nel latino classico *commendāre* col prefisso *ad*-. Quanto invece alla sua datazione, dal *corpus* TLIO si risale alla prima attestazione, contenuta nel *Libro* di Uguccione da Lodi («ciel fi apeladhe; / a quili no serà le porte unca serradhe, / e[n] santo paradiso serà **recomandadhe**»; XIII secolo, Contini 1960: 612). All'interno dello stesso repertorio, il lemma conta complessivamente 1872 occorrenze e presenta alcune varianti grafiche: *raccomandare* è forma toscana («Ghonteruccio vi si **racomanda**» *Lett. sen.*, XIV pm.); al settentrione si nota la variante con *-e-* («ve **recomandemo** li nostri de Peyra» *Lett. gen.* 1356); mentre per il centro-meridione è diffusa la variante con *-i-* («Jo mi **ric(c)umma(n)do** ad mana Lucia v(ost)ra» *Lett. calab.* 1388-91) e con *-e-* («co(n) capu inclinata me **re(com)ma(n)do**, a li pedi vostri» *Lett. molis.* 1361). Per quanto riguarda il significato, i dizionari sincronici concordano su tre accezioni principali, riportate ad esempio nello Zingarelli 2026: «affidare alla protezione e alle cure altrui persone o cose molto care (*raccomandare la famiglia a un amico*)»; «indicare qlcu. all'attenzione altrui perché venga favorito, agevolato (*raccomandare qlcu. perché venga assunto*)»; «consigliare, suggerire con insistenza qlcu. (*le raccomandò la massima discrezione*)». Tra le accezioni marcate come letterarie troviamo 'tramandare, affidare al ricordo' (Zingarelli, Sabatini-Coletti; marcato come "basso uso" dal Nuovo De Mauro e dal Devoto-Oli) e 'assicurare a un sostegno, fissare' (Zingarelli, Nuovo De Mauro; marcato come "non comune" dal Devoto-Oli e dal Sabatini-Coletti); più omogenea l'etichetta di "basso uso" per 'spedire una lettera o un pacco per raccomandata'.

Quest'ultima accezione, e in particolare la 'lettera raccomandata', ha una funzione precisa legata alla materialità dell'oggetto "lettera": se il GDLI ne segnala la prima attestazione in Carducci (*raccomandato*, s.v.), la sua origine dev'essere retrodatata al Cinquecento, quando l'istituzionalizzazione del servizio postale diede vita sia a un metodo di assicurazione dei plichi (l'*assicurata*) sia a una fioritura di libri di lettere volgari dedicati all'arte di rivolgersi all'autorità (Procaccioli 2024: 53-54). Si crea così un bivio semantico: se il *raccomandare* nella *lettera raccomandata* si riferisce all'affidabilità dell'oggetto, nella *lettera di raccomandazione* mira invece a garantire l'affidabilità del soggetto, ossia il "raccomandato". Dunque, mentre oggi la lettera di raccomandazione ha un'accezione negativa legata al clientelismo, il suo significato originario era collegato all'affidamento di uno alla protezione di un altro, come si legge nel *Secretario*: «**raccomandare** è mettere in mano d'un suo confidente [...] et principalmente se stesso, gli amici [...] et le cose che noi, mossi

dalla affetione, sogliamo **raccomandare**, accioché habbiamo [...] ogni bene» (Sansovino 1591: 29). Le origini dell'atto del raccomandare vanno ricercate nel genere della lettera *commendaticiae*, di cui Cicerone lascia un modello nelle *Familiares*, e che presenta una struttura fissa incentrata sull'elogio del raccomandato, con il quale si ha un legame sincero (Fedeli 2016). Il connubio tra raccomandazione e genere epistolografico è antico e sembra rimanere stabile anche nel Medioevo, come si può vedere nel *corpus* TLIO, nel quale si contano ben 685 occorrenze di *raccomandare* in testi d'ambito epistolografico su 1872 totali. Proseguendo nell'età moderna, sebbene Quondam (1981: 89-120) segnali la perdita del genere della commendatizia, alcune strutture formulari sono rimaste invariate sia sul piano teorico sia su quello pratico. Nella trattatistica epistolare è ampiamente attestata la formula *mi raccomando*, ad esempio nel *Formulario* di Miniatore (Amendola 2022); mentre sul piano pratico uno studio sulle formule di chiusura (Serra 2024) testimonia la reale vitalità del verbo, spesso nella struttura *a* + *destinatario* (*a voi mi raccomando*).

La cristallizzazione della formula nella chiusura epistolare, legata alla cortesia sociale, ha gettato le basi per l'evoluzione pragmatica che osserviamo nell'italiano contemporaneo. Se in diacronia il riflessivo *mi raccomando* nasce per esprimere la sottomissione del mittente, l'uso contemporaneo ha operato uno slittamento semantico, trasformando il verbo da espressione di affidamento a segnale discorsivo di esortazione. In questo passaggio la polarità tra le persone del verbo (in particolare la prima e la seconda) ha portato i parlanti a interrogarsi sull'effettiva correttezza d'uso. Non a caso, il 23 gennaio 2015 la Crusca ha pubblicato la risposta alla consulenza linguistica "*Mi raccomando* o *ti raccomando*?", curata da Irene Pompeo, segnalando come l'espressione *mi raccomando* fosse attestata nei corpora del parlato con una schiacciante "vittoria" per il *mi* al posto del *ti* (LIR: 3 a 0; LIT: 48 a 0; LIP: 25 a 1), mentre risultava meno frequente nei quotidiani, denotando quindi un uso prettamente colloquiale. I dati odierni ribadiscono questa tendenza: il LIT 2006 registra 89 occorrenze di *mi raccomando* a fronte di appena 8 con *ti*; mentre nei corpora DIA-LIT e LIR la forma con *ti* azzera completamente la sua presenza (DIA-LIT *mi*: 24; LIR *mi*: 11). Sugli articoli de «la Repubblica» pubblicati nel decennio successivo alla consulenza, in un intervallo scelto dal 24 gennaio 2015 al 24 gennaio 2025, *ti raccomando* appare 20 volte, mentre *mi raccomando* 1344 volte – comunque entrambi all'interno di sole citazioni di dialoghi – andando a confermare i risultati della consulenza.

Se i dati ribadiscono la sopravvivenza del verbo in formule colloquiali di esortazione, è sul piano semantico che si avverte un'evoluzione. In passato, entro gerarchie e legami di patronato, la *raccomandazione* era un atto di presentazione neutro o doveroso: un esercizio di gentilezza intesa come solidarietà di rete per attestare l'affidabilità di un individuo. Con l'affermarsi dell'ideale meritocratico, il paradigma è mutato: l'antico affidamento viene oggi riletto come un'interferenza indebita che scavalca le competenze altrui. In questo senso, la parola *raccomandare* restituisce l'evoluzione di una società con la conseguente trasformazione della protezione in privilegio e, quindi, in sopruso.

Gloria Fiorentini

Bibliografia

Amendola 2022 = Cristiano Amendola (a cura di), Bartolomeo Miniatore, *Formulario di petitioni, responsioni e repplicationi per Astorre II Manfredi, signore di Faenza*, Potenza, Basilicata University Press.

Contini 1960 = Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, I, pp. 597-624.

Fedeli 2016 = Paolo Fedeli, *L'epistola Commendatizia Tra Cicerone e Orazio*, in «Ciceroniana On Line», 10 (February), doi.org/10.13135/2532-5353/1542.

Pompeo 2015 = Irene Pompeo, Mi raccomando *o* ti raccomando?, in Consulenza Linguistica, Accademia della Crusca, disponibile al collegamento: accademiadellacrusca.it/it/consulenza/mi-raccomando-o-ti-raccomando/938.

Procaccioli 2024 = Paolo Procaccioli, *Poste e corrieri nei libri di lettere del Cinquecento*, in Bruno Crevato Selvaggi, Raffaella Gerola (a cura di), *Storia postale: sguardi multidisciplinari, sguardi diacronici*, Prato, Istituto di studi storici postali Aldo Cecchi, pp. 47-64.

Quondam 1981 = Amedeo Quondam, *Le "carte messaggiere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.

Sansovino 1591 = Francesco Sansovino, *Del Secretario di Messer Francesco Sansovino Libri vii*, Venezia, Altobello Salicato.

Serra 2024 = Eleonora Serra, *Formulae, Gender and Writing Experience in Renaissance Florence: An Analysis of the Ricasoli Private Letters*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 125/2, pp. 323-387.

Le cortesie più piccole. Gentilezza, poesia, infanzia

Teresa Porcella

1. Sorrisi come semi: le gentilezze

Vi è tra la parola *gentilezza* e la parola *infanzia* un innesco immediato e diffuso che fa sì che l'una e l'altra vengano inquadrate dentro una visione di delicatezza, garbo, serenità, cortesia, che impedisca il "superar del segno", degenerando nello sgraziato, o, peggio ancora, nella disobbedienza o nell'aggressività.

Lo stesso vale se a reagire sono i termini *gentilezza* e *poesia* (ma potrei dire anche *poesia* e *infanzia* e il precipitato sarebbe analogo...), laddove il senso comune tende a circoscrivere la poeticità di uno scritto nella sua capacità di evocare sentimenti nobili, profondi, intimi, misurati. Niente di scomposto o di eccessivo, insomma, quand'anche l'eccesso fosse in positivo.

La gentilezza sorride, non si sganascia, cammina, non corre, danza, non si dimena.

Vi è in questo procedere cauto e misurato, l'attenzione ai passi (propri a e altrui), uno stare attenti al valore delle posizioni e delle distanze, una consapevolezza del valore fecondo e generativo del gesto (che sempre parla) o della parola (che sempre fa) come ponte dichiarato verso l'altro che è sentito come meta, della relazione che è vissuta come viaggio, laddove l'intenzione è strategia implicita di percorso.

È per questo che tracciare la linea che unisce i tre vertici *gentilezza*, *poesia*, *infanzia*, mi è parso naturale, percependo che la figura che ne scaturisce è una sorta di triangolo generativo, carico di attesa e futuro, un terreno dove la semina è implicita ed evocata e il cui portato fertile Emily Dickinson ha permesso a tutti di abitare in una delle sue poesie più belle, da cui, ritengo valga la pena di partire:

> Le cortesie più piccole
> – un fiore o un libro –
> piantano sorrisi come semi
> che germogliano nel buio.[1]

[1] Dickinson 2011: 5. Con questo volume "per ragazzi" intitolato *Non c'è nave che possa come un libro*, edito per Motta Junior, inaugurai nel 2011 la collana *Il suono della conchiglia*, proprio con l'intento "gentile" di porgere la grande poesia ai bambini e alle bambine, con la cura e il rispetto loro dovuti. Scelsi di alternare, nelle uscite, un autore o un'autrice classica a un contemporaneo, effettuando una selezione accurata di testi che fossero non solo trasversali per età, ma adatti a essere illustrati, perché ritenevo e ritengo fondamentale affiancare il linguaggio iconico e quello verbale,

La prima volta che ho avvicinato questi versi di Emily Dickinson hanno suonato così, con le parole scelte da Alessandro Quattrone per dar loro voce in italiano. E così la testa li ha memorizzati.

Poi, come si fa con le poesie nate in altre lingue, sono andata a cercare l'originale, che qui riporto con la traduzione letterale di Giuseppe Ierolli[2].

J55 (1858) / F37 (1858)

By Chivalries as tiny,
A Blossom, or a Book,
The seeds of smiles are planted –
Which blossom in the dark

Da Gesta così minute,
Un Fiore, o un Libro,
Sono piantati i semi dei sorrisi –
Che fioriscono nel buio.

Mi ha subito colpito quel "Chivalries", che sono proprio "gesta cavalleresche"[3], di corte ("cortesie" appunto), che rimandano alla nostra *gentilezza* di matrice stilnovistica, dove la nobiltà del gesto, originariamente determinata per nascita, si colloca,

---

che, non a caso, nell'editoria per ragazzi sono considerati di pari dignità. La mano scelta fu quella di Brunella Baldi che ha fornito, dei versi della Dickinson, un'interpretazione magistrale. Come rilevò bene a suo tempo Andrea Rauch, straordinario grafico, illustratore ed editore del nostro tempo, che ne fece un'attenta recensione nel blog di Prìncipi e princìpi (disponibile al collegamento: https://principieprincipi.blogspot.com/2011/11/il-mondo-in-un-filo-derba.html). La poesia citata, apre appunto il volume, come dichiarazione della poetica della Dickinson e sul valore dei libri come gesto di cortesia e trova, nella poesia finale (che dà il titolo al volume), la chiusa che ne sigla il percorso e che fa intendere come la poesia sia per lei il seme "gentile" per eccellenza (cfr. Dickinson 2011: 62).

Non c'è nave che possa come un libro
portarci in terre più lontane,
né corsiere pari a una pagina
di poesia che balza e s'impenna.
Questo viaggio può farlo il miserabile,
senza l'oppressione del pedaggio:
è assai frugale il carro
che trasporta l'animo dell'uomo.

[2] https://emilydickinson.it Il sito raccoglie l'opera omnia di Emily Dickinson con traduzione e note di Giuseppe Ierolli. Per il testo originale in lingua inglese, Ierolli si rifà all'edizione critica di Thomas H. Johnson (*The Poems of Emily Dickinson*, 3 voll., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1955) e a quella successiva curata da R. W. Franklin (*The Poems of Emily Dickinson*, 3 voll., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1998), che vengono entrambe riportate e rese accessibili nel sito con le rispettive numerazioni e datazioni. Per chi voglia attingere al testo originale, in qualunque momento, può essere uno strumento di facile accesso.

[3] Ancora più evocativa la traduzione d'autore di Silvio Raffo, in Dickinson 1997: 65 che esplicita il nesso con lo spirito cavalleresco che ispira la poesia:

Da sì minuscoli cavalieri –
un germoglio, o un libro –
sono deposti i semi dei sorrisi
che nel buio fioriscono.

da Dante[4] in poi, nella natura e nell'intenzione di chi il gesto lo compie, così come nell'oggetto scelto per il dono, che sono sentiti entrambi – gesto e oggetto – "minuti", misurati e "oscuramente" fertili e fecondi.

E appare immediatamente chiaro come anche i versi della Dickinson siano "gentili" non solo per sostanza ma anche e soprattutto per forma, minuti e fecondi, generosamente capaci d'esser semenza per i terreni vogliosi di accoglierli, dove faranno sbocciare sorrisi imprevisti nelle oscurità di ognuno.

È dunque nel solco della poetessa statunitense che proverò a far germogliare alcune suggestioni utili ad avvicinarsi alla gentilezza nel mondo della poesia italiana contemporanea per bambini e bambine, ragazzi e ragazze, ricordandoci che i semi-sorrisi, nel germogliare, generano sempre nuova e feconda semenza.

2. Il gomito delle guance: la poesia come linguaggio

Mi vien da dire, intanto, che la poesia è per l'infanzia (ma dovrei dire fin dall'infanzia, ché diventando adulti il gioco non cambia se non viene inibito), linguaggio e lingua.

Linguaggio, perché è forma usata in modo istintivo e immediato sia per esplorare le proprie possibilità espressive, che per comunicare con altri o intrattenere se stessi (si pensi alla lallazione che ci caratterizza fin dai primi mesi di vita); lingua, perché sottoposta, nel tempo, a determinarsi nei suoi mezzi espressivi come particolare forma di comunicazione all'interno di una precisa comunità di parlanti.

Resta che, essendo strumento comunicativo dove il ritmo e il suono pesano quanto e come il senso (se di non più, come accade, per esempio, nel *non sense*), la poesia si mostra capace di incidere in modo assai più efficace della comunicazione in prosa. Non è un caso, infatti che i giochi infantili (*finger rhymes*, conte, filastrocche, giochi con le mani...), prediligano l'uso di questo strumento espressivo che è già gioco fin nella fisicità del suo suono[5].

Anche qui niente di diverso nell'età adulta, se pensiamo agli slogan gridati negli stadi o a quelli pubblicitari con i quali si fa breccia nell'immaginario dell'utente-acquirente cui, verrebbe da dire, ci si rivolge con efficacia solo in questo modo. "O COSÌ O POMÌ", appunto.

---

[4] Analizza con precisione e sintesi il temine *gentilezza* Carlo Chirico, nella voce da lui stilata per l'*Enciclopedia dantesca* (Chirico 1970), cui rimando per inquadrare come il vocabolo (presente in Dante con 18 occorrenze nella *Vita Nuova*, nel *Convivio* e nelle *Rime*, e mai nella *Commedia*) si apra, con il poeta fiorentino, a una sorta di "democratizzazione", che sposta il concetto dal lignaggio alle virtù morali, intellettuali e spirituali del soggetto che ne è titolare, divenendo finalmente la virtù etica che noi, ancora oggi riconosciamo come tale. Per Dante gentilezza è sinonimo di nobiltà, e quest'ultima è «in tutte cose perfezione di loro natura» (*Convivio* IV XVI 8).

[5] Sull'argomento, centrali le riflessioni e le opere poetiche di Bruno Tognolini, considerato, a ragione, una delle voci più autorevoli delle poesia per ragazzi. Per chi volesse avvicinarsi allo scrittore, alla sua vastissima produzione, un primo utilissimo approdo può essere il suo sito dove, fra l'altro, raccoglie anche i saggi e le riflessioni da lui effettuate in varie sedi (editoriali e fisiche) nel tempo. Consiglio, per partire, la lettura di Tognolini 2003 fruibile online all'indirizzo www.tognolini.online/art-5S.html.

Ma torniamo all'infanzia.

Alle normali architetture sonore che scaturiscono agilmente a chi si lascia guidare dalle orecchie, prima ancora che dal raziocinio, fa da complemento la capacità della poesia di lavorare sul piano delle analogie sinestesiche, per cui si creano ponti percettivi (di forme, suoni, colori, odori, ecc.) che fanno sì che similitudini o metafore siano usate dai bambini come chiave gnoseologica ed espressiva primaria (cioè non condizionata da nessuna intenzione di produzione artistica).

I bambini vedono le affinità tra le cose e le esplicitano in modo che noi definiamo "poetico" in quanto simbolico, ma che per loro ha un intento puramente conoscitivo-comunicativo.

Un esempio chiaro sta in quest'episodio in cui il figlio di amici (di circa due anni e mezzo), cade, batte il mento. Volendo comunicare alla madre di essersi fatto male in quel preciso punto del corpo, (ma non ricordandosi o non sapendo la parola *mento*), il bambino, con grande naturalezza espressiva, e altrettanto dolore fisico (ché questa era la sua urgenza), ha gridato:

«Mamma, mi sono fatto male al *gomito delle guance*!»

Espressione non dissimile da quella di quell'altro bimbo che ha informato la maestra di aver preso una storta al *polso dei piedi* (la caviglia). Chiunque frequenti bambini e bambine potrebbe riempire queste pagine di vicende ed espressioni analoghe, ma non credo sia necessario: è evidente che per questi due bambini (a differenza di altri "messi in situazione" da noi adulti dentro laboratori di ascolto o di scrittura poetica), non vi era nessuna cornice, nessun *setting* che favorisse o incentivasse l'uso di un linguaggio analogico-poetico rispetto a quello descrittivo-informativo, eppure loro vi si sono posizionati istintivamente e con l'unica finalità di comunicare un bisogno.

E allora, forse, si dovrebbe ripartire da qui per riprenderci, come diceva Bruno Schultz, la pienezza e l'immensità di quel tempo e di quel del linguaggio, capace di giungere al senso profondo del mondo, attraverso «grandi e ardite abbreviazioni e accostamenti» e, finalmente, sapere che si può diventare grandi solo se capaci di «"maturare" verso l'infanzia[6]».

---

[6] Cataluccio 2008. Il libro contiene tutti i racconti, i saggi e i disegni di Bruno Schultz. Fondamentale, per inquadrarne il pensiero e l'opera, lo scritto a fine volume di Francesco M. Cataluccio (2008: 499-525.) Qui Cataluccio tratteggia bene come le posizioni dello scrittore polacco possano essere avvicinate a quelle presenti nella *Scienza Nuova* di Giambattista Vico, laddove il linguaggio dei miti, che attiva un rapporto naturale con gli oggetti simboleggiati, è visto come un linguaggio primordiale, poetico e magico capace di darci una conoscenza intima e profonda del mondo. Per Schulz in modo ancor più netto «'la poesia giunge sino al senso del mondo *anticipando* deduttivamente, sulla base di grandi e ardite abbreviazioni e accostamenti'. È impossibile per Schulz dare senso alla realtà senza l'aiuto dei miti. L'uomo [...] è una 'macchina' che produce continuamente miti. Facendo questo è portato alla poesia. Ma poiché il processo dell'attribuzione di senso è strettamente legato alla parola, si può affermare che 'il linguaggio è l'organo metafisico dell'uomo'» (Cataluccio 2008).

3. Farsi grandi d'animo: le domande dei bambini

In questo viaggio iniziatico verso l'infanzia, sentita come terra sacra dell'identità (e mai come condizione di minorità dell'essere umano), la poesia ha sempre fatto da bordone anche in senso musicale: non solo, dunque, come sostegno all'andare dei piedi, ma anche e soprattutto come supporto fermo al canto della voce, che di questo andare indica la direzione.

Nello specifico della poesia cosiddetta "per bambini e bambine", per ovvie ragioni, ancor di più.

E, nel farsi supporto, è sempre stata quella sorta di terza gamba gentile che ci permette, quando siamo pellegrini tenaci, di arrivare alla meta, ovvero a noi stessi, non importa in quale punto della strada abbiamo deciso di sostare o in quale vicolo laterale abbiamo effettuato lo scarto di percorso.

Ciò accade non solo per tutte le ragioni dette prima, ma perché la poesia-bordone è appoggio che facilita la volontà di chi vuole andare e non pungolo per chi, invece, il viaggio si sente forzato a farlo. Anche questa è gentilezza: manifestarsi per assecondare (o forse far nascere) un desiderio, facilitandone la realizzazione, mai forzarne l'assunzione.

Si può dunque dire, con Antonella Anedda, una delle voci più limpide della poesia italiana contemporanea cosiddetta "per adulti", che «per bambini, ovvero degno della loro intelligenza, è quello spazio della mente dove s'incontrano memoria del passato e desiderio di trasformazione» [7].

Ritroviamo, in questa definizione della Anedda, quella stessa percezione dickinsoniana del terreno (la memoria) come base profonda, oscura e accogliente dove il desiderio di trasformazione (i semi) diventeranno i sorrisi gentili in cui germoglierà il tempo che verrà.

Si capisce dunque che, per chi si occupa di poesia e di scrittura in genere, non esista l'idea di una letteratura infantile come semplificazione (leggi "banalizzazione") di una complessità di pensiero che è solo adulta, bensì il contrario. La letteratura per l'infanzia (ma anche sull'infanzia) è, per sua natura, capace di essere nella sua semplicità densa e feconda, un concentrato di complessità e, dunque, per essere scritta e fruita implica un tempo paziente, proprio come pazienti sono i semi, che contengono *in nuce* la vita nelle sue potenzialità tutte.

Per questo il contatto con l'infanzia è per noi adulti, che al contrario dei bambini abbiamo memoria lunga e desideri corti, sempre fertile e vitale.

Per questo, o meglio anche per questo, "maturare verso l'infanzia" è dote difficile e rara che implica la capacità di non disperdere semenza all'inspessirsi del terreno.

Dentro questa visione "gentile" procedono i poeti e le poetesse che guardano all'infanzia e che dall'infanzia vogliono essere guardati, consapevoli che i primi e più fe-

[7] La poetessa sardo-corsa rispose più o meno così alla domanda "Che cosa è per lei la letteratura per bambini?" "Per bambini, ovvero degno della loro intelligenza, è quello spazio della mente dove s'incontrano memoria del passato e desiderio di trasformazione".

condi semi di cui i bambini e le bambine dispongono sono le domande.

Lo ha ben detto Sabrina Giarratana, poetessa gentile in ogni suo volgere d'occhi e di penna, che in *Poesie di luce*, scolpisce versi precisi sulla capacità degli interrogativi dei più piccoli di far grandi le menti dei più grandi...[8]

Le domande dei bambini sono fiamme
Per accendere le menti dei più grandi
Sono fuoco sempre ardente per le mamme
Se non hai una risposta ti domandi
Le domande dei bambini fanno luce
Mentre rendono la mente più tenace
Le domande dei bambini fanno chiaro
Perché vogliono sapere sempre il vero
Le domande dei bambini fanno grandi
Se non hai una risposta ti domandi.

Considero dunque come prima ineludibile forma di gentilezza poetica verso i bambini e le bambine quella del farsi "magnanimi"[9], ovvero quell'ingrandirsi dell'animo dei poeti in ogni loro verso, grazie al respiro etico che nasce dal sostare nelle domande espresse o sottintese dai più piccoli[10].

Solo così possiamo scongiurare un futuro che ci vede rimpicciolire nell'apnea moralistica di risposte pseudopedagogiche a domande retoriche adulte, mai imputabili all'infanzia.

---

[8] Porcella 2014: 8. Il volume, che ho avuto il piacere di curare, è magistralmente illustrato da Sonia Maria Luce Possentini e tiene insieme alla poesia dei versi quella delle immagini. La raccolta ha vinto nel 2015 il Premio Rodari nella sezione "Poesie e filastrocche", ed è stata poi riedita nel 2021 da Giunti editore in formato più grande, e in questa edizione è ancora fruibile.

[9] Si tratta di *magnanimità* in senso "tecnico", così come ben l'ha inquadrata fin dagli anni '70 Fiorenzo Forti (2006), analizzando il termine nell'opera dantesca (*De vulgari eloquentia*, *Convivio* e *Commedia*) a partire dagli "spiriti magni" del Limbo. Si tratta della virtù aristotelica, analizzata a fondo da Tommaso D'Aquino nella *Summa Theologiae*, laddove commenta il IV libro dell'*Etica nicomachea*, che implica la capacità di pensare e compiere grandi cose, ovvero è un sentire consapevole, in grado di determinarsi nell'azione. La *megalopsichia* è, dunque, virtù mediana tra i due vizi opposti della *pusillanimità* (incapacità anche solo a pensare grandi cose, figuriamoci a farle...) e la *presunzione* (pensiero sopravvalutante rispetto alle proprie reali capacità, che vorrebbe onori e riconoscimenti di cui non si è degni).

[10] Di questo approccio "gentile" verso l'infanzia, che la poesia contiene per vocazione naturale, è un ottimo esempio, in prosa, l'opera di Laura Cantoni Orvieto che, non a caso, ne fece ai primi del Novecento, un metodo esplicito di scrittura nelle sua opere più note, destinate ai bambini e alle bambine: *Leo e Lia*, *Storie della storia del mondo*, *Storia di Roma*. In esse la narrazione procede intervallata dalle domande dei due protagonisti bambini (Leo e Lia, i suoi figli) con una lingua fluida e attenta a mantenere intatta la sua forza evocativa, senza mai cedere a barocchismi o a inutili specificazioni. Non è un caso che i libri citati mostrino, ancora oggi, la loro forza e attualità sia sul piano narrativo che su quello linguistico.

Solo così possiamo fare in modo che la gentilezza, quell'apertura cortese alle possibilità dell'essere, vinca sulla rabbia, l'esplosione violenta sull'esistente, come ben ricorda Bruno Tognolini in una delle sue poesie più incisive, anch'essa destinata ai "grandi" in un libro per "bambini"...

Ultima rima. Per i grandi
Scongiuro contro il nazismo futuro

Gli abbiamo detto che la rabbia non è bene
Bisogna vincerla, bisogna fare pace
Ma che essere cattivi poi conviene
Più si grida, più si offende e più si piace
Gli abbiamo detto che bisogna andare a scuola
E che la scuola come è non serve a niente
Gli abbiamo detto che la legge è una sola
E che le scappatoie sono tante
Gli abbiamo detto che tutto è intorno a loro
La vita è adesso, basta allungar la mano
Gli abbiamo detto che non c'è più lavoro
E quella mano l'allungheranno invano
Gli abbiamo detto che se hai un capo griffato
Puoi baciare maschie femmine a piacere
Gli abbiamo detto che se non sei sposato
Ci son diritti di cui non puoi godere
Gli abbiamo detto che l'aria è avvelenata
Perché tutti vanno in macchina al lavoro
Ma che la società sarà salvata
Se compreranno macchine anche loro
Gli abbiamo detto tutto, hanno capito tutto
Che il nostro mondo è splendido
Che il loro mondo è brutto
Bene: non c'è bisogno di indovini
Per spere che arriverà il futuro
Speriamo che la rabbia dei bambini
Non ci presenti un conto troppo duro[11].

4. "Che più gentile vinca l'augurare"

La gentilezza nei confronti dei bambini è dunque assumerne le domande e, ancora prima e ancor più, farsi alleati nei silenzi che le gestano.

Guarda ad esempio il tentennare di Cecilia
che in sé confabula, e così s'è ingrandita:

[11] Tognolini 2010: 72.

dietro i vocaboli smunti e le movenze
arde riservata la sua mente
e dunque del suo rimuginio poco si sappia
come questione che riguarda l'inviolabile.

E sul nostro conoscere indiscreto
Che più gentile vinca l'augurare[12].

Con la citazione in esergo di questi magnifici versi di Tiziano Rossi, Giovanna Zoboli, scrittrice ed editrice, apre la prima sezione della sua raccolta *I bambini* [13], dove la gentilezza è, prima ancora che metodo di vita e di visione, una dichiarazione di rispetto per l'infanzia (in tutte le sue manifestazioni e permanenze) una salvaguardia del suo riserbo, una tutela di quel confabulare interiore che più grande fa sempre l'essere umano, sin dai suoi primi passi, e che non tollera l'indiscrezione della curiosità, ma evoca, invece, la gentilezza dell'augurio.

Zoboli trova già quella cortesia nel bianco della pagina, in quel silenzio per gli occhi che si snoda nell'andare a capo: è la gentilezza primaria e discreta che la poesia regala a chi la legge, custodendo le zone franche dell'essere e del significare. È il benvenuto originario al mondo (ecco l'augurio) prima del fluire brulicante delle parole:

Il bianco della pagina
insegna alla bambina
il formicaio delle parole
lo sporgere del rigo
sull'abisso dei significati
la luce chiara del senso, del sentire
le dice so di te da molto prima che nascessi
le dice benvenuta[14].

Questo benvenuto, capace di custodire il ritegno del silenzio che tutto e tutti contiene, è uno dei modi in cui i grandi possono far prevalere, nei confronti dei piccoli la gentilezza dell'*augurare* sull'indiscrezione del voler *conoscere*. Zoboli applica costantemente questo riserbo gentile sia nella sua scrittura (in poesia e in prosa) sia nel lavoro compiuto come editrice, nei tanti libri di poesia che ha fatto nascere e curato per Topipittori, dando spazio a voci e mani ancora ignote o proponendo accostamenti innova-

[12] Tiziano Rossi, *Pare che il paradiso (*Rossi 1998), cit. in Zoboli 2022: 11.

[13] Cfr. n. 12. Il libro è arricchito dalle interessanti tavole di Enrico Pantani, altro esempio di gentilezza che si declina nell'indefinitezza dei contorni e dei volti, a far sì che più forte nasca il desiderio di visione, il salto nell'immedesimazione.

[14] Zoboli 2022: 41.

tivi tra autori e autrici di testi e immagini più o meno affermati che, messi in dialogo in modo insolito e sotto una direzione esperta, hanno trovato, in quelle occasioni, nuovi auguri di infanzia. [15]

Vi è dunque anche una gentilezza che si radica a monte della nascita di un libro di poesia per bambini e che sa essere ancora più discreta e generativa: cercare, per loro, le voci, gli sguardi, le mani più capaci a custodirne l'inviolabile rimuginio, che altro non è che il fiato nascosto da cui sgorga il dire di ogni verso adulto[16].

Perché, come ricorda Giusi Quarenghi in una recente intervista rilasciata a Oriana Picceni su "Style Piccoli", «chi scrive per bambini non scrive per sé stesso, ma alla presenza dei bambini e dell'infanzia che ha attraversato» (Picceni 2026).

5. Un garbato odio per le rime sceme

Se è vero che la gentilezza è generativa e fecondatrice delle potenzialità di chi la riceve, appare chiaro che sottostimare i nostri interlocutori è una forma evidente di sgarbo.

Ed è forma più diffusa di quanto non si creda, che trova spazio in tutti coloro che, incapaci di rispettare l'inviolabile dei piccoli, fanno scempio della poesia "bambineggiando" con rime facili e prive di tensione emotiva, corredate da immagini scontate.

A questo sgarbo, si risponde con un garbatissimo odio, architettonicamente incastonato in versi perfetti, così come ha insegnato Chiara Carminati in *Viaggia Verso*, piccolo scrigno di poesie per ragazzi e ragazze, illustrato da Pia Valentinis con l'essenzialità del bianco e nero di cui è maestra.

---

[15] I libri di poesia editi da Topittori sono un esempio raro di ricerca e cura per la qualità dei testi e delle immagini. Formano, ciascuno nella sua peculiarità e tutti nel loro insieme, un percorso imprescindibile per chiunque voglia occuparsi di poesia e infanzia. È interessante notare che nel catalogo online la collana di poesia *Parola magica*, ricade dentro la categoria *Illustrati* a marcare come, in ogni volume, il rapporto tra testo scritto e illustrazione sia sentita come imprescindibile. Questo legame viene efficacemente orchestrato, in primis nell'abbinamento effettuato di autori e autrici di testi e immagini, e poi nella composizione (e nella sequenza) di ogni doppia pagina, dove l'interrelazione dei due linguaggi apre, ogni volta, varchi imprevedibili all'immaginario. Tanti e prestigiosi i nomi, ognuno meriterebbe uno spazio dedicato che qui non è possibile aprire. Mi limiterò, perciò, a citarne alcuni e a lasciare a chi legge la gioia della scoperta, attraverso la consultazione del catalogo. Tra gli autori e le autrici dei testi: Alessandra Berardi Arrigoni, Cristina Bellemo, Maria José Ferrada, Carl Norac, Roberto Piumini, Giusi Quarenghi, Silvia Vecchini, e i già citati Bruno Tognolini, Giovanna Zoboli. Mentre per gli autori e le autrici di immagini valgano i nomi di Antonella Abbatiello, Francesco Chiacchio, Carl Cneut, Anne Herbauts, Marina Marcolin, Giulia Orecchia, Irene Penazzi, Gaia Stella, Giulia Sgramola, Anais Tonelli, Arianna Vairo.

[16] Analoga cura si trova nelle collane *Magnifici versi*, di Carthusia che lavora su testi di poetesse di tutto il mondo illustrate da Sonia Maria Luce Possentini e, della stessa editrice, negli albi illustrati in poesia di Beatrice Zerbini e nella collana *Versi diversi* e, più in generale, nei libri dedicati alla poesia (compresa la saggistica) di Anima Mundi e Lapis edizioni.

Perché odio la poesia

Odio la poesia
perché è un insieme
di rime sceme

La odio quando spreme
il succo alle stagioni
il sangue agli ideali
i nomi alle emozioni
La poesia del genere
che spegne le parole
in cuori posacenere

Odio la poesia
che mi indica col dito
perché sono lo stupido
che non ha capito
(Carminati 2018: 7)

Questo dar spazio in poesia ai sentimenti di rabbia o di rancore dei ragazzi e delle ragazze che non si sentono riconosciuti dagli adulti - come già visto in Tognolini e come si può vedere anche in *Acerbo sarai tu*, di Silvia Vecchini (2019), illustrato da Francesco Chiacchio - è un'altra forma di gentilezza, quella estrema e riparatrice di cui noi adulti dobbiamo essere capaci, imparando a sostare nell'ascolto. Sarà un modo di chiedere scusa per la nostra inadeguatezza di individui che hanno bisogno di ancorarsi a remore e certezze, essendo incapaci di trovare ali in quel rimuginio costante di dubbi e domande che dà vita alla vera poesia che è, anzitutto, un essere intenzione...

Viaggia verso

Viaggia, viaggia verso
verso dove non ha molta importanza
conta il tempo, il passo, la distanza.

Viaggia verso
viaggia con buon senso e direzione
anche se ignori la tua meta.
Il viaggio è un essere intenzione
il verso è un'arte da poeta.

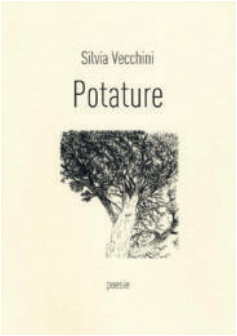
Viaggia, viaggia verso
qualche sciocco che non avrà risposta
di sicuro dirà che ti sei perso
ma il dubbio porta avanti, e il centro resta
così continua il viaggio

e viaggia verso
(Carminati 2018: 129)

6. "L'intimità delle ore"

E mentre con il verso viaggia dando vita all'arte del poeta, quest'ultimo si interroga su che cosa consenta davvero che le gentilezze-semi attecchiscano e crescano.

> Non è l'inizio che fa crescere
> nel grembo il seme, è il resto
> dei giorni assieme,
> l'intimità delle ore,
> l'amore che resiste
> quando tutto già esiste
> (Vecchini 2015: 70.)



È Silvia Vecchini, vincitrice quest'anno del Premio Andersen come miglior autrice, a ricordarci nel suo *Potature*, che perché il seme della gentilezza (esattamente come quello della vita) attecchisca, è necessario che il buio del terreno dickinsoniano sia contenuto nell'abbraccio fertile di un amore tenace e discreto, capace di dispiegarsi in un tempo esclusivo, costruito e vissuto insieme con costanza.

È questa un'altra caratteristica portante della "cortesie piccole": "l'intimità delle ore".

Non basta seminare o riconoscere qualcuno o qualcosa che ci corrisponda: senza coltivare altre gentilezze quell'adesione primigenia del cuore rischierebbe di non germogliare bene o di sfiorire rapidamente. La gentilezza è, per poeti e filosofi, essenza e non accidente dell'umano.

Pare un'ovvietà e non lo è, giacché tutte e tutti sappiamo quanto coltivare la gentilezza nel quotidiano sia oggi pratica difficile per chi, come gli adulti, si fa distrarre dall'"essenzialità delle urgenze", assolvere alle quali sembra essere diventato primario, mentre nell'affanno si perde di vista, come diceva Morin, «l'urgenza dell'essenziale».

I bambini, gli amanti, i filosofi e i poeti lo sanno bene.

Come sanno, che gentilezza chiama gentilezza e non solo nei termini di una restituzione a un gesto altrui[17], ma anche nel senso di attivare e rafforzare quel *modus essendi et operandi* come unica strada possibile per coltivare la relazione, con se stessi e con gli altri.

Disseminare costantemente "cortesie piccole" è il modo più etico e tenace di immaginare poeticamente l'altro, facendo "vincere l'augurare".

> Ogni tanto mi piace
> lasciare in auto un vecchio cd

[17] E vien da pensare *all'Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende* con ciò che segue, dove la dinamica dell'ineluttabilità *dell'amor ch'a nullo amato amar perdona*, sembra descrivere con precisione il meccanismo di risposta che la gentilezza (non solo quella poetica) attiva in chi vi si abbandona.

lasciarlo per quando toccherà a te
guidare da solo
scegliere proprio quello lì
immaginarti mentre guardi dal finestrino
e vedi il mio cappellino rosso,
la tua camicia, il lago, il concerto
la nostra panchina
come in un film.
(Vecchini 2015: 27)

Coltivare gentilezza è dunque e anzitutto una forma di cura di sé e degli altri, un assumersi nella relazione il carico del prima e del poi.

E *Prima e poi*[18] (Porcella 2020) è (proprio il titolo che ho dato a uno dei miei libri di poesia dal taglio "gentile", dove ho scelto alcuni fatti importanti della vita (nascita di un fratello o di una sorella, partenza dei genitori, morte dei nonni, incontro con il dolore, primi amori...) raccontando il prima (le aspettative) e il poi (le permanenze) che quell'evento ha determinato interiormente. Tra le poesie ve n'è una (scritta quando avevo 14 anni) che ho lasciato "germogliare nel buio" per circa 40 anni e che lì è ricomparsa, a testimoniare quanto detto fin qui.

E non è un caso che la poesia tratti proprio del tempo della cura e dell'esserci nel rapporto madre-figlia.

Quando esco da scuola d'inverno
con i libri, l'astuccio e il quaderno
infilati in cartella e la testa
dentro il berretto, è una festa
scorgere dietro il cancello
mamma
con la sciarpa di lana color panna,
il suo cappotto di panno nero,
le ciglia lunghe, lo sguardo sincero
il sorriso aperto e le due mani tese
ad aspettare le mie
per i pani.

Sono pani bianchi e fumanti alla ricotta.
Io li afferro coi guanti,
con una finta lotta
per sentire subito, anche coi denti

[18] Il libro è illustrato con abilità e garbo da Giorgia Atzeni.

quali sono i suoi sentimenti
per me:
caldi, morbidi, rotondi.
Perfetti, come piccoli mondi

E con questi versi, "dove s'incontrano memoria del passato e desiderio di trasformazione", si torna ad Antonella Anedda che, proprio in una dedica a sua figlia, ne *Il catalogo della gioia* (Anedda 2003), chiude il cerchio di questo viaggio dentro la gentilezza, restituendoci cura, complicità, pudore, garbo, pace, tepore come germogli scaturiti dai semi gentili del sorriso dei versi.

Figlia (a mia figlia)

Mi piace la sua fierezza quando combatte contro di me
e grida "non è giusto". E i suoi occhi a fessura
come le persiane nelle città di mare.
La sua vita piena di falò - visibili e invisibili –
fuochi che ardono a ogni anno che avanza
per farla vivere ancora e ancora in un miracolo di fumo.
È questo stare al caldo, credo, a darle il senso del perdono
quel suo baciarmi la spalla all'improvviso, se la sgrido.
Forse ricorda i ferri da cui è nata
e il cui segno mi attraversa la pelle senza orrore.
È uscita dalla pancia mentre io dormivo. Ci unisce la pace
l'assenza di urla, il mio pudore.
Siamo una tela di Giovanni Bellini: una vergine e un coniglio
gentile.

Bibliografia

Anedda 2003 = Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli.
Carminati 2018 = Chiara Carminati, *Poesie nelle tasche dei jeans*, Milano, Bompiani. Illustrazioni di Pia Valentinis.
Chirico 1970 = Carlo Chirico, *gentilezza*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.
Dickinson 1997 = Emily Dickinson, *Tutte le poesie. Introduzione* di Marisa Bulgheroni, Milano, Arnoldo Mondadori.
Dickinson 2011 = Emily Dickinson, *Non c'è nave che possa come un libro*, Milano, Motta Junior. Illustrazioni di Brunella Baldi, traduzione di Alessandro Quattrone.
Forti 2006 (1977) = Fiorenzo Forti, *Magnanimitade: studi su un tema dantesco*, Roma, Carocci.
Picceni 2026 = Oriana Picceni, *La bellezza di abitare l'infanzia*, intervista a Giusi Quarenghi, in «Style Piccoli», family magazine del «Corriere della Sera», 25 maggio 2026, disponibile al collegamento www.stylepiccoli.it/news-bambini/la-bellezza-di-abitare-linfanzia/.
Porcella 2020 = Teresa Porcella, *Prima e poi*, Imola, Bacchilega Junior. Illustrazioni di Giorgia Atzeni.
Porcella 2014 = Teresa Porcella (a cura di), Sabrina Giarratana, *Poesie di luce*, Milano, Motta Junior. Illustrazioni di Sonia Maria Luce Possentini.
Cataluccio 2008 = Francesco M. Cataluccio (a cura di), Bruno Schultz, *Le botteghe color cannella*, Torino, Einaudi (prima edizione 1970).
Vecchini 2015= Silvia Vecchini, *Potature*, s.l., Officina della Narrazione.
Vecchini 2019 = Silvia Vecchini, *Acerbo sarai tu*, Milano, Topipittori. Illustrazioni di Francesco Chiacchio.
Rossi 1998 = Tiziano Rossi, *Pare che il Paradiso,* Milano, Garzanti.

Tognolini 2010 = Bruno Tognolini, *Rime di rabbia*, Firenze, Salani.
Tognolini 2003 = Bruno Tognolini, *Poesia con cinque esse. Scoprire le segrete alchimie del fare poesia, dove il SENSO si congiunge col SUONO, col SEGNO, col SOGNO e con la SORTE*, in «Scuola e Infanzia», Giunti Scuola, n.3, luglio 2003, disponibile all'indirizzo www.tognolini.online/art-5S.html.
Zoboli 2022 = Giovanna Zoboli, *I bambini*, Assago, Interno Poesia. Illustrazioni di Enrico Pantani.

SORRISO

Il sostantivo maschile *sorriso* è un deverbale a suffisso zero, derivato da *sorridere* (sul modello di *riso*, da *ridere*) 'atteggiare le labbra a un riso silenzioso e misurato', formazione romanza, dal latino volgare **surridĕre* per il latino classico *subridēre* 'sorridere', composto del verbo *ridēre* 'ridere' con l'aggiunta del prefisso *sub-* e con cambio di coniugazione.

La voce *sorriso* è stata usata in passato anche come participio (e aggettivo) nel senso di 'espresso sorridendo'. Tale uso è dipeso da un'espressione dantesca, «le sorrise parolette brevi» (*Paradiso* I, 95), ripresa letteralmente in poesia da Torquato Tasso e da Giosuè Carducci. Da qui *sorriso* come participio passato ha trovato anche qualche impiego in prosa, specie nell'Ottocento.

Nel significato d'origine e ancora attuale, il *sorriso*, in senso concreto, è una 'lieve contrazione dei muscoli delle labbra per un riso appena accennato' e si contrappone al fragore rumoroso e talora sguaiato del *riso* (e della *risata*), che in senso proprio è 'manifestazione di ilarità, euforia, gioia, o anche scherno, accompagnata da scoppi sonori della voce' (ma la voce *riso* è stata usata, specialmente nella poesia stilnovista, come sinonimo di *sorriso*, anche perché quest'ultima voce non era ancora disponibile). Il sorriso è dunque, innanzitutto, un indicatore somatico della gentilezza d'animo, esplicitazione di gioia, serenità e compiacimento, ma anche di affetto, benevolenza e simpatia verso qualcuno. Può essere, inoltre, un mezzo di seduzione o una manifestazione di incredulità, indifferenza, ironia e persino scherno. Con queste diverse sfumature semantiche e altre varie declinazioni, la parola *sorriso* è attestata a partire dal Trecento, e dal Cinquecento in poi ricorre nei secoli in una trafila ininterrotta di attestazioni letterarie, in poesia e in prosa, fino a oggi.

La capacità di *ridere* (e *sorridere*) è un attributo specifico del genere umano, insieme al *parlare*, secondo la concezione aristotelica condivisa da Dante, che nella *Vita Nuova* chiarisce come sia proprio l'«essere risibile» a legittimare la natura corporea dell'Amore personificato (XXV, 2: «[...] appare che io ponga Amore essere corpo. Dico anche di lui che ridea, e anche che parlava; le quali cose paiono essere proprie de l'uomo, e spezialmente essere risibile; e però appare ch'io ponga lui essere uomo»). Tale pensiero è ripreso e sviluppato da Dante in altri scritti, tra cui, in particolare, il *De vulgari eloquentia* II 1 6, l'*Epistola* XIII 74, il *Convivio* III VIII 11-12 e XV 2-3. D'altra parte, proprio in quanto insopprimibile qualità umana, il riso è stato avvertito dal cristianesimo medievale come riflesso del disordine delle passioni e questa impostazione ha condizionato il pensiero medievale, consolidando la dicotomia tra un *risus* vero, che è espressione di una letizia procurata da un privilegiato stato di conoscenza (è il riso della Donna Sapienza, di cui parla Dante nel *Convivio* III VIII 11), e un *risus* falso, proprio invece di chi è immerso nell'ignoranza della vita terrena.

Come ha osservato Le Goff, questa rigida distinzione riproduce quella già esistente tra i termini greci *gelan* ('riso buono, sorriso') e *katagelan* ('riso cattivo'), ma assente invece nel latino, che non aveva una parola per indicare il 'sorriso', e questa considerazione ha portato a ritenere che la voce *sorriso* sia stata una creazione medievale: «a lungo, la parola *subrisus* non indica il "sorriso" ma un "ridere sotto i baffi", un "ridere di nascosto" e giunge al significato di "sorriso" solo quando il sistema di valori e i comportamenti sono decisamente mutati. Nel XII secolo?

Mi chiedo se il sorriso non sia stata una creazione del Medioevo» (Le Goff 2001, p. 153). Nella letteratura romanza, tra il 1150 e il 1250 sono, infatti, diffusamente attestate le forme *rire* e *sourire*, e in Dante e negli autori del Trecento sono frequenti i verbi *ridere e sorridere*. Ma è *riso* la forma diffusa per esprimere il concetto di 'sorriso' (perché *sorriso*, come si è detto, ancora non era disponibile), in particolare nella lirica stilnovista, in cui il sorriso è tratto distintivo della donna amata e simbolo di sapienza, ed è tradizionale l'accostamento di *riso* a *paradiso* nelle poesie di Giacomo Da Lentini, di Jacopone da Todi e dello stesso Dante.

È allora significativo che il primo *sorriso* che troviamo nella nostra letteratura sia quello di Beatrice, nel XVIII canto del *Paradiso*, e che nella *Commedia* abbia quell'unica occorrenza, sottolineata ancora una volta dalla rima (*sorriso:paradiso*). Cacciaguida ha appena profetizzato l'esilio a Dante, il quale, «temprando col dolce l'acerbo» delle parole dell'avo e venendo confortato dalla sua guida celeste, volge lo sguardo agli «occhi santi» di Beatrice, ma non è in grado di descriverne la bellezza, perché la sua memoria non è capace di ricordare. Può solo dire che nel guardare la donna tutti i suoi desideri sono placati, perché dal «bel viso» di lei si irradia la bellezza eterna di Dio. Il sorriso sapienziale di Beatrice, epifania della grazia divina, "costringe" infatti Dante a rivolgere lo sguardo a una Luce più grande: «Vincendo me col lume d'un sorriso, / ella mi disse: "Volgiti e ascolta; / ché non pur ne' miei occhi è paradiso"» (v. 19).

Siamo dunque di fronte a un "dantismo": la parola *sorriso* compare solo in Dante, come *hapax*, e poi, grazie a Dante, riaffiora nel Cinquecento, dove però è legata più spesso alla dimensione psicologica e terrena dei sentimenti. Tra i primi esempi d'uso della voce come gesto di seduzione vi è un passo degli *Asolani* di Pietro Bembo, in cui il giovane protagonista Perottino discorre della passione amorosa, che è per lui causa di sofferenze già nelle fasi inziali dell'innamoramento (e in cui riecheggiano le «sorrise parolette» di Dante): «Perciò che mille fiate adiviene che una paroletta, un sorriso, un muover d'occhio con maravigliosa forza ci prendono gli animi, et sono cagione che noi ogni nostro bene, ogni honore, ogni libertà tutta nelle mani d'una donna riponiamo, et più avanti non vediamo di lei» (I, 28).

Altrimenti il *sorriso* è manifestazione bonaria e divertita di affetto per qualcuno, come, nella *Gerusalemme liberata* del Tasso, il sorriso di Goffredo, che scorge nell'imbarazzo malcelato di Eustazio l'invaghimento del giovane per Armida: «Qui tacque Eustazio, e questi estremi accenti / non proferì senza arrossarsi in viso, / e i mal celati suoi pensier ardenti / l'altro ben vide, e mosse ad un sorriso» (V, 12).

La voce ha acquisito, più tardi, anche un valore allegorico, civile ed etico. Per Foscolo, in particolare, il sorriso delle invocate Grazie è il riflesso della civiltà e della consolazione che l'arte infonde nell'animo umano ed è l'unico premio desiderabile e il più sublime: «[...] e nuovamente / deriveranno l'armonia gl'ingegni / dall'Olimpo in Italia: e da voi solo, / né dar premio potete altro più bello, / sol da voi chiederem, / Grazie, un sorriso» (I, 377-381).

Nell'Ottocento, il sorriso più celebre della letteratura è quello timido e pudico di Lucia in abito da sposa, che lascia trapelare proprio da quel gesto l'autenticità della sua emozione: «e lei s'andava schermendo, con quella modestia un po' guerriera delle contadine, facendosi scudo alla faccia col gomito, chinandola sul busto, e aggrottando i lunghi e neri sopraccigli, mentre però la bocca s'apriva al sorriso» (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, II, 55-56).

Tra le attestazioni novecentesche di *sorriso*, come espressione di affetto e benevolenza, è da ricordare quella di Eugenio Montale, nella poesia degli *Ossi di seppia* scritta per l'amico Boris Kniaseff, il cui sorriso, rievocato nella memoria, diventa per il poeta motivo di speranza: «Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida / scorta per avventura tra le petraie d'un greto [...]» (vv. 1-2).

La voce *sorriso* ha assunto poi il significato figurato di 'benevolenza, favore (anche con riferimento a Dio)', già a partire da Settecento, con attestazioni che vanno da Lazzaro Papi ad Ardengo Soffici. È inoltre usata nell'Ottocento, sia pure con attestazioni isolate, nel significato estensivo di 'persona che procura felicità' (come si ricava da un esempio di Tommaseo nella relativa voce del *Dizionario*), e di 'accoglienza affettuosa' (in Claudio Bernari), mentre nel Novecento ricorre anche per indicare la 'presenza gratificante di un sentimento' (in Antonio Ghislanzoni).

Dal significato etimologico, il *sorriso* è passato a indicare per traslato 'amenità del paesaggio, bellezza degli elementi naturali' (se ne trovano attestazioni ancora in Ghislanzoni e in Antonio Fogazzaro). In alcuni scrittori, in particolare, è metafora della 'serenità del cielo' (come in Iginio Ugo Tarchetti e Gabriele d'Annunzio) oppure 'raggio luminoso; splendore, luccichio' degli astri (con varie attestazioni, da Giovanni Marradi a Carlo Carrà).

È da segnalare, infine, l'uso carducciano di *sorriso*, in *Storie e Leggende*, dove l'autore paragona l'atto di scrivere versi puramente celebrativi o artificiosi a due azioni del tutto sterili, prive di vita, quali «intrecciare ghirlande di fiori secchi e sfilare una serie di nomi femminili che non han più sorrisi».

Oggi, nell'era dell'interazione digitale, si assiste a una graduale dematerializzazione della parola *sorriso*, che si è stabilizzata nel trasmesso attraverso l'uso degli *emoji*: è il cd. *Smiley*, che non sempre, tuttavia, corrisponde a una reale espressione di gioia, ma il più delle volte serve a mitigare la ruvidità del messaggio e a stabilire un contatto empatico immediato con l'interlocutore.

Ciononostante, il *sorriso* continua a far parte del nostro lessico fondamentale ed è vitale in diverse locuzioni dell'uso, quali *avere sempre il sorriso sulle labbra* 'avere un carattere allegro' e *avere un sorriso per tutti* 'avere un atteggiamento affabile e cordiale'.

Irene Rumine

Bibliografia

BI = *Biblioteca Italiana*, "Sapienza" Università di Roma, (disponibile in rete all'indirizzo www.bibliotecaitaliana.it/).

Bonaldi 2019 = Giulia Bonaldi, *«Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca»: il sorriso della conoscenza in Dante e Virgilio* dramatis personae, in «Lettere italiane», LXXI, 1, pp. 3-20 (disponibile in rete all'indirizzo: www.salernoeditrice.it/wp-content/uploads/2019/07/vita-nuova-rime.pdf).

Le Goff 2001 = Jacques Le Goff, *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Roma-Bari, Laterza.

Lingua geniale

Leonardo da Vinci: una lingua "geniale"*

Paola Manni

1. Leonardo e la riflessione sul linguaggio

Nella carta 50v (19045v) del *Corpus degli studi anatomici* di Windsor[1], nel descrivere gli organi dell'apparato fonatorio, Leonardo inserisce una lunga digressione che, modulata sull'incalzante ripetersi della parola *infinito*, invita a riflettere sul linguaggio, sulla sua inesauribile capacità di generare vocaboli per dare nome alle cose, in atto e in potenza, e sulla varietà altrettanto illimitata delle lingue che mutano e si avvicendano nello spazio e nel tempo coinvolte nell'inesorabile ciclo della vita e della morte:

> Considera bene chome, mediante il moto dela linghua, choll'aiuto delli lab(r)i e de(n)ti, la pronu(n)tiatione di tutti i nomi delle chose ci son note, e li vochaboli senplici e chonposti d'u(n) linguaggio p(er)ve(n)ghano alli nosstri orechi mediante tale isstrumento. Li quali, se ttutti li effetti di natura avessino nome, s'aste(n)derebbono inverso lo infinito, insieme colle infinite chose che sono in atto e che sono in pote(n)tia di natura. E cquesste no(n) issplemerrebbe in u(n) solo linghuaggio, ançi, i· moltisimi, li quali anchora lor s'astendano inverso lo infinito, p(er)ché al chontinuo si variano di secholo in sechulo e di paese in paese, mediante le misstio(n) de' popoli che p(er) guerre o altri accide(n)ti al co(n)tinuo si mistano. E lli medesimi linguaggi son sottopossti alla obblivione, e sson mortali chome l'altre chose create. E sse noi chonciedereno il nosstro mo(n)do essere etterno, noi dire(n) tali linguagi essere stati e anchora dovere essere d'infinita varietà media(n)te l'infiniti secholi che nello infinito tenpo si chonte(n)ghano.

Pochi anni dopo aver scritto questa grande meditazione sul linguaggio, in un'altra carta della stessa collezione di Windsor – la 178r (19086r) – troviamo ancora un'annotazione che ha per oggetto la lingua: un'annotazione, questa, di tenore diverso e assai più breve, dedicata alla propria lingua – la *lingua materna* – alla quale Leonardo riconosce il merito di non averlo mai lasciato senza le parole necessarie per esprimere il suo pensiero:

---

[*] Per la consultazione dei manoscritti ho utilizzato la banca dati *e-Leo* della Biblioteca Leonardiana di Vinci (www.leonardodigitale.com) che dà accesso alle riproduzioni e ai relativi testi nelle principali edizioni di riferimento. Nella trascrizione dei brani seguo le norme stabilite da Arrigo Castellani per le edizioni dei testi medievali (Castellani 1982: XVI-XIX) e accolte dalla più recente bibliografia storico-linguistica vinciana: cfr. Manni 2008a (2024): 33-35 e 2008b: 31-39; Manni e Biffi 2011: XXXI-XXXII e i successivi *Glossari leonardiani* citati al § 3.

[1] Il numero entro parentesi che si affianca a quello dell'edizione Keele-Pedretti 1983-1984, corrisponde alla numerazione dei fogli di Windsor adottata dalla Royal Library.

> I' ò tanti v[o]cavoli nella mia lingua materna, ch'io m'ò piu tossto da doler del bene intendere le cose, che del mancamento delle parole colle quali io possa bene esspriemere il co(n)cetto della me(n)te mia.

Quando scrive entrambe queste riflessioni, Leonardo è ormai vecchio e, nella solitudine del Castello francese di Amboise, dove trascorre i suoi ultimi anni fino alla morte nel maggio del 1519, ha con sé, gelosamente custodite, migliaia di carte in cui ha depositato il frutto delle osservazioni e delle ricerche compiute nell'arco di una vita nei più diversi campi del sapere. Questo esercizio di penna e di lingua, sempre più audace e assiduo negli anni, gli ha fatto sperimentare a fondo il patrimonio dei vocaboli disponibili per nominare le cose, mettendolo al tempo stesso nella condizione di spingere le sue risorse oltre i confini di quanto già detto e scritto prima di lui. Siamo dunque preparati a una domanda, che a questo punto suona obbligata. In che modo Leonardo ha sfruttato l'inesauribile capacità espressiva e generativa del linguaggio? In che modo egli ha forgiato la sua lingua rendendola capace di esprimere le eccezionali novità del suo sapere e del suo immaginare? In altri termini: Leonardo è stato anche inventore di parole? In che senso è lecito attribuire quell'etichetta di "geniale" alla lingua che costituì lo strumento a cui affidò la prodigiosa attività della sua mente?

La domanda prende subito le distanze da qualsiasi preconcetto che il mito del "genio universale" attribuito a Leonardo (che, com'è noto, nasce e si afferma nell'Ottocento) può alimentare e ci impone di dare risposte storicamente fondate, nella consapevolezza che, per quanto il nostro autore rappresenti, nel campo della cultura rinascimentale, una punta straordinariamente avanzata, egli pure si inserisce all'interno di tradizioni che dobbiamo tener presenti per interpretare e valutare correttamente, anche in campo terminologico, la sua opera e le sue scelte. Dunque ci accingiamo a dare una risposta partendo da quello che concretamente è il lascito dei suoi scritti: un lascito di dimensioni vastissime ma anche caratterizzato da una natura assolutamente particolare su cui occorre riflettere.

2. Nel labirinto dei manoscritti

Di Leonardo ci è giunta un'enorme quantità di manoscritti autografi, che testimoniano in modo eloquente la sua inesausta attività intellettuale e le sue appassionate ricerche nei più svariati campi della conoscenza. È noto peraltro che da questa immensa produzione scrittoria non scaturì mai un'opera compiuta. L'unico testo leonardiano che oggi si presenta in una veste unitaria e finita, il *Trattato della pittura*, pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1651, è frutto di un assemblaggio di singole parti dedicate al tema della pittura, messe insieme *a posteriori* dai discepoli, uno dei quali, Giovanni Francesco Melzi, fu designato da Leonardo stesso come erede dell'insieme dei suoi manoscritti e della sua biblioteca.

Con la morte del Melzi, avvenuta attorno al 1570, prese avvio la dispersione dei codici e delle carte del maestro, il che significò anche la perdita di gran parte del la-

scito originario. Si ritiene infatti che i manoscritti oggi censiti siano poco più della metà di quelli esistenti in origine. E tuttavia si tratta ugualmente di un *corpus* dalle dimensioni enormi: ventidue volumi manoscritti, tre ampie raccolte di carte rilegate in volume *a posteriori* da collezionisti, cui si aggiungono alcuni fogli sparsi in collezioni pubbliche e private; complessivamente oltre quattromila carte. Sempre in conseguenza della dispersione successiva alla morte del Melzi, i manoscritti oggi superstiti si trovano conservati in sedi diverse, dall'Europa agli Stati Uniti. In Italia abbiamo il codice sul Volo degli uccelli (Torino, Biblioteca Reale), il codice Trivulziano (Milano, Castello Sforzesco) e il codice Atlantico (anch'esso a Milano, all'Ambrosiana), senza dubbio il codice più voluminoso, con le sue oltre mille carte di grande formato rimesse insieme già nel secolo XVI da Pompeo Leoni, e recentemente restaurate e ridistribuite in dodici volumi. Un cospicuo numero di codici si conservano a Parigi presso l'Institut de France; la raccolta delle tavole anatomiche si trova presso la Royal Library di Windsor. E, d'altro lato, la storia dei manoscritti leonardiani è soggetta ad aggiornamenti continui. Si pensi alle vicende che hanno portato quello che oggi si designa come il codice Leicester a confluire nella collezione privata di Bill e Melinda Gates, conservata a Seattle; e soprattutto si pensi alla clamorosa scoperta avvenuta nel 1967 di due nuovi codici presso la Biblioteca Nacional di Madrid (cod. 8937 e cod. 8936), solitamente citati come il primo e il secondo codice di Madrid[2].

Ma al di là della mole, è la natura del lascito che presenta caratteri del tutto particolari. Colpisce anzitutto l'eterogeneità dei generi testuali contenuti. Non ci sono dubbi che la parte più cospicua dei testi è riconducibile al genere tecnico-scientifico, sebbene, come si sa, la gamma delle tematiche affrontate è quanto mai vasta: si va dalla meccanica all'idraulica, dall'ottica alla matematica, dall'anatomia all'architettura, dalla geologia alla botanica, solo per citare i principali settori. E se il genere tecnico-scientifico, con tutte le sue ramificazioni, occupa la parte preponderante dei testi, accanto ad esso trovano posto le più diverse tipologie testuali: la lettera – la lettera familiare e quella ufficiale di alto livello –, la favola, la facezia, la massima sentenziosa, i giochi di parole, gli indovinelli, e addirittura i rebus, la profezia, la visione fantastica, la citazione poetica, il brano tradotto, l'inventario, la nota di spesa, nonché la notazione più intima, estemporanea e talora distratta, manifestazione del libero fluire del pensiero e riconducibile a quella categoria testuale che oggi la linguistica definisce "egotesto" (Tomasin e Salvi 2024). Vanno poi ricordati gli scritti autodidattici, che testimoniano l'impegno che Leonardo, «homo sanza lettere» come lui stesso si definiva, dedicò al potenziamento delle proprie risorse linguistiche nel tentativo di emanciparsi dallo strato culturale a cui apparteneva per formazione: quello dei tecnici, degli artigiani, dei mercanti e di tutti coloro che, pur essendo capaci di leggere e scrivere, non conoscevano il latino, strumento indispensabile per accedere

[2] In questa rassegna abbiamo ricordato, senza pretese di esaustività, solo alcuni dei codici più noti. Per un quadro completo e aggiornato dei manoscritti leonardiani, corredati dalle rispettive edizioni, si rimanda alla già citata banca dati *e-Leo* della Biblioteca Leonardiana di Vinci. Per un recente riepilogo si veda Biffi 2021: 16-18.

alle fonti dell'antichità, gli *altori*, come li chiamava Leonardo, con un vocabolo che da solo tradiva i limiti della sua cultura (cfr. oltre, § 6). Al vertice di questo processo di autoeducazione stanno le ampie sezioni del codice Trivulziano dedicate all'attività del *vocabulizzare*, su cui ci soffermeremo al § 5.

Altro aspetto che caratterizza i testi leonardiani è la frammentarietà. Frutto di un esercizio di scrittura continuo, che inizia negli anni giovanili e va intensificandosi e corroborandosi negli anni della maturità e della vecchiaia, essi non ci restituiscono nessuna opera compiuta, ma si configurano piuttosto come un grande laboratorio al cui interno si succedono contenuti diversi e ispirati a gradi diversi di elaborazione. Non è peraltro raro riscontrare tentativi appena accennati o anche falliti di dare forma a un tema e cogliere veri e propri processi di riscrittura del medesimo testo. Si pensi ad esempio alle tre redazioni della descrizione del mostro marino contenute nella carta 265 del codice Atlantico, che Italo Calvino ha magistralmente commentato nelle sue *Lezioni americane* mostrando come nella tensione del suo definirsi essa costituisca un esempio memorabile di limpidezza e mistero (Calvino 2017: 78-79). E può accadere anche che le diverse fasi di elaborazione di un testo o di un segmento testuale si collochino in carte diverse e addirittura in codici diversi, non solo per la smembramento subito *a posteriori* dai manoscritti, ma anche per effetto di quello che era l'originario metodo di lavoro, un metodo che procedeva attraverso sequenze non lineari, era un ragionare *in progress*, soggetto a tornare più volte, a distanza di tempo, su una definizione, su un passaggio argomentativo, su un pensiero. È stato opportunamente notato che il tipico testo leonardiano non è un tradizionale testo espositivo che procede di carta in carta, ma piuttosto un testo che resta calibrato sulla singola carta e in essa trova la sua misura ideale, una sorta di «misura biologica» (Vecce 1993: 110). Ciò non esclude che dal *mare magnum* dei testi possano emergere ampie sezioni unitarie e sapientemente organizzate che fanno pensare a opere giunte a uno *status* redazionale quasi definitivo. Fra questi è d'obbligo citare il primo codice di Madrid, che ci restituisce la fase più avanzata di un progettato libro sugli «elementi machinali», dove, nella consapevolezza di trattare per la prima volta le macchine e il loro funzionamento alla luce di una piena competenza teorica, Leonardo mette in atto le sue risorse espressive più sorvegliate e mature. Sappiamo del resto che anche da un punto di vista concettuale la scienza del moto assume per lui un ruolo cardine a cui vengono riportati i principi di altre branche del sapere. Lo dirà in modo esplicito, in un passo contenuto nella carta 3r del Codice sul Volo degli uccelli:

> La sscientia strumentale ov(er) machinale è nobilissima e ssop(r)a tutte l'altre utilissima, co(n) ciò sia che, mediante quella, tutti li corpi animati che ànno moto fanno tutte loro op(er)ationi ...

e ancora nel foglio 143r (19009r) della collezione di Windsor, laddove esprime la vagheggiata idea di raccogliere le diverse membra della sua opera in una trattazione unitaria:

> Fà che 'l lib(r)o delli eleme(n)ti machinali colla sua praticha vada ina(n)ti ala dimostratione del moto e força dell'omo e altri animali, e media(n)te q(ue)lli tu potrai provare ogni tua propositione.

A dare ulteriore conferma a tale profonda convinzione concorrono le scelte linguistiche, attraverso l'insistente ricorrere di una terminologia che dalla meccanica si trasmette ad altri settori, a partire dall'anatomia, mentre il disegno, portato ai massimi della sua perizia, sottolinea le corrispondenze fra gli strumenti e gli organi meccanici e la *macchina* dell'uomo (cfr. oltre).

Si viene quindi a definire il terzo fondamentale aspetto che caratterizza la testualità leonardiana, cioè il rapporto inscindibile e sinergico che si stabilisce fra testo verbale e disegno: un rapporto di reciproca interazione, una simbiosi che è davvero essenziale. Anzi accade spesso, soprattutto nelle parti di argomento tecnico scientifico (come quelle dedicate alle macchine o all'anatomia), che il disegno sia il punto centrale dell'esposizione e il testo verbale una spiegazione funzionale di quanto l'immagine rappresenta. Sono molte le carte che nel loro assetto rivelano la priorità temporale del disegno, costringendo poi le parti esplicative, incapaci di rientrare nei limiti prefissati, a espandersi nelle diverse direzioni; né è raro che la scrittura invada lo spazio occupato dal disegno e vi si sovrapponga. E a proposito della funzione preminente che spetta al disegno, Leonardo stesso, in una delle fitte annotazioni che accompagnano i disegni anatomici del foglio 144v (19013v) di Windsor, ci ha lasciato un'illuminante e famosa dichiarazione:

> E tu che vogli chon parole dimosstrare la figura dell'omo cho(n) tutti li asspecti della sua me(n)b(r)ifichatione, removi da chotale oppenione, p(er)ché qua(n)to più minutame(n)te desscriverrai, tanto più co(n)fonderai la me(n)te del lectore e più lo removerai dalla chognitione della chosa desscricta. Adunque è neciessario fighurare e desscrivere.

I caratteri che abbiamo fin qui messo in evidenza – eterogeneità, frammentarietà, simbiosi col disegno – hanno indotto ad avvicinare i testi leonardiani ad altri prodotti tipici del Rinascimento: si sono spesso ricordati gli zibaldoni umanistici, che in genere si collocano però ad un livello più colto; scendendo più in basso si possono citare i libri di bottega e i manuali professionali, che rimandano alla tradizione ben radicata nella civiltà toscana tardo-medievale dei testi mercantili e dei libri di ricordanze, caratterizzati anch'essi dal contenuto eterogeneo e dall'elaborazione progressiva. E quest'ultimo riferimento alla tradizione dei testi di carattere pratico che fanno capo alla civiltà mercantile ci pare particolarmente adeguato, se si tiene conto di un altro elemento che caratterizza la scrittura leonardiana, nella sua dimensione più concreta e materiale. Alludo alla famosa scrittura mancina rovesciata (che procede da destra a sinistra, anziché da sinistra a destra come è normale) che, al di là di questa sua famosa particolarità, è e resta per sempre – come ci dicono i paleografi – una "mercantesca", ovvero quel tipo di scrittura che, nata presso i mercanti toscani, diviene nel corso dei secc. XIV-XV elemento utile a identificare una precisa classe sociale, comprensiva di tutti coloro che, pur non sapendo il latino, avevano acquisito la capacità di leggere e scrivere attraverso le

scuole professionali dell'epoca, le scuole d'abaco e le botteghe ove si svolgeva l'apprendistato alle varie arti e professioni.

Vorrei tuttavia ribadire che, se questi paragoni con altri prodotti tipici dell'epoca rinascimentale possono tornare utili, essi appaiono sempre inadeguati di fronte a un'opera come quella del nostro autore, per la quale si è più volte evocata l'immagine del labirinto, e della quale ha colto bene l'essenza Carlo Vecce quando afferma che

> L'aspetto forse più distintivo degli scritti di Leonardo, e il segno più radicale della loro alterità dalle convenzioni del sistema letterario, è dato dalla relazione indissolubile di quegli scritti con lo strumento materiale che ne assicura la sopravvivenza, il manoscritto. Gli appunti di Leonardo si sono stratificati lungo l'arco di più di quarant'anni su quelle carte, senza soluzione di continuità, con una paradossale coerenza di metodo. E l'insieme dei manoscritti si presenta in effetti come un'unica immensa opera, la cui struttura coincide con la successione cronologica di composizione dei testi ... (Vecce 1993: 110).

E va peraltro aggiunto che il recupero di una successione cronologica delle carte (fatta eccezione per le poche risalenti al periodo giovanile, anteriori al trasferimento a Milano, avvenuto nel 1482) è tutt'altro che pacifico.

3. La lingua del "genio" fra tradizione e innovazione

È evidente che con la mole e la complessità degli autografi leonardiani si sono misurati per primi gli editori, che hanno trovato in essi un banco di prova esemplare (e molto insidioso) nella ricerca di un metodo di restituzione del testo che ottemperi alle esigenze divulgative dovute a un autore di tale fama, salvaguardando al tempo stesso i caratteri di una testualità così speciale, irriducibile ai consueti canoni editoriali. Il tema, con le sue delicate implicazioni filologiche, è peraltro particolarmente sentito dagli storici della lingua, consapevoli che quei manoscritti non solo rappresentano gli albori della moderna terminologia tecnico-scientifica (non sempre debitamente valorizzati dalla lessicografia storica italiana, notoriamente più attenta ai testi di natura letteraria), ma offrono anche uno spaccato dell'uso linguistico quattrocentesco quanto mai ricco e genuino che, pur nelle sue diverse articolazioni, non perde mai il contatto con la spontaneità del parlato.

Una svolta molto importante nello sviluppo degli studi vinciani, anche sotto l'aspetto linguistico, si è avuta con l'avvento dell'informatica, che ha portato, nei primi anni Duemila, all'allestimento della banca dati *e-Leo* (www.leonardodigitale.com) della Biblioteca Leonardiana di Vinci, e che tuttora continua a dare frutti di massimo rilievo[3]. La messa in rete dei manoscritti offre al lettore moderno la possibilità di sfogliarli, soffermarsi sulle singole carte o porzioni di carta, leggere il testo (usufruendo anche della possibilità di riportare, attraverso il tasto "rifletti", la famosa scrittura mancina

[3] Penso in particolare alla *Leonardo-Theka*, *Sistema di consultazione del codice Atlantico*, realizzata dal Museo Galileo - Istituto e museo di Storia della scienza di Firenze (teche.museogalileo.it/leonardo), progetto destinato ad allargarsi anche agli altri manoscritti vinciani.

rovesciata all'andamento per noi consueto da sinistra a destra) e mettere a fuoco con la massima precisione le particolarità più minute della lingua, compresi i tratti di natura grafica, che sono parte integrante dell'uso linguistico di un autore, capace di dirci molto della sua formazione e della sua cultura.

Sotto l'aspetto del lessico, e in particolare della terminologia di ambito tecnico-scientifico, l'indagine ha tratto grandissimo profitto dall'iniziativa di Romano Nanni, ideatore di *e-Leo*, che volle corredare le riproduzioni dei manoscritti leonardiani, affiancati dal corrispondente testo in formato elettronico, con dei *Glossari* che aiutassero il lettore nella comprensione dei termini tecnico-scientifici impiegati dall'artista ingegnere, chiave indispensabile per penetrare nell'universo della sua opera. Questi grandi repertori della terminologia vinciana sono stati presto pubblicati anche in versione cartacea presso l'editore Olschki: a tutt'oggi abbiamo i volumi dedicati alla meccanica (Manni e Biffi 2011), alla scienza dell'ottica e della prospettiva (Quaglino 2013), all'anatomia (Piro 2019). Un supplemento alla meccanica, con particolare riguardo a quella teorica, è stato allestito da Barbara Fanini nella sua tesi di dottorato (Fanini 2016), ed è in cantiere il glossario dell'architettura di Marco Biffi[4].

Grazie ai *Glossari leonardiani* si possono oggi dare delle risposte fondate alle domande che ci ponevamo all'inizio: Leonardo è stato anche inventore di parole? In che senso è lecito attribuire quell'etichetta di "geniale" alla lingua che costituì lo strumento a cui egli affidò la prodigiosa attività della sua mente? Attraverso i *Glossari* vediamo infatti ricomporsi, tassello dopo tassello, come in un grande *puzzle*, l'immenso patrimonio di lessico tecnico-scientifico che fu il cardine delle sue conoscenze e delle sue ricerche: certo un lessico che non nasce dal nulla ma affonda in gran parte le radici nella tradizione tecnico-scientifica tardo medievale.

Nel campo dell'anatomia, gli oltre trecento lemmi raccolti nel *Glossario* di Rosa Piro (2019), mostrano come la terminologia impiegata da Leonardo rifletta in modo assai palese la natura composita del sapere medico tardo medievale le cui fonti più autorevoli si possono collocare sugli scaffali della sua biblioteca[5]: dall'*Anathomia* di Mondino de' Liuzzi, testo universitario, reso accessibile dalla traduzione italiana inclusa nel *Fasciculus Medicinae* del Ketham (uscita nel 1494), a quelle opere come la *Chirurgia* di Guy de Chauliac – «Guidone in Cerusia» la chiama Leonardo alludendo al volgarizzamento – o la *Chirurgia* di Guglielmo da Saliceto, le quali si collocavano a un livello che possiamo dire intermedio fra il sapere accademico e quello dei cosiddetti "laici", i praticanti estranei alla "scienza", fino ad arrivare ai prodotti ancora più divulgativi, come il celebre *Almansore* derivato dal *Kitab al Mansuri* di Mohammed Rhasis, la cui traduzione primotrecentesca in lingua fiorentina (mediata dalla versione latina di Gherardo da Cremona) è considerata il primo manuale

[4] Per quest'ultimo si veda intanto Biffi 2017b (2021): 97-115; Biffi 2021: 117-128.

[5] Per la ricostruzione della biblioteca di Leonardo, fondata sui libri realmente o virtualmente posseduti, si rimanda al monumentale repertorio curato da Carlo Vecce (2021). Per una sintesi, cfr. Fanini 2024.

medico in un volgare italo romanzo[6]. Fra le componenti di matrice greco-latina, legate alla cultura accademica, erede della tradizione galenica, figurano termini come *aorta, arteria, colon, diaframma, duodeno, epiglotto, matrice, misenterio, rotula, sperma, torace, trachea*, nonché la voce stessa *anatomia*. Fra gli arabismi, mediati in gran numero dalla scuola arabo-ippocratica salernitana, ricordiamo *alcatin* 'perineo', *meri* 'esofago', *mirac* 'pannicolo del ventre inferiore', *nuca* 'midollo spinale' (più raramente nell'accezione moderna di 'regione cervicale fra la base e la volta del cranio'), *rasetta* 'articolazione della mano' e anche 'carpo della mano', *zirbo* 'membrana che avvolge l'intestino'; inoltre i calchi semantici *dura madre* e *pia madre* designanti le due membrane che rivestono l'encefalo, e *fucili* per indicare le due coppie di ossa della gamba (tibia e perone) o del braccio (radio e ulna). Filtrano dal basso, dai tanti rivoli della medicina pratica e popolare, voci di evidente matrice analogica come *fontanella* 'orifizio' (dell'uretra), *gobbo* 'convessità di un osso', *pesce* (del braccio e della coscia) 'muscolo' e l'aggettivo derivato *pescino* detto di un muscolo dalla forma allungata, *pettine* (della mano) 'dorso della mano', 'metacarpo'.

Ma la continuità con la tradizione si rileva anche in ambiti del sapere rimasti estranei alla speculazione di livello accademico; e qui è d'obbligo prendere in considerazione la meccanica, confluita nel Glossario delle macchine (Manni e Biffi 2011) e nel supplemento allestito da Barbara Fanini (2016) che contiene anche molti termini di natura teorica. Se questi ultimi in genere fanno capo a una consolidata tradizione di matrice greco-latina, la terminologia relativa alle macchine e alle loro componenti (la meccanica applicata diremmo oggi) proveniva in massima parte dagli ambienti operativi – le botteghe e i cantieri – dove si era tramandata per secoli di generazione in generazione. Al Quattrocento risalgono i primi tentativi di dare alle *artes mechaniche* una trattazione in lingua volgare, da parte di "pionieri" come Mariano di Iacopo detto il Taccola, Buonaccorso Ghiberti, Giuliano da Sangallo e Francesco di Giorgio Martini, cui si deve una delle prime traduzioni del *De Architectura* di Vitruvio (il cui X libro era interamente dedicato alle macchine), dalla quale Leonardo trascrisse dei brani nel secondo codice di Madrid[7].

Caratterizzata da una competenza teorica straordinaria per l'epoca, la trattazione vinciana della meccanica pratica, nella sua forma più ampia e organica, è affidata alle carte del primo codice di Madrid che prefigura, come abbiamo detto, un libro sugli «elementi machinali» giunto quasi sulla soglia della compiutezza. Le parti verbali che, in stretta simbiosi con gli accuratissimi disegni, descrivono macchine e organi meccanici di diversa natura, documentano una vasta nomenclatura di evidente matrice popolare, costituita in massima parte da termini che rimandano per via analogica a oggetti e nozioni dell'esperienza comune. Si pensi a *albero*, *albero a gomito*, *anima*, *coda di rondine*, *femmina* e *maschio*, *madrevite* (denominazioni, queste, tuttora in uso nel set-

[6] L'*Almansore*, il cui terzo libro, detto *Cibaldone*, figura fra i libri di Leonardo, è stato edito a cura di Rosa Piro (2011).

[7] Per un quadro della produzione tecnica quattrocentesca cfr. Galluzzi 1996a, Galluzzi 1996b: 81-85. Per il rapporto di Leonardo con Francesco di Giorgio Martini, cfr. ora Biffi 2017a (2021).

tore), a cui si aggiungono termini che suonano ancora più "originali", come *fattorino* e *servitore* che indicano dei dispositivi di bloccaggio per una ruota dentata, *sensale* nel senso di 'asse di collegamento', *mezzano* 'asta si collegamento che funge da biella', *ruffiana* e *ruffianella* usati per indicare la ruota intermedia che permette a due altre ruote di girare nello stesso senso (oggi si dice *ruota oziosa*). È verosimile che questa terminologia risalga, anche nelle sue forme più inusitate, agli ambienti artigianali frequentati dal giovane Leonardo, apprendista nella bottega del Verrocchio in quegli anni Settanta del Quattrocento in cui era ancora vivissimo a Firenze il ricordo delle grandi macchine brunelleschiane utilizzate per la costruzione dell'Opera di Santa Maria del Fiore. È peraltro naturale che su questo nucleo primario di matrice fiorentina e toscana si innestino componenti esterne, legate *in primis* alla lunga permanenza a Milano presso la corte del Moro: così vanno interpretate voci come *baga* 'otre, recipiente a soffietto'e *crenna* 'incavo di una ruota in cui di posizionano i denti di una ruota concorrente' e anche genericamente 'incavo, tacca, scanalatura', voci anch'esse di provenienza artigianale che trovano riscontro in documenti lombardi anteriori o coevi.

Un aspetto peculiare della terminologia tecnico-scientifica vinciana, messo in evidenza dall'insieme dei *Glossari*, è la sua natura duttile e polivalente, frutto di un atteggiamento che non imprigiona l'elemento lessicale nella sua specializzazione, ma lo lascia libero, disponibile a sviluppi semantici che esprimano o suggeriscano le molteplici corrispondenze insite nella natura e nelle sue manifestazioni. I segni più cospicui della creatività con cui Leonardo foggiò la sua terminologia per adeguarla alle proprie esigenze vanno quindi ricercati nei procedimenti di riuso e rideterminazione. Sappiamo come i travasi da un settore all'altro – i cosiddetti fenomeni di *transfert* – abbiano da sempre concorso alla formazione dei linguaggi tecnico-scientifici rispondendo alle loro naturali necessità di arricchimento, ma è certo che in Leonardo essi trovano un *humus* speciale, straordinariamente fecondo, legato alla poliedricità del suo approccio alla conoscenza, alla forza penetrante del suo "vedere", alla visione integrata dei fenomeni della natura che ispirò il suo sentire.

La prova più evidente di questa azione generativa che scaturisce internamente al lessico, sfruttandone la capacità polisemica, è data dai termini della meccanica, teorica e applicata, a cui Leonardo imprime un'ulteriore forza espansiva, nella convinzione maturata progressivamente che la scienza del moto costituisca il modello strutturante della natura, compreso il mondo che noi oggi definiamo organico. Il termine *moto* nell'articolazione vastissima e in tanta parte innovativa delle sue accezioni e propaggini compositive, rappresenta un caso davvero esemplare, come si può vedere dalla scheda di Rosa Piro. Ma un'analoga dilatazione semantica investe tanti altri termini che dalla meccanica passano alla descrizione degli organi e delle loro funzioni trovando particolare fortuna nel campo dell'osteologia, che era peraltro una delle branche meno praticate se non addirittura trascurate dalla trattatistica universitaria. Si pensi a termini come *lieva* e *contrallieva* usate a proposito dei movimenti degli arti superiori e inferiori, *snodatura* nel senso di 'articolazione', e ancora con trasferimento analogo si parla di *chiavatura (del ginocchio), forcella (del gomito), polo (del piedi).* Alcuni tecnicismi dell'architettura passano alla descrizio-

ne del cuore e della circolazione sanguigna: *antiporto* (o *antiporta*) dà luogo alle espressioni, prive di precedenti riscontri, *antiporto (-a) del core* per indicare la parte iniziale dell'arteria aorta o la valvola aortica che regola il flusso del sangue verso tessuti e organi del corpo. Analogamente *armadura* usato in architettura (e anche in meccanica) nel senso di 'struttura di sostegno, intelaiatura,' viene a indicare il sostegno di natura muscolare o fibrosa di varie parti del corpo. Ed è assai significativo che a travasi terminologici di questo tipo si accompagni talvolta una trasfigurazione del dato visivo attraverso immagini che, mettendo a frutto l'eccezionale perizia raggiunta nel disegno tecnico, enfatizzano l'analogia corpo-macchina. Si veda ad esempio il foglio della collezione di Windsor 179v (19075v), riprodotto nella Fig. 1, dove la rappresentazione dei muscoli che sostengono il collo è evidenziata attraverso le linee di forza dei tendini (denominati *corde*) che li assimilano alle sartie che mantengono in posizione eretta l'albero delle navi, come del resto è dichiarato nel testo:

> Farai p(rim)a la sspina del collo cholle sue chor[de] a uso di albero di nave colle sue cosstiere [...] Di poi fà lla tessta cholle sue corde che lle danno il moto sop(r)a il suo polo.

Di grande interesse anche quanto scritto più avanti, nella stessa carta, a difesa della pratica della dissezione, così necessaria al progresso degli studi anatomici:

> Ho sspechulatore di questa nosstra machina, non ti contristare p(er)ché choll'altrui morte tu ne dia notitia, ma rallegrati che il nostro altore abbia fermo lo intelletto a ttale eccelle(n)tia di strume(n)to!

Ed è proprio in questo appello al lettore, definito solennemente *sspechulatore di questa nosstra machina*, che Leonardo inaugura nell'italiano l'uso metaforico del termine *macchina* per indicare il corpo umano[8].

L'integrazione fra mondo tecnologico e realtà naturale, che pervade tutta l'opera di Leonardo e plasma così profondamente la sua lingua, tocca il culmine nella prodigiosa indagine sul volo degli uccelli che sta alla base del suo progetto più audace e geniale, la creazione della macchina volante, alla quale egli, utilizzando ancora una volta – né potrebbe essere altrimenti – il procedimento analogico generatore di tanta parte della terminologia tecnica, dà il nome di *uccello* (con modalità opposta, di stampo prettamente dotto, essa sarà invece chiamata alla fine dell'Ottocento, *aeroplano*)[9].

La costellazione dei termini che si irradiano da *moto*, segnalati nella scheda curata da Rosa Piro, dimostra in modo emblematico come all'arricchimento del lessico leonardiano contribuiscano in larghissima misura le cosiddette polirematiche: composi-

---

[8] L'innovazione leonardiana non risulta dai nostri dizionari storici che attribuiscono il primo esempio di *macchina* in senso anatomico a Cosimo Bartoli. Cfr. GDLI, s.v. *macchina*, 11 (l'esempio del Bartoli è tratto dagli *Opuscoli morali di Leon Battista Alberti tradotti e parte corretti*, Venezia 1568).

[9] Per un approfondimento della lingua impiegata negli studi sui volatili e nella parallela impresa della macchina volante, si veda Salvi 2014, Fanini 2022.

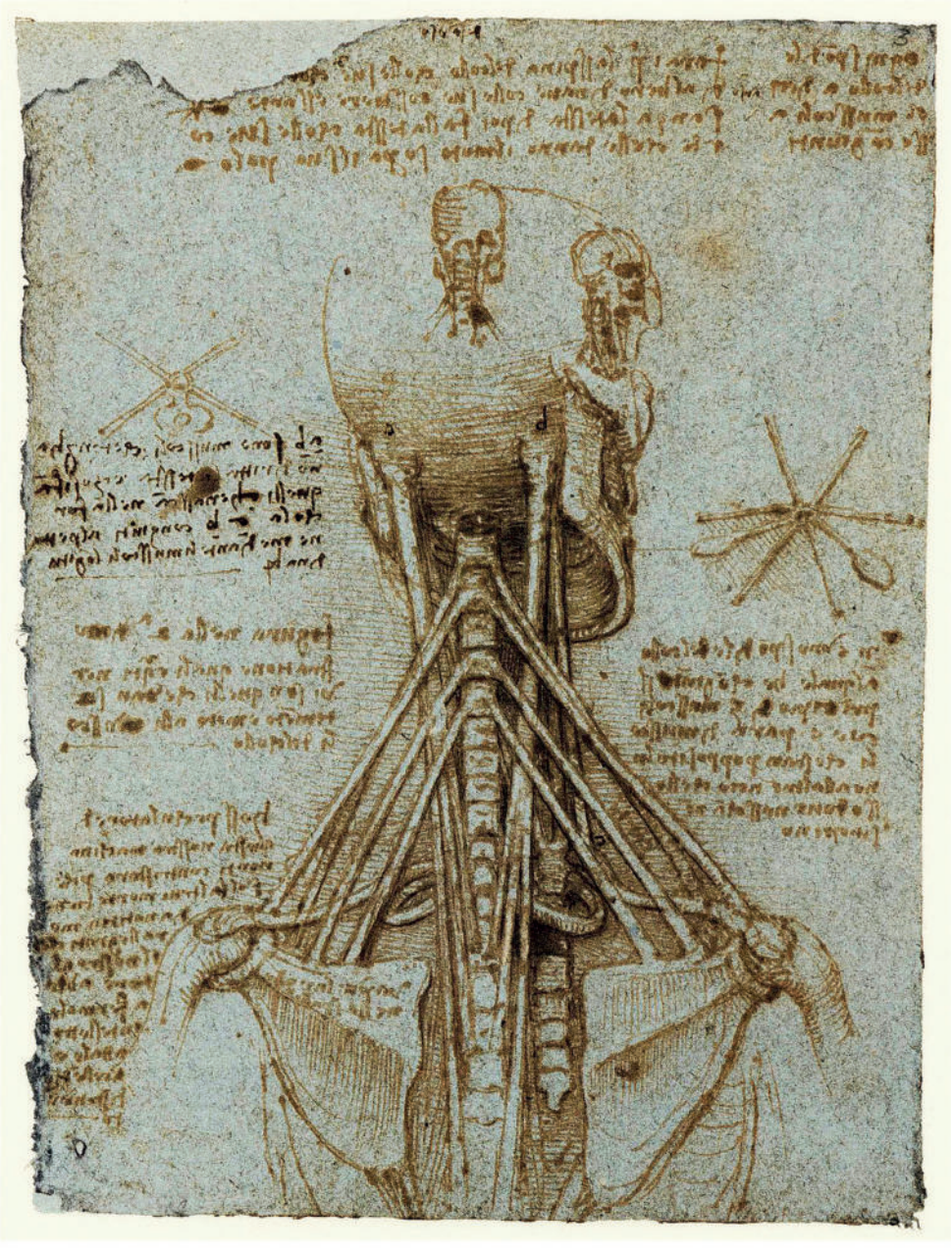


Figura 1 Windsor 179v (19075v)
Fonte: *La Piazza delle lingue* Vol. 10, Accademia della Crusca, 2022

zioni solitamente formate da un sostantivo di base unito ad altri elementi, per lo più un aggettivo, che lo rideterminano e ne specializzano il significato. Una grande quantità di composizioni di questo tipo si hanno anche nel campo dell'ottica e della prospettiva, come mostra il *Glossario* curato da Margherita Quaglino (2013), che ha pertanto ritenuto opportuno introdurre la categoria degli "iperlemmi" costituita da voci generali e primarie sotto cui si raccolgono le formazioni dipendenti; e voci come *lume, ombra, piramide, prospettiva, razzo* con tutte le loro diramazioni (spesso prive di precedenti riscontri) ne offrono gli esempi più vistosi.

Attraverso tale strategia compositiva Leonardo arricchisce enormemente il suo lessico in tutti i campi, dando origine a denominazioni che, ancora una volta, gettano ponti da un settore all'altro rimandando ad una visione integrata dei fenomeni della natura. Ciò peraltro potenzia la compattezza e la coerenza interna del macrosistema terminologico, e svolge un'utile funzione conoscitiva, offrendo al lettore una rete analogica che lo orienta nella comprensione delle cose. Quando nella carta 100v del primo codice Madrid, catalogando i diversi tipi di *polo*, Leonardo chiama *polo universale* quell'organo di collegamento che consente movimenti in ogni direzione (oggi si direbbe una *cerniera sferica*), non solo crea una denominazione probabilmente nuova, ma attraverso l'aggettivo *universale* la inserisce entro un sistema di denominazioni tecniche (fra cui *lume universale* 'luminosità naturale diffusa', *ombra universale* 'zona di penombra provocata dalla mancanza di una sorgente luminosa visibile', *centro universale*) che ne aumenta la trasparenza e l'efficacia.

Un caso particolarmente interessante, emerso nel settore della meccanica, è costituito dalla composizione *vite retrosa* che indica una vite con filettature contrapposte (oggi detta dagli ingegneri *vite inversa*), oggetto di una puntuale definizione nella carta 58r del primo codice madrileno (Fig. 2): e qui abbiamo la sicurezza che si tratta di una neoformazione giacché in una carta del codice Atlantico (la 306v) si susseguono una serie di riscritture che testimoniano il tormentato processo di elaborazione del nome e della definizione. Quanto all'aggettivo *retroso*, siamo di fronte ad un termine assai noto, che incarna linguisticamente uno dei fulcri più vitali del pensiero vinciano. Sulla scorta della *Historia naturale* di Plinio, letta nella traduzione di Cristoforo Landino (Venezia 1476), libro molto amato e conosciuto fin dagli anni fiorentini, Leonardo adotta il termine *retroso* per indicare anche i turbini dell'aria e i vortici dell'acqua, movimenti inafferrabili che insistentemente richiamano la sua attenzione di scienziato sperimentatore ma anche sollecitano il suo immaginario poetico e letterario: oltre che nella vite li rivede nelle eliche dei fossili, nel fuoco, nelle volute dei capelli, disegnate con un tratto che inequivocabilmente rimanda ai *retrosi* delle acque e dei venti (Figg. 3-4). Veramente la voce *retroso* è esemplare dell'attitudine leonardiana a far germogliare il nucleo semantico di una parola, e lasciarlo infine sospeso sulla soglia dei tanti possibili.

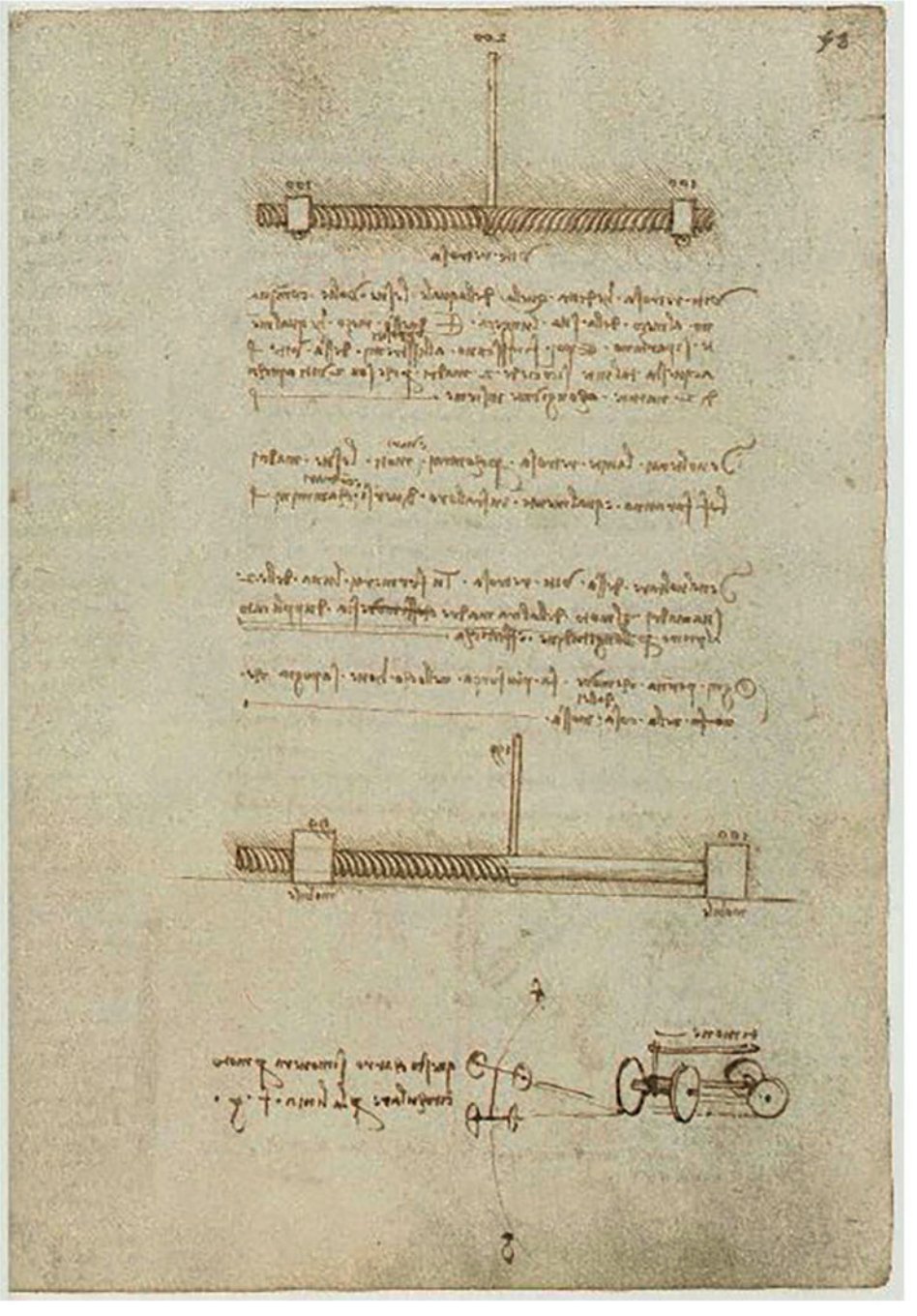


Figura 2 Madrid I 58r
Fonte: *La Piazza delle lingue* Vol. 10, Accademia della Crusca, 2022

Figura 3 Windsor 12659v
Fonte: *La Piazza delle lingue* Vol. 10, Accademia della Crusca, 2022

Figura 4 Windsor 12518r
Fonte: *La Piazza delle lingue* Vol. 10, Accademia della Crusca, 2022

4. L'impegno nelle definizioni

> ... no(n) fare come queli che no(n) sapie(n)do dire una cosa p(er) lo suo propio vochabulo, vanno p(er) via di circuitione e p(er) molte lungeçe co(n)fuse

si legge in una carta del codice Atlantico (549v). E in effetti Leonardo ispira le sue scelte terminologiche a un'attenzione scrupolosa e costante rivolta alla selezione del *propio vochabulo*, il termine che consente di cogliere con la massima esattezza possibile gli oggetti e i fenomeni della natura e, al tempo stesso, permette la chiarezza e l'efficacia della comunicazione. Egli è ben consapevole, come lo sarà più tardi Galileo, che l'atto della definizione costituisce un momento di importanza cruciale nell'ambito di una trattazione che ambisce a proporsi come scientifica. Non è dunque un caso che l'impegno definitorio lenardiano sia particolarmente evidente nel primo codice di Madrid che, come sappiamo, ci restituisce la fase più avanzata di un trattato sugli «elementi machinali». Qui le definizioni costituiscono in effetti l'asse portante della trattazione a beneficio, anzitutto, di una serie di termini-chiave della meccanica teorica, quali *moto, forza, peso, gravità* a cui Leonardo dedica ampie soste, talora anche intere pagine, come accade per il termine *gravità*, oggetto di una serie incalzante di tentativi di definizione nelle carte 144v, 145r.

Lo stesso impegno definitorio interessa i termini di natura applicativa, su cui Leonardo pure si sofferma con definizioni accurate che si integrano perfettamente con quanto è rappresentato nei disegni. È interessante osservare però che, se per i termini teorici come quelli citati sopra si hanno di solito procedimenti di equivalenza, dove la relazione nome-oggetto si propone nel modo più diretto mediante l'impiego del verbo *essere* («Moto hè mutatio(ne) di sito...», «Gravità hè una cierta naturale pote(n)tia ...», «Peso hè una cierta attione che ffa il corpo dell'uno eleme(n)to ...», ecc.), per i termini legati alla pratica si notano procedimenti di "denominazione" più articolati, che istituiscono il rapporto fra l'oggetto e il nome avvalendosi di formule del tipo *si chiama, si dice, indica*. La diversa strategia appare significativa: mentre per i termini teorici, già pienamente acquisiti attraverso la tradizione medievale, la definizione può procedere tutta su un piano "ontologico"; per quelli applicativi occorre un'investitura nuova, una rideterminazione semantica che li sottragga alla banalità del loro significato comune e li battezzi come tecnicismi, li trasformi cioè da "parole" in "termini". Leonardo è quindi indotto a un intervento metalinguistico più marcato, un vero e proprio atto di "denominazione" appunto, che può eventualmente dilatarsi e avvalorarsi attraverso una spiegazione di tipo etimologico. Così nella carta 86r, descrivendo un accoppiamento biella-manovella, introduce e chiosa il termine *mezzano* che indica la biella, informandoci anche che si tratta di una voce in uso presso gli ingegneri dell'epoca:

> a n è quel me(n)b(r)o che apresso alli ingiegnieri hè detto il meçano p(er)ché è propio meço infra 'l manicho che llo move e lla chosa mossa da llui.

Un atto di denominazione, in forma più breve, si ha anche nel foglio 47v (19044v) della raccolta di Windsor, laddove Leonardo si sofferma sui due aggettivi *tirante* e *dilatante* da lui utilizzati per la prima volta in unione con *muscolo*:

> A li 3 musscholi che tira(n) le cosste in alto dire(n) li tiranti ... A li cinque muscholi *c d e f*, essendo creati alla dilatatio(n) del petto, porre(n) nome li dilata(n)ti.

Ma può accadere pure che Leonardo si trovi di fronte una terminologia non già unitaria, ma fluida e approssimativa, che non ha ancora selezionato al suo interno un proprio *vochabulo*, univoco e soddisfacente. È comunque significativo che egli provveda ad istituire, a beneficio del lettore, delle corrispondenze fra voci sinonimiche, dovute ora alla variazione dialettale (si parla in tal caso di geosinonimi), ora allo stratificarsi delle diverse tradizioni. Citiamo qualcuna di queste glosse sinonimiche, particolarmente diffuse nel campo della meccanica pratica e dell'anatomia: «stile ov(er)o alb(er)o», «rotelle ov(er) girelle», «rochette ov(er) charelli»,«piolo ov(er) birolo», «otro, ov(er) baga, o voglian dire mantace», «rognone, over rene», «nervi, ovver corde», «rosette, ov(er)o spu(n)gnole della matrice»,«cassula, over ve(n)triculo destro»,«cuspide, ovver punta del core».

5. La fascinazione del lessico: Leonardo lessicografo?

Se i procedimenti di *transfert* e la prassi compositiva sono le strategie predilette da Leonardo per forgiare e arricchire la sua terminologia tecnico-scientifica, l'universo del lessico vinciano è percorso anche da vigorose correnti di creatività che investono l'aspetto strutturale della parola e la plasmano con modalità nuove che possiamo definire "onomaturgiche". Ciò trova la sua manifestazione più eclatante nell'attività del *vocabulizare* (voce di probabile conio leonardiano calcata sul *Vocabolista* di Luigi Pulci) che portò l'artista ingegnere, negli anni fra il 1487 e il 1490, a depositare oltre 8000 vocaboli nelle carte del codice Trivulziano, in un gigantesco esercizio di sperimentazione linguistica, vòlto a saggiare la forza generativa del lessico attraverso dinamiche che agiscono sulle componenti fonico-ritmiche, semantiche e derivative.

Di fronte a questi elenchi di parole, meticolosamente disposti in colonne, qualcuno in tempi passati ha ritenuto che il genio di Vinci stesse progettando addirittura un vocabolario della lingua italiana. Oggi tale ipotesi è stata definitivamente abbandonata[10] e si sa che questa raccolta di vocaboli, ripresi da varie fonti[11], nascono da ragioni più personali, connesse a un'innata attitudine speculativa per i meccanismi generativi delle parole (capaci, com'è detto nel brano citato all'inizio, di estendersi «inverso lo infinito») e al desiderio di elevare il proprio *status* culturale recuperando quelle componenti di natura dotta che gli erano state precluse dalla sua formazione di tipo pratico-artigianale. Il trasferimento a Milano, avvenuto nel 1482, rappresenta di fatto uno spartiacque di fondamentale importanza per la maturazione della lingua leonardiana, che da quel

[10] Dopo il fondamentale studio di Augusto Marinoni (1944-1952), fra i contributi dedicati al codice Trivulziano e alla natura del *vocabulizzare*, ricordiamo Marani e Piazza 2006, Fanfani 2013, Fanini 2018a (nuova edizione corredata da analisi linguistica).

[11] Sono state finora identificate come fonti: il *Vocabolista* di Luigi Pulci, il volgarizzamento del *De re militari* del Valturio nella versione di Paolo Ramusio, il *Novellino* di Masuccio Salernitano, e da ultimo un volgarizzamento del *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini (cfr. Vecce 2017).

momento acquisisce elementi di natura dotta evidentissimi a livello grafico oltre che lessicale. Il recente volume di Barbara Fanini (2018a) ha richiamato l'attenzione sul ruolo centrale che nell'esercizio del *vocabulizare*, sulla scorta del metodo derivatorio raccomandato dagli umanisti, svolgono i suffissi nominali di matrice dotta, come per esempio *-azione* – sempre scritto *-atione* con grafia latineggiante – che nelle liste del Trivulziano genera ben 479 vocaboli (cfr. ivi: 188) e non a caso si ripropone fra i più produttivi in ambito terminologico nei testi della maturità.

Fra i tanti appunti lessicali disseminati negli altri manoscritti, spiccano i circa 90 vocaboli contenuti nelle carte 72v-71v del codice I dell'Istituto di Francia, attribuito agli anni fra il 1497 e il 1499. Nell'elenco troviamo termini come *cavamento, consumamento*, *commistamento*, *ravvoltamento*, *raggiramento*, *sommergimento, surgimento*, *ruinamento, arriversciamenti, riattuffamenti, conquassamenti, confregazioni, revoluzione*, *urtazioni, ricalcitrazione, declinazione*, *confuscazioni, revertigine*, ecc.; e corradicali come *risaltazione* e *risaltamento, ringorgazione* e *ringorgamento* e *sgorgamento, deripazione* e *deripamento*, *concavamento* e *concavazione*; e inusitate metafore come *arazione di pietre* per indicare l'azione dell'acqua che agisce su un fondo pietroso. Se la tipologia dei vocaboli (quasi sempre di stampo dotto e spesso ricavati attraverso il metodo derivatorio) ci porta ad accostare questo elenco alle liste lessicali del Trivulziano, è inequivocabile la loro connessione con il grande tema del moto delle acque, al quale rimandano, nelle stesse carte, la citazione di un titolo («Principio del libro dell'acque») e l'abbozzo di alcune definizioni. Sarà poi il codice Leicester a raccogliere la maggior parte degli scritti leonardiani dedicati all'idrodinamica[12].

Trattando dell'acqua, l'elemento più mobile e sfuggente, nella ricerca di un ideale "esattezza", Leonardo è costretto a ingaggiare un'ultima ciclopica «battaglia con la lingua» (Calvino 2017: 77). Egli quindi accumula riserve di parole inusitate e nuove, talora dirompenti nella loro forza neologistica, che lo sostengano nel tentativo di dare nome alle sterminate e inafferrabili forme delle acque in movimento, dalle più minute, come il lento generarsi di una goccia, mirabilmente descritto nella carta 23v del codice Leicester,[13]alle più violente e disastrose, che avranno il loro culmine nelle apocalittiche visioni dei diluvi che, alla fine della vita, ossessivamente occuperanno la sua mente e le sue carte.

6. La lingua del "genio" al microscopio: grafia, suoni e forme

Se dal piano del lessico, veniamo a considerare la lingua nelle sue componenti prettamente grammaticali, ovvero nella sua struttura fonomorfologica, a partire dai suoni nella loro inscindibile connessione con gli usi grafici, gli autografi leonardiani ci offrono una testimonianza straordinariamente vasta e genuina del fiorentino di epoca tardo quattrocentesca.

---

[12] Sul codice Leicester si veda da ultimo Felici 2020 (nuova edizione con studio linguistico). Per la terminologia impiegata nel descrivere i moti delle acque, cfr. anche Fanini 2018b.

[13] Cfr. Fanini 2018b: 212-213.

Gioverà ricordare che nel Quattrocento il fiorentino è profondamente cambiato rispetto al secolo precedente, accogliendo numerosi tratti innovativi, tanto da meritare, in contrapposizione alla fase trecentesca definita "aurea" in virtù dei grandi autori – Dante, Petrarca e Boccaccio – eletti a canone dell'italiano, l'appellativo di "argenteo"[14]. Troviamo quindi in Leonardo forme tipicamente quattrocentesche come *fussi* e *fusti* in luogo di *fossi* e *fosti*, *arò* e *arei* in luogo di *avrò* e *avrei*; o anche *mia, tua, sua* usati al plurale (*i fatti mia, le tua cose*), alle quali va riconosciuto un grado di popolarità e trascuratezza inferiore a quello che si attribuirebbe oggi, tant'è che esse si ritrovano anche in autori coevi cui certo non mancava la cultura umanistica come ad esempio Machiavelli o Lorenzo de' Medici. Nella lingua di Leonardo spiccano tuttavia anche tratti decisamente più marcati in senso popolare e idiomatico che bene si adattano a quella definizione di «homo sanza lettere», che egli attribuiva a sé stesso. Sono tali ad esempio il passaggio di consonante + *l* a consonante + *r* che si ha in *refresso*, *groria*, cui si legano le conseguenti ipercorrezioni del tipo *cleato, pleda*; o il ripristino ipercorretto della *l* in *altore* e *lalde* in luogo di *autore* e *laude* (reattivo al diffondersi di forme come *l'autro, araudo* in luogo di *l'altro, araldo*). Fra le desinenze verbali, è senz'altro di stampo popolare l'uscita di 1ª persona plurale in *-no* per *-mo* (*abbiano* per *abbiamo*, *diciano* per *diciamo*, *direno* per *diremo*, ecc.). Né mancano tratti che esulano dalla fiorentinità cittadina e rimandano a una toscanità periferica: tratti che sicuramente Leonardo acquisì negli anni della fanciullezza, trascorsa nelle campagne di Vinci, e hanno poi lasciato delle tracce permanenti nella sua lingua. In questa chiave deve essere interpretato il fenomeno di evoluzione consonantica che si ha in *diaccio* per *ghiaccio*, e in *diacere* per *giacere*. Approfondimenti recenti condotti partendo dallo studio del sistema grafico e di alcune sue apparenti anomalie hanno messo in luce l'affiorare di un altro fenomeno tipicamente rustico, considerato anzi rustico per eccellenza (come rivela il suo impiego parodistico da parte di Lorenzo il Magnifico nella *Nencia* da Barberino): il passaggio della laterale palatale all'occlusiva mediopalatale, per cui in luogo di *famiglia, figlio, paglia* si diceva *famigghia, figghio, pagghia*[15]. Fra gli elementi superstiti provenienti dal distretto natale è da annoverare anche l'uso della forma *piedi* in luogo di *piede*, frequentissimo nei fogli anatomici di Windsor, dove si parla ad esempio della «pia(n)ta del piedi», del «collo d'esso piedi», ecc. L'uso di *piedi* singolare, che accompagna Leonardo per tutta la vita manifestandosi nei suoi scritti più spontanei come in quelli più impegnativi e sorvegliati, non trova altra spiegazione se non pensando a una peculiarità di stampo rustico, di cui in epoca moderna restano tracce in alcune parlate del Valdarno inferiore[16].

Questi affondi nel microsistema grammaticale ci fanno percepire meglio il senso profondo di quell'omaggio che Leonardo dedica alla sua *lingua materna*, lingua naturale e primaria, che gli ha permesso di esprimere il «concetto della mente» e che

[14] Cfr. Castellani 1967-1970 (1980).

[15] Per un approfondimento del fenomeno e i suoi riflessi negli autografi vinciani rimando a Manni 2017 (2024).

[16] Cfr. ancora Manni 2017 (2024): 144-145.

continua ad avere per lui un valore identitario, oltre che affettivo. Ed è senz'altro vero che la lingua di questo autore geniale mantiene nel tempo una sostanziale fedeltà a sé stessa. Le lunghe permanenze fuori da Firenze, gli estenuanti esercizi di autoeducazione e arricchimento linguistico e i pur straordinari progressi compiuti sul piano della padronanza espressiva, non hanno mai tolto a quella lingua tratti di schietta naturalità, che si fanno sentire ai diversi livelli. Ma sono soprattutto i caratteri di base, le strutture fonomorfologiche, i suoni e le forme, a rimanere intatti. E quindi concludo ribadendo come anche queste particolarità grammaticali, che possono essere facilmente eluse in edizioni ispirate a criteri di normalizzazione, concorrano a renderci l'essenza della lingua di Leonardo. Lingua originalissima, che trae gran parte del suo fascino proprio da questo carattere bipolare: l'essere tanto protesa verso l'infinito, quanto radicata nella naturalità di un idioma materno, in cui non cessa mai di riecheggiare la voce del giovane apprendista nella bottega del Verrocchio e del bambino nato e cresciuto nelle campagne di Vinci.

Bibliografia

Altieri Biagi 1982 (1998) =Maria Luisa Altieri Biagi, *Considerazioni sulla lingua di Leonardo*, in «Notiziario vinciano», VI, 22: 9-29, poi riedito col titolo *Sulla lingua di Leonardo*, in Ead., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 75-95.

Biffi 2017a (2021) = Marco Biffi, *Ingegneria linguistica tra Francesco di Giorgio e Leonardo*, LIII Lettura Vinciana (13 aprile 2013), Firenze, Giunti, poi in Id. 2021, pp. 139-167.

Biffi 2017b (2021) = Marco Biffi, *Osservazioni sulla terminologia architettonica leonardiana*, in «Studi di Lessicografia italiana», XXXIV: 130-158, in poi in Id. 2021, pp. 97-115.

Biffi 2021 = Marco Biffi, *Il «mancamento delle parole». Osservazioni sulla lingua di Leonardo*, Firenze, Franco Cesati Editore.

Calvino 2017 = Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.

Castellani 1982 = Arrigo Castellani, *La prosa italiana delle origini*, I. *Testi toscani di carattere pratico*, Bologna, Pàtron.

Castellani 1967-1970 (1980) = Arrigo Castellani, *Italiano e fiorentino argenteo*, in «Studi linguistici italiani», VII: pp. 3-19, poi in Id., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976),* Roma, Salerno Editrice, vol. I, pp. 213-21.

e-Leo (Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza) realizzato dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci (www.leonardodigitale.com).

Fanfani 2013 = Massimo Fanfani, *Marinoni e "Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci"*, in Romano Nanni e Maurizio Torrini (a cura di), *Leonardo '1952' e la cultura dell'Europa nel Dopoguerra*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze - Vinci, 29-31 ottobre 2009, Firenze, Olschki, pp. 389-413.

Fanini 2016 = Barbara Fanini, *La terminologia della meccanica nei codici di Madrid e Atlantico. Supplemento al Glossario leonardiano*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2014-15, discussa nel 2016 (relatrice Paola Manni).

Fanini 2018a = Barbara Fanini, *Le liste lessicali del codice Trivulziano di Leonardo da Vinci. Trascrizione e analisi linguistica*, Firenze, Franco Cesati Editore.

Fanini 2018b = Barbara Fanini, *Leonardo e le parole dell'acqua*, in Paolo Galluzzi (a cura di), *L'acqua microscopio della natura. Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti, pp. 203-219.

Fanini 2022 = Barbara Fanini, *Immaginare il volo: dalla «scientia machinale» alla parola*, in Andrea Felici e Giovanna Frosini (a cura di), *Leonardo, la scrittura infinita*, Atti del convegno, Firenze, Istituto degli Innocenti - Villa medicea di Castello, 30-31 ottobre 2019, pp. 53-70.

Fanini 2024 = Barbara Fanini, *La biblioteca di Leonardo*, in Rosario Coluccia (a cura di), *L'italiano e il libro: il mondo fra le righe*, Firenze, Accademia della Crusca - goWare, pp. 243-255.

Felici 2020 = Andrea Felici, *«L'alitare di questa terestre machina». Il codice Leicester di Leonardo da Vinci. Edizione e studio linguistico*, Firenze, Accademia della Crusca.

Galluzzi 1996a = Paolo Galluzzi, *Immagine e scrittura nella tradizione tecnica del Quattrocento*, in Claudio Leonardi, Marcello Morelli e Francesco Santi (a cura di), *Album. I luoghi dove si accumulano i segni (dal manoscritto alle reti telematiche)*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 111-125.

Paolo Galluzzi 1996b = Paolo Galluzzi, *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti.

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, successivamente diretto da G. Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

Keele-Pedretti 1983-1984= Kenneth D. Keele e Carlo Pedretti (a cura di), Leonardo da Vinci, *Corpus degli studi anatomici nella collezione di Sua Maestà la regina Elisabetta II nel Castello di Windsor*, Firenze, Giunti-Barbéra.

Leonardo-Theka, *Sistema di consultazione del codice Atlantico*, realizzata dal Museo Galileo - Istituto e museo di Storia della scienza di Firenze (teche.museogalileo.it/leonardo).

Manni 2008a(2024) = Paola Manni, *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole,* XLVIII Lettura Vinciana (12 aprile 2008), Firenze, Giunti, poi in Ead. 2024, pp. 23-64.

Manni 2008b = Paola Manni, *Riconsiderando la lingua di Leonardo*, in «Studi linguistici italiani», XXXIV, pp. 11-51.

Manni 2017 (2024) = Paola Manni, *Sui rusticismi di Leonardo. Un caso esemplare di interferenza fra grafia e fonologia: <gh>per l'occlusiva mediopalatale sonora*, in «Studi di grammatica italiana», XXXVI: 129-145, poi in Ead. 2024, pp. 129-145.

Manni 2024 = Paola Manni, *Sulla lingua di Leonardo. E altri studi dai libri d'abaco a Galileo*, Firenze, Franco Cesati Editore.

Manni e Biffi 2011 = Paola Manni e Marco Biffi (a cura di), *Glossario Leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico*, Firenze, Olschki, 2011.

Marani e Piazza 2006 = Pietro C. Marani e Giovanni M. Piazza (a cura di), *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, Milano, Electa.

Marinoni 1944-1952 = Augusto Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, Milano, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Sezione Lombarda, Castello Sforzesco (vol. I. *L'educazione letteraria di Leonardo*; vol. II. *Testo critico*).

Piro 2011 = Rosa Piro (a cura di), *L'Almansore. Volgarizzamento fiorentino del XIV secolo*. *Edizione critica*, Sismel, Firenze.

Piro 2019 = Rosa Piro (a cura di), *Glossario Leonardiano. Nomenclatura dell'anatomia nei disegni della Collezione reale di Windsor*, Firenze, Olschki.

Quaglino 2013 = Margherita Quaglino (a cura di), *Glossario leonardiano. Nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia*, Firenze, Olschki.

Salvi 2014 = Paola Salvi, *Leonardo da Vinci: "uccelli et altre cose"*, in Ead. (a cura di), Leonardo da Vinci. Tesori dalla Biblioteca Reale di Torino, Torino, Hapax Editore, pp. 55-83.

Tomasin e Salvi 2024 = Lorenzo Tomasin e Battista Salvi, *La nozione di"egotesto" e l'esempio degli scritti leonardiani,* in «Giornale di Storia della lingua italiana», III, pp. 57-80.

Vecce 1993 = Carlo Vecce, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le Opere, II. Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, pp. 95-123.

Vecce 2017 = Carlo Vecce, *Una nuova fonte del codice Trivulziano: le "Facezie" di Poggio*, in «Raccolta Vinciana», XXXVII, pp. 105-130.

Vecce 2021 = Carlo Vecce (a cura di), *La biblioteca di Leonardo*, Firenze, Giunti.

MOTO

La parola *moto* è voce dotta e di largo uso, del latino *mŏtus* che è da ricondursi a *movēre* 'muovere', da cui derivano anche *muovere*, *movimento*, *motore*, *motivare* ed *emozione* (dal latino *emovēre*, 'muovere fuori'), come si legge nei dizionari etimologici dal DELI all'*Etimologico*. Alla base vi è dunque l'idea dello spostamento e del passaggio da uno stato di quiete a uno stato dinamico.

Tra gli autori che più di altri contribuirono a ridefinire il significato e la portata specialistica della parola *moto*, Leonardo da Vinci occupa senza dubbio una posizione centrale. Nei fogli anatomici di Windsor il termine non compare come semplice sinonimo di 'movimento', ma assume il valore di una vera e propria categoria interpretativa del funzionamento del corpo umano. Il corpo viene infatti concepito come una macchina dinamica, regolata da forze, equilibri, urti, tensioni e fluidi in continuo movimento. Ossa, muscoli, nervi, membrane e sangue sono descritti attraverso principi riconducibili alla meccanica, alla cinematica e all'idrodinamica.

Particolarmente significativo è il caso del sangue, la cui descrizione risente direttamente dell'esperienza ingegneristica leonardiana. Durante gli anni trascorsi alla corte di Ludovico il Moro, Leonardo partecipò infatti a progetti idraulici finalizzati al miglioramento della navigazione tra la Valtellina, Milano e il sistema dei Navigli cittadini. Proprio nello studio delle chiuse e del moto delle acque sviluppa, nei manoscritti del Codice Atlantico, una ricca terminologia tecnica costruita attorno alla parola *moto*, impiegata per descrivere fenomeni dinamici sempre più complessi. Compaiono così locuzioni come *moto circulare*, *moto circunvolubile*, *moto composto*, *moto continuo*, *moto discontinuo*, *moto incidente*, *moto naturale*, *moto refresso*, *moto violento* e molte altre (cfr. Fanini 2018). Leonardo elabora dunque una nomenclatura modulare del movimento, fondata sulla combinazione del sostantivo generico con una serie di specificazioni aggettivali capaci di precisarne direzione, causa, intensità e comportamento fisico.

Questa esperienza maturata nell'ambito della fisica e dell'ingegneria idraulica verrà trasferita, negli anni successivi, agli studi anatomici e al progetto, mai realizzato, di un grande libro di anatomia. Nei codici di Windsor compare infatti un celebre passo in cui Leonardo osserva che una rana continua a vivere anche dopo la decapitazione e l'asportazione del cuore, ma muore quando viene lesionato il midollo spinale; da qui la conclusione che nel midollo «par che stia il fondamento del moto e vita» (cfr. Piro 2019, s.v.). Il binomio *moto* e *vita* rivela con chiarezza la profondità teorica attribuita al termine: vivere significa possedere in sé il principio del movimento. In questa prospettiva il moto non designa più soltanto un fenomeno fisico, ma diventa il segno stesso della vitalità.

Attorno a tale nozione Leonardo costruisce anche una complessa rete terminologica anatomica. Alcune locuzioni descrivono il movimento delle membra (*moto laterale*, *moto obliquo*, *moto trasversale*, *moto circula*re, *moto volontario*); altre riguardano il funzionamento degli organi (*moto naturale*, *moto composto*, *moto decomposto*, *moto dilatativo*, *moto restrittivo*); altre ancora spiegano il comportamento dei fluidi corporei, soprattutto del sangue (*moto del sangue*, *moto incidente*, *moto refresso*, *moto circunvolubile*, *moto vario*). La novità del lessico leonardiano consiste proprio nel trasferimento all'anatomia di categorie elaborate nell'ambito della fisica, della meccanica e dell'ingegneria: il sangue è interpretato come l'acqua dei canali, soggetta a urti, riflussi, vortici e variazioni di velocità; i muscoli sono osservati come corde e leve; il corpo umano, nel suo insieme, come una struttura meccanica animata.

Decisamente innovativi risultano *moto incidente* e *moto refresso*, con cui Leonardo descrive rispettivamente l'urto del sangue contro le valvole cardiache e il suo movimento di ritorno. Allo stesso modo *moto circulare* e *moto circunvolubile* indicano il movimento vorticoso del sangue e quello rotatorio degli arti. La lingua anatomica leonardiana nasce dunque dall'incontro tra osservazione empirica, lessico tecnico e invenzione concettuale, mostrando come il suo genio passi anche attraverso la creazione di nuove parole e nuove relazioni semantiche. Sebbene l'espressione *circolazione del sangue* non sia mai presente in Leonardo, di fatto il sistema vinciano dei moti ne costituisce *in nuce* la prima riflessione scientifica in senso moderno.

Nella storia dell'italiano *moto* presenta sin dalle origini una notevole estensione semantica. Nei testi medievali indica anzitutto il movimento degli astri, dei corpi e degli elementi naturali, secondo la tradizione aristotelica e scolastica. Nella *Fisica*, infatti, Aristotele distingueva tra *moto naturale* e *moto violento*: il primo deriva dalla natura stessa dei corpi e conduce ogni elemento verso il proprio "luogo naturale" (ad esempio la terra e l'acqua verso il basso, l'aria e il fuoco verso l'alto), mentre il secondo è imposto da una forza esterna e termina quando viene meno la causa che lo produce. Questa distinzione influenzò profondamente il lessico scientifico medievale e rinascimentale.

La prima attestazione nota della parola si trova in Restoro d'Arezzo nel 1282, in riferimento al moto dei corpi celesti (cfr. TLIO s.v. *moto*). Fra Due e Trecento, tuttavia, il termine passa progressivamente dal macrocosmo della natura al microcosmo umano: il *moto* diventa il movimento delle membra, degli organi, degli spiriti vitali e delle facoltà corporee. Leonardo rappresenta dunque il punto più alto di questa trasformazione semantica, perché fa del *moto* il principio esplicativo dell'intero organismo umano.

Nel corso della storia dell'italiano la parola ha mantenuto il significato fondamentale di 'movimento', sviluppando però anche valori figurati e astratti. I principali dizionari dell'uso (GRADIT, Zingarelli 2026, DOC, DISC) registrano oggi diverse accezioni quali 'impulso interiore', 'sentimento improvviso', 'agitazione', 'sommossa', 'iniziativa collettiva'. Si parla così di *moto dell'animo*, *moto di pietà*, *moto di rabbia*, ma anche di *moti rivoluzionari* e *moti popolari*. Il termine passa quindi dal movimento materiale a quello psicologico, sociale e politico. A questi usi si aggiunge anche quello ellittico di *moto* nel senso di 'motocicletta', pienamente acquisito nell'uso comune.

La storia della parola mostra dunque un nucleo semantico stabile ('il superamento dell'immobilità') e insieme una straordinaria capacità di espansione metaforica. Dalla visione aristotelica al corpo anatomico vinciano, dal sangue al pensiero, dalla fisiologia alla politica, *moto* definisce ogni forma di energia dinamica, ma è in Leonardo che questa energia si traduce per la prima volta in locuzioni lessicali nuove perla scienza, capaci di fondere osservazione, tecnica e immaginazione.

Rosa Piro

Bibliografia

Ruggiu 1995 = Luigi Ruggiu (a cura di), Aristotele, *Fisica*, Milano, Rusconi.

Fanini 2018 = Barbara Fanini, *Il lessico della meccanica dei fluidi in Leonardo da Vinci fra scienza e visione*, in Marco Biffi, Francesca Cialdini, Raffaella Setti (a cura di), *«Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro». Scritti per Nicoletta Maraschio*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 415-428.

Piro 2019= Rosa Piro, *Glossario leonardiano. Nomenclatura dell'anatomia nei disegni della Collezione Reale di Windsor*, Torino, Olschki.

L'italiano di Galileo Galilei

Giuseppe Patota

Tra gli ultimi mesi del 1609 e i primi del 1610, Galileo Galilei, come scrisse lui stesso il 19 marzo 1610 in una lettera a Belisario Vinta, uomo di fiducia del Granduca di Toscana, trascorse «la maggior parte delle notti [...] più al sereno et al discoperto, che in camera o al fuoco» (Galilei 1610b: 302) per osservare il cielo con un telescopio molto più potente di quelli che da qualche tempo circolavano nell'Europa del Nord, da lui personalmente progettato e assemblato[1]. Da quell'osservazione celeste scaturirono straordinarie novità: il carattere scabro e irregolare della superficie lunare, costellata di rilievi e avvallamenti; l'immenso numero di stelle, invisibili a occhio nudo, che affollano le profondità del cielo, formando le nebulose e la Via Lattea; la presenza, in prossimità di Giove, di quattro satelliti che ruotavano con orbite regolari attorno al pianeta. Galileo li dedicò alla famiglia dei Medici, battezzandoli «Medicea Sydera»[2], e al più importante dei Medici, il granduca Cosimo, dedicò anche il *Sidereus Nuncius* (l'*Avviso celeste*), il libretto di sessanta pagine con cui diede notizia di quelle straordinarie scoperte astronomiche[3].

Il *Sidereus Nuncius* fu scritto in latino, perché tutti gli studiosi europei potessero essere messi a parte delle straordinarie novità che comunicava. Ma quella che possiamo – o meglio dobbiamo – considerare l'anteprima del *Sidereus* fu scritta in italiano (Galilei 1610a). Lo scienziato la approntò nella notte del 7 gennaio 1610, nella forma di una lettera in volgare indirizzata a Antonio de' Medici (o forse a Enea Silvio Piccolomini: il destinatario non è stato accertato definitivamente[4]). Questo «avviso» epistolare in italiano veicola non poche delle informazioni accolte poco dopo nel *Sidereus Nuncius*, in qualche caso nella forma di una traduzione letterale e in qualche altro in quella di una riformulazione e amplificazione. Galileo lo scrisse di getto, informando il destinatario delle scoperte relative alla superficie della Luna fatte nei giorni precedenti e offrendo anche, nella parte finale, un resoconto delle osservazioni fatte nelle ultime ore – quasi una diretta – relative a tre corpi celesti che accompagnavano Giove. La lettera, dunque, come ha segnalato e argomentato per prima Isabelle Pantin, «è la prima versione di ciò che sarebbe diventato, in una forma più sviluppata e in latino, la seconda

[1] Cfr. Bucciantini, Camerota, Giudice 2012 e Camerota 2025: 114-125.

[2] Cfr. Marazzini 2005a.

[3] Cfr. Battistini 1993, Pantin 1992 e Camerota 2025: 125-165.

[4] Come si precisa nell'Avvertimento che precede la lettera: cfr. Galilei 1610a: 273.

e la terza sezione del *Sidereus*»[5]: in essa, proprio come nel *Sidereus*, Galileo dà conto delle principali scoperte lunari illustrandole con disegni, descrive l'andamento sinuoso del terminatore che divide la zona illuminata del corpo lunare da quella oscura[6], informa sull'esistenza di piccole macchie nella parte luminosa e infine fa notare che il cannocchiale non ingrandisce allo stesso modo le stelle fisse e i pianeti[7].

A suo tempo, Andrea Battistini (1993: 27) sottolineò che il latino del *Sidereus Nuncius* è pervaso «dal principio alla fine dalla semantica della vista, espressa con un lessico omogeneo che, circoscritto alla sfera dell'*apparere*, dell'*oculis cernere*, del *conspicere*, dell'*inspectio*, dell'*intueri*, del *manifestare*, dello *spectare*, del *visus*, rappresenta il refrain di un'oggettività garantita dall'esattezza percettiva di uno scienziato al quale [...] venne concesso in dono 'il più nobil occhio che abbia mai fabbricato la natura'».

Sono osservazioni che dobbiamo estendere al testo della lettera del 7 gennaio, scandita quasi a ogni rigo da verbi e da nomi come *apparenze* (3 occorrenze), *apparire* (5 occorrenze), *aspetto* (2 occorrenze), *dimostrare* (2 occorrenze), *discernere* (1 occorrenza), *distinguere* (1 occorrenza), *guardare* (1 occorrenza), *osservare* (8 occorrenze), *osservationi* (2 occorrenze), *rappresentare* (2 occorrenze), *rimirare* (1 occorrenza), *scoprire* (1 occorrenza), *scorgere* (4 occorrenze), *vedere* (19 occorrenze).

Il *Sidereus Nuncius* assicurò a Galileo una fama planetaria; con tutto ciò, quasi tutto quello che scrisse dopo, lo scienziato lo scrisse e lo pubblicò in italiano. Dall'estero continuarono a giungergli richieste di traduzioni in latino dei suoi scritti, ma lui non tornò indietro.

Perché fece questa scelta così innovativa?

Possiamo rispondere a questa domanda con le parole che Galileo stesso usò in una lettera (Galilei 1612) indirizzata a Paolo Gualdo, un colto religioso che aveva conosciuto e frequentato negli anni dell'insegnamento universitario a Padova, fra il 1592 e il 1610.

La lettera porta la data del 16 giugno del 1612. Poco più di un mese prima, il 4 maggio di quello stesso anno, Galileo aveva scritto e inviato a Mark Welser, un politico e uomo di cultura tedesco, la prima di tre lettere in cui rivendicava a sé, contro lo scienziato gesuita Christoph Scheiner, il primato della scoperta delle cosiddette "macchie solari": alcune macchie scure, simili a delle chiazze nerastre, che secondo Galileo si formavano e si dissolvevano continuamente nei pressi della superficie del Sole (un po' come le nostre nuvole) e partecipavano al movimento di rotazione del Sole intorno al proprio asse, come se fossero portate dal Sole stesso. La lettera a Welser Galileo l'aveva

---

[5] «Ce texte est la première version de ce qui allait devenir, sous une forme plus développée et en latin, les deuxième et troisième sections du *Sidereus*»: Pantin 1992: XXIII-XXIV.

[6] Cfr. Marazzini 2005b.

[7] Pantin ha inventariato e pubblicato per prima (in Galilei 1992: 63-67) le molte corrispondenze testuali che intercorrono tra questa lettera in italiano e il *Sidereus Nuncius* in latino; in séguito, alcune delle sue osservazioni sono state accolte, riproposte e in qualche caso approfondite da altri studiosi, come Battistini 1993: 188, 199 e 206, Berno 2006-2007, Gomez Gane 2015, Camerota 2017: 87-94 e Mastrantonio 2019a.

scritta in italiano, il che aveva impedito a Scheiner, che era tedesco, di comprenderne il senso; e in italiano Galileo scrisse anche le due successive. Tutte e tre queste missive confluirono, nel marzo 1613, in un volume che l'Accademia dei Lincei pubblicò a Roma con il titolo di *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti*.

Nella lettera a Gualdo, Galilei spiegò di aver scritto non solo la prima lettera sulle macchie solari, ma anche il suo trattato più recente (intitolato *Trattato intorno alle cose che stanno in su l'acqua e che in essa si muovono*) in volgare perché «ogni persona la *potesse* leggere». Lo spingeva in questa direzione una duplice constatazione: da una parte, le università erano frequentate anche da giovani che poi si rivelavano incapaci di esercitare le professioni a cui quell'alta formazione avrebbe dovuto abilitarli; dall'altra, c'erano altri giovani dotati di un buon talento naturale che, non conoscendo il latino, si erano convinti (a torto) che i testi universitari scritti in quella lingua veicolassero contenuti troppo complessi per loro. Nella lettera di cui stiamo parlando, «stupenda, sia per quello che dice sia per come lo dice» (Andreoni 2017: 129), il grande scienziato presentò questi giovani capaci e talentuosi per natura aggiungendo al suo toscano alcune formule ed espressioni prese da un commediografo del Cinquecento molto amato sia da lui sia da Gualdo: il famoso Ruzzante, che aveva scritto i suoi testi teatrali in pavano, un antico dialetto parlato nel contado di Padova.

Questi giovani, scrive Galileo, «benché, come dice Ruzzante, forniti d'un *bon snaturale*, tuttavia, non potendo vedere le cose scritte in *baos*, si vanno persuadendo che in que' *slibrazzon ghe suppie de gran noelle de luorica e de filuorica, e conse purassè che strapasse in elto purassè*; et io voglio ch' e' vegghino che la natura, sì come gl'ha dati gl'occhi per veder l'opere sue così bene come a i *filuorichi*, gli ha anco dato il cervello da poterle intendere e capire». Che, tradotto in italiano contemporaneo, significa: «benché forniti di un buon talento naturale, non potendo leggere le cose scritte in latino, vanno convincendosi che in quei libroni ci siano grandi notizie di logica e di filosofia, e molte cose che vanno in alto pur assai: e io voglio che vedano che la natura, così come gli ha dato gli occhi per veder bene le sue opere esattamente come li ha dati ai filosofi, gli ha dato anche il cervello per poterle comprendere e fare proprie».

Baos è un termine giocoso che indica metonimicamente il latino facendo riferimento alle sue caratteristiche terminazioni in *-ibus*: viene in mente, per rapida associazione, la desinenza in *-orum* con la quale, nel secondo capitolo dei *Promessi sposi*, Renzo evoca il fumo del latino che don Abbondio cerca di gettargli negli occhi: «Che vuol ch'io faccia del suo *latinorum*?». *Luorica* e *filuorica* sono deformazioni altrettanto giocose di *logica* e *filosofia*, create sul modello della parola *retorica*: rinviano anch'esse, come l'intera frase in cui compaiono, al pavano che Gualdo e altri dotti amici conosciuti e frequentati a Padova amarono impiegare in alcune loro opere, tipici esempi di letteratura dialettale riflessa[8].

Ha scritto giustamente Andreoni (2017: 130) che «non bisogna cedere alla tentazione di esagerare la portata democratica» di queste parole. La maggior parte della popolazione, che era allora e sarebbe rimasta per molto tempo ancora analfabeta, rimase

[8] Cfr. Tomasin 2008.

in ogni caso esclusa dalla comunicazione scientifica, anche da quella generosamente prodotta da Galileo in italiano. Il pubblico a cui lo scienziato si rivolse era rappresentato da coloro che appartenevano al ceto nobiliare o al ceto dirigente o al ceto intellettuale, o a tutti e tre questi ordini insieme, come gli amici Giovanni Francesco Sagredo, Filippo Salviati, Federico Cesi, Giovanni Battista Ciampoli, Fulgenzio Micanzio, Elia Diodati; oppure era rappresentato dagli allievi «"galileisti" militanti»: Benedetto Castelli, Vincenzo Renieri, Bonaventura Cavalieri, Niccolò Aggiunti, Mario Guiducci, Vincenzo Viviani e altri.

Al tempo di Galileo la filosofia, la medicina e buona parte della matematica continuavano a essere trattate in latino, anche se l'esigenza di sostituire il latino col volgare era già emersa da molto tempo, in particolare fra i «meccanici» (oggi li chiameremmo «tecnici») e gli artigiani, soprattutto nei settori che avevano una specifica ricaduta pratica.

In un libro dedicato alla storia linguistica italiana del secondo Cinquecento e del Seicento, Claudio Marazzini (1993: 46-47 e 55-65) ha segnalato che a cavallo di questi due secoli l'italiano era ampiamente usato in opere che trattavano di architettura, metallurgia, pirotecnia, ostetricia; in un saggio pubblicato ventuno anni dopo, Michele Cortelazzo (2014: 39) ha aggiunto che la produzione scientifica in volgare (fatta di volgarizzamenti dal latino, testi didattici e divulgativi, trattati pratici e operativi) riconducibile ai secoli che precedono il Seicento e partono addirittura dal Trecento è molto più ampia di quanto gli studiosi siano stati in grado di documentare, almeno fino al 2014.

Destinatari di queste opere tecnico-pratiche in volgare erano, come ho già accennato, i «meccanici»: medici empirici e non teorici (i quali lasciavano ai primi il compito di entrare in diretto contatto con i malati), chirurghi, levatrici, ingegneri, architetti, idraulici, esperti di artiglieria, di fortificazioni, di balistica e così via.

Prima che Galileo entrasse sulla scena, la distribuzione dei due codici – quello "basso" rappresentato dal volgare e quello "alto" rappresentato dal latino – era già ben definita: le arti pratiche e la tecnica utilizzavano il volgare, la scienza comunicava in latino. Il primo, grande merito di Galilei fu quello di abbattere il muro che divideva i tecnici dagli scienziati, i pratici dagli speculativi.

La sua rivoluzione comunicativa, dunque, prima ancora che linguistica, fu sociolinguistica, e consisté nell'individuare un nuovo pubblico a cui destinare le opere di scienza: un pubblico costituito non più dai filosofi peripatetici, autoreferenzialmente attardati sulle certezze dell'aristotelismo, ma dai tecnici esperti dei singoli settori e soprattutto dai rappresentanti del ceto colto del tempo. Per questo nuovo pubblico Galileo adottò un italiano in armonia con l'uso toscano sul piano delle forme, complesso ma chiaro e ordinato sul piano della sintassi, preciso e contemporaneamente trasparente sul piano del lessico, vivacissimo nella fraseologia, mirabilmente coeso sul piano dell'organizzazione testuale; un italiano che perseguiva l'eleganza senza rinunciare alla chiarezza: perché, come lui stesso ebbe a scrivere nelle *Considerazioni al Tasso*, «parlare oscuramente lo sa fare ognuno, ma chiaro pochissimi» (Galilei ante 1609: 73).

Elementi costitutivi della prosa italiana di Galileo Galilei sono la brevità, la rapidità, la sintesi. Lo scienziato, come ha scritto Andrea Battistini (2000: 159), non amava

«il gran dispendio di parole», le proposizioni replicate «tre volte con diverse parole, per ispaventare i sempliciotti», chi, scrivendo, «vadia così per la lunga»e non ricorra a «risposta assai più diretta»: preferiva costrutti abbreviati e abbrevianti per mezzo dei quali rendere conciso e mirabilmente serrato nella sua progressione argomentativa il dettato delle sue opere[9], dalla *Lettera a D. Benedetto Castelli* al *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, passando per le *Considerazioni circa l'opinione copernicana*, la *Lettera a Cristina di Lorena* e *Il Saggiatore*.

Ogni volta che può, in questi e in tutti gli altri suoi scritti Galileo cerca di risparmiare parole. In che modo? Per esempio,

– sottintendendo il verbo in frasi coordinate o giustapposte a una proposizione in cui questo verbo è già espresso, come in «la moltitudine de' veri sapienti concorre all'investimento e stabilimento delle discipline, *e non* [concorre] *alla diminuzione e destruzione*» (*Lettera a Cristina di Lorena* 1, 2); «È vero che il telescopio ingrandisce gli oggetti col portargli sotto maggior angolo; verissima è la prova che n'arrecano i prospettivi; non è men vero che i raggi della piramide luminosa maggiormente uniti la rendono piú lucida, *ed in conseguenza* [rendono più lucidi] *gli oggetti per essa veduti*» (*Saggiatore* 12, 98); «e voi, che sete matematico, *e*, credo anco, [sete] *in molte opinioni filosofo Pittagorico*, pare che ora disprezziate i lor misteri» (*Dialogo* I 4);
– applicando una congiunzione subordinante non a un verbo di moto finito, ma a un aggettivo, come in «il corpo solare, *benché stabile* nell'istesso, si rivolge però in sè stesso» (*Lettera a Cristina di Lorena* 38, 1); «Ed ho voluto, Illustrissimo Signore, ch'ella sia prima d'ogn'altro lo spettator di questa mia replica; imperciocchè, *come intendentissima* e, per le sue qualità nobilissime, spogliata d'animo parziale, giustamente sarà per apprender la causa mia» (*Saggiatore* 0, 43); «e quando per muover l'universo ci voglia una virtù finita, *benchè grandissima* in comparazione di quella che basterebbe per muover la Terra sola, non però se n'impiegherebbe maggior parte dell'infinita» (*Dialogo* II 62, 3);
– usando un participio presente o passato equivalente a un'intera frase subordinata, come in «Io scopersi anni adietro (come ben sa l'Altezza Vostra Serenissima) molti particolari nel Cielo, stati invisibili sino a questa età; li quali, sì per la novità, sì per alcune conseguenze che da essi dependono, *contrarianti* ad alcune proposizioni naturali comunemente ricevute dalle scuole de' filosofi, mi eccitarono contro non piccol numero di tali Professori» (*Lettera a Cristina di Lorena* 1, 1); «Finalmente, per consiglio d'alcun mio affezzionato padrone, lo presentai al Principe in pieno Collegio, dal quale quanto ei fusse stimato e ricevuto con ammirazione, testificano le lettere ducali, che ancora sono appresso di me, *contenenti* la magnificenza di quel Serenissimo Principe in ricondurmi, per ricompensa della presentata invenzione, e confermarmi in vita nella mia lettura nello Studio di Padova, con dupplicato stipendio di quello che avevo per addietro, ch'era poi piú che triplicato di quello di

[9] Come è stato documentato da Altieri Biagi 1990 e 2010 e, successivamente, da Patota 2022 e 2026.

qualsivoglia altro mio antecessore» (*Saggiatore* 13, 27); «e *allettato* dall'altre novità udite da voi, starò più attentamente a sentire il resto» (*Dialogo* III 159);

– sostituendo una frase intera con un semplice infinito sostantivato, come in «In oltre, che ella sia fondata sopra potentissime ed efficacissime ragioni si può argumentare *dall'essere* tutti i suoi seguaci *stati* prima di opinione contraria» (*Considerazioni circa l'opinione copernicana* p. 89); «Secondo, già il Padre Grassi pose in un sol capo la cagione *del ricrescere* or piú ed or meno gli oggetti veduti col telescopio, e questo fu la minore o la maggior lontananza d'essi oggetti, nè pur toccò una sillaba dell'allungare o abbreviare lo strumento» (*Saggiatore* 14, 40); «dopo l'ottima distribuzione e collocazione è impossibile che in loro resti naturale inclinazione di più muoversi di moto retto, dal quale ora solo ne seguirebbe *il rimuoversi* dal proprio e natural luogo, cioè *il disordinarsi*» (*Dialogo* I 33, 4);
– costruendo una frase soggettiva o oggettiva con il modulo latineggiante costituito dall'accusativo e l'infinito, come in «Chi vorrà asserire *già essersi saputo tutto quello* che è al mondo di scibile?» (*Lettera a D. Benedetto Castelli* rr. 79-80); «Egli dice, *le due rette AD, BD esser perpendicolari alla AB*» (*Saggiatore* 6, 25); «non crederò già che eglino stimassero, *il vero disco esser quello* che si mostra nelle profonde tenebre» (*Dialogo* III 202, 2);
– sostituendo una frase intera con un unico nome, come in «[Giosuè] non havendo intenzione d'insegnarli *la constituzione* delle sfere, ma solo che essi comprendessero la grandezza del miracolo fatto nell'allungamento del giorno, parlò conforme all'intendimento loro» (*Lettera a Cristina di Lorena* 35, 2); «affermando essere talmente in filosofia dimostrata la *stabilità* della Terra e la *mobilità* del Sole» (*Considerazioni circa l'opinione copernicana* p. 87); «Fu *la conclusione* e *l'appuntamento* di ieri, che noi dovessimo in questo giorno discorrere, quanto più distintamente e particolarmente per noi si potesse, intorno alle ragioni naturali e loro efficacia» (*Dialogo* I 1, 1);
– usando (sia pure moderatamente) il gerundio, cioè una forma verbale che consente «di sintetizzare alcune fasi dell'azione senza dover ricorrere a periodi più complessi» (Librandi 1989: 296) e che, a seconda che sia semplice o composto, comunica, per il tramite di una o due parole, informazioni che, veicolate da costrutti alternativi, ne richiederebbero di più, come in «[S. Agostino] *parlando* di certa conclusione naturale attenente ai corpi celesti, scrive così» (*Lettera a Cristina di Lorena* 1, 2); «Per la qual cosa, *trovandomi* astretto da questo inaspettato e tanto insolito modo di trattare, vengo a romper la mia già stabilita risoluzione di non mi far piú vedere in publico coi miei scritti; e *procurando* giusta mia possa che almeno sconosciuta non resti la disconvenienza di questo fatto, spero d'aver a fare uscir voglia ad alcuno di molestare (come si dice) il mastino che dorme, e voler briga con chi si tace» (*Saggiatore* 0, 38); «Il quale argomento tratta egli ne i libri del Cielo, *insinuandolo* prima con discorsi dependenti da alcuni assunti generali, e *confermandolo* poi con esperienze e con dimostrazioni particolari» (*Dialogo* I 1, 3);
– usando spessissimo l'avverbio in *-mente*, che consente di esprimere con una sola parola quello che altrimenti andrebbe espresso con più parole: è il caso, per fare qualche esempio tratto dal solo *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, degli avverbi

indelebilmente 'in modo tale da risultare incancellabile', *inescusabilmente* 'senza (che ci sia alcuna) possibilità di giustificazione' e *soprabbondantemente* 'con grande abbondanza di argomenti' presenti nelle tre sequenze antologizzate qui di séguito:

> «Voi volete dir per ultima conclusione, che movendosi quella pietra d'un moto *indelebilmente* impressole, non l'è per lasciare, anzi è per seguire la nave, ed in ultimo per cadere nel medesimo luogo dove cade quando la nave sta ferma» (*Dialogo* II 204); «e l'una e l'altra diminuzione, di figura e di moto, a chi diligentemente l'ha sapute osservare e calculare, risponde precisamente a quello che apparir deve quando le macchie sien contigue al Sole, e discorda *inescusabilmente* dal muoversi in cerchi remoti, benchè per piccoli intervalli, dal corpo solare» (*Dialogo* I 148, 6); «E del poter esser esterno, l'esperienza della barca rimuove ogni difficultà *soprabbondantemente*: e dico *soprabbondantemente*, perchè, potendo noi a tutte l'ore farla muovere ed anco farla star ferma, e con grand'accuratezza andare osservando se da qualche diversità, che dal senso del tatto possa esser compresa, noi possiamo imparare ad accorgerci se la si muova o no» (*Dialogo* II 720, 3);

ed è anche il caso dei due avverbi *necessariamente* e *sensatamente*, i quali possono a buon diritto essere considerati i più galileiani degli avverbi in *-mente*, visto che gli aggettivi da cui derivano convergono a comporre la formula delle «dimostrazioni necessarie» e delle «sensate esperienze», chiave di volta dell'epistemologia galileiana[10]:

> «Quanto all'immobilità, gli argomenti di Aristotile, e più gli altri prodotti da voi, mi par che la concludano *necessariamente* sin ora, e gran cose ci vorranno, per mio giudizio, a confutargli» (*Dialogo* II 119); «E se voi diligentemente andrete osservando, vedrete *sensatamente* che, sì come la Luna, quando è sottilmente falcata, pochissimo illumina la Terra, e secondochè in lei vien crescendo la parte illuminata dal Sole, cresce parimente lo splendore a noi, che da quella vienci reflesso; così la Luna, mentre è sottilmente falcata e che, per esser tra 'l Sole e la Terra, scuopre grandissima parte dell'emisferio terreno illuminato, si mostra assai chiara, e discostandosi dal Sole e venendo verso la quadratura, si vede tal lume andar languendo, ed oltre la quadratura si vede assai debile, perchè sempre va perdendo della vista della parte luminosa della Terra» (*Dialogo* I 300, 2).

In precedenza ho evocato il titolo dell'opera che Galileo pubblicò nel 1613 grazie all'appoggio logistico dell'Accademia dei Lincei: *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti*.

La formula *macchie solari* che vi compare merita qualche considerazione in più. Se a scoprirle non fosse stato Galileo ma un altro scienziato, molto probabilmente oggi non le chiameremmo *macchie solari*, ma *macule* o *macole solari*, o forse *eliomi*: l'altro scienziato, cioè, sarebbe ricorso, per indicare con un termine tecnico-scientifico questo nuovo referente, o al latino (in cui *macchia* si dice *macula*) o al greco (in cui il sole è indicato dalla parola *helios*). Galileo, invece, preferì risemantizzare due parole italiane già esistenti, *macchia* e *solare*, facendole convergere in un'unica voce polirematica (un insieme di due o più parole che valgono come una sola, come ad esempio *carta di credito* o *ferro da stiro*) portatrice del nuovo significato tecnico.

[10] Cfr. Patota 2022: 12-19.

Il lettore che obiettasse: «La storia non si fa con i *se*, e non può farsi con i *se* neppure la storia della lingua italiana» avrebbe ragione. Con tutto ciò, non posso fare a meno di notare che in anatomia la zona centrale di colorito giallastro della retina si chiama *macula lutea* (è indicata, dunque, da due parole latine: *macula* e *lutea*, cioè 'gialla'); neppure posso fare a meno di ricordare che gli oculisti indicano un'affezione che colpisce questa zona *maculopatia*, aggiungendo al latino *macula* il secondo elemento *-patia*, che proviene dal greco e che, nel linguaggio della medicina, indica una malattia, un'affezione: pensiamo, per esempio, ad *allergopatia*, *angiopatia*, *cardiopatia*, *endocrinopatia*, *nefropatia, neuropatia* e così via.

Quanto agli ipotetici *eliomi*, è un fatto che a volte, quando i medici devono nominare il Sole o qualcosa che ha a che fare col Sole, non usano la parola italiana, ma ricorrono a *elio-*, primo elemento di parole composte che significa 'sole' e che proviene dal già menzionato *helios*: l'*elioterapia* è una cura che si fa con i raggi del Sole, e la *colonia elioterapica* indicava, fino a qualche generazione fa, lo stabilimento presso il quale si praticava questa cura. Vale la pena aggiungere che, in italiano, tutti i termini astronomici o astrofisici che hanno a che fare col Sole e che sono aperti dall'elemento *elio-* non sono stati coniati da Galileo, ma da altri prima o dopo di lui: penso all'ipotesi *eliocentrica*, al moto *eliocentrico*, al sistema *eliocentrico* (cioè quello copernicano), alla centrale *elioelettrica*, che sfrutta il calore del Sole, e così via. Se queste parole le avesse coniate Galileo, con tutta probabilità la loro sostanza lessicale si sarebbe fondata non sull'*helios*, ma sul Sole.

Quando Galileo ebbe bisogno di parole nuove per indicare nuovi oggetti o nuovi concetti scientifici, non coniò nuovi vocaboli con materiali latini o greci; preferì prendere parole dell'italiano comune dando loro un nuovo significato tecnico.

Ecco qualche esempio. Per indicare – sono parole che assumo dalla *Lettera al principe Leopoldo di Toscana* del 31 marzo 1440 – il «tenue lume secondario che nella parte del disco lunare non tocco dal sole si scorge», cioè quella sorta di alone che si vede nella parte della Luna non illuminata dal Sole, Galileo adoperò la parola *candore*, un latinismo che già esisteva, e parlò di *candore lunare*; per indicare la forza con cui un motore muove un oggetto mobile e il mobile gli resiste, Galileo risemantizzò la parola *momento*, già usata nel significato di 'peso': fu il primo a adoperare il termine *momento* per indicare il variare dell'efficacia con la quale una stessa forza o uno stesso peso fanno muovere un determinato meccanismo, col variare del punto di applicazione e del senso in cui si sviluppa la forza. Ancora, per indicare il *pendolo*, ricorse a un espediente semplicissimo: sostantivizzò l'aggettivo *pendolo*, che già esisteva e che significava 'che pende', 'pendente'[11].

L'unica eccezione la fece per nominare lo strumento che lo rese celebre e che lui rese celebre in tutto il mondo: quando si trattò di scegliere fra il termine *cannocchiale* (coniato, ma non da lui, mettendo insieme le due parole italiane *canna* e *occhiale*) e il termine *telescopio* (coniato dai consoci dell'Accademia dei Lincei mettendo insieme i due elementi greci *tele-* 'lontano' e *-scopio*, derivato dal verbo *skopèo* 'vedo'), lo scienziato

[11] Questi e molti altri esempi in Altieri Biagi 1965 e 2013, Marazzini 2005b, Manni 2013, Setti 2013.

optò senza alcuna esitazione per il secondo. Ma questa, come si dice, è un'altra storia, di cui si dà conto nella scheda dedicata appunto alla parola *telescopio*.

Una volta fatta la scelta di usare, al posto del latino, non già il volgare basso dei «meccanici», ma un italiano letterariamente sostenuto, Galilei creò progressivamente, partendo quasi dal nulla, una lingua scientifica alta, con cui compose scritti di diversa tipologia: trattati, discorsi, dialoghi e lettere. L'opzione per l'italiano fu anche, come ha osservato Cortelazzo (2014: 40), un atto di coraggio: ai molti italiani che, adottando questa lingua, lo scienziato poté raggiungere, si contrapponevano i moltissimi europei che, rinunciando al latino, non raggiunse più.

A proposito di contrapposizioni, vale la pena ricordare la celebre opera in cui il suo italiano è materialmente contrapposto al latino di un suo avversario: si tratta del *Saggiatore*, pubblicato a Roma nel 1623, nel quale Galileo sottopone a una critica serrata e impietosa un testo di astronomia uscito nel 1619 col titolo di *Libra astronomica ac philosophica* (= 'Bilancia astronomica e filosofica).

La firma che campeggia nella *Libra* – «Lothario Sarso Sigensano» – è l'anagramma imperfetto di «Horatio Grassio Savonensi», cioè 'Orazio Sarsi savonese', uno scienziato gesuita originario di Savona ma attivo a Roma, presso la celebre scuola gesuitica del Collegio Romano.

Nel *Saggiatore* Galileo presenta in successione i 53 capitoli in latino della *Libra*, a ciascuno dei quali fa seguire un'analisi che ne smonta via via i contenuti.

Ciascun capitolo dell'opera è strutturato in questo modo: prima è riportato un capitolo della *Libra* di «Lotario Sarsi» (Galileo mantiene la finzione dello pseudonimo: meglio evocare un nome in maschera che quello di un esponente della potente Compagnia di Gesù), poi vengono le osservazioni, le critiche e le confutazioni di Galileo.

Proprio come quello della *Libra* di Grassi, anche il titolo del *Saggiatore* è una metafora. Galileo, infatti, trattenendosi consapevolmente e dichiaratamente sul filo dello stesso traslato generato dall'avversario, oppone alla sua bilancia grossolana quella di precisione del "saggiatore", cioè di colui che pesa ed esamina i metalli preziosi[12]:

> Ho nondimeno mantenuta l'istessa risoluzione di parlar con V. S. Illustrissima ed a lei scrivere, qualunque si sia poi riuscita la forma di questa mia risposta; la quale ho voluta intitolare col nome di SAGGIATORE, trattenendomi dentro la medesima metafora presa dal Sarsi. Ma perché m'è paruto che, nel ponderare egli le proposizioni del Signor Guiducci, si sia servito d'una stadera un poco troppo grossa, io ho voluto servirmi d'una bilancia da saggiatori, che sono così esatte che tirano a meno d'un sessantesimo di grano; e con questa usando ogni diligenza possibile, non tralasciando proposizione alcuna prodotta da quello, farò di tutte i lor saggi: i quali anderò per numero distinguendo e notando, acciò, se mai fussero dal Sarsi veduti e gli venisse volontà di rispondere, ei possa tanto più agevolmente farlo, senza lasciare indietro cosa veruna. (*Saggiatore* 0,45-46).

Tutti quanti gli scritti scientifici di Galileo sono pieni di metafore. La cosa potrebbe meravigliarci: che c'entrano le metafore in un testo scientifico? Potremmo anche

[12] Cfr. Bianchi 2014.

pensare che, pur trattando di scienza, il secentista Galileo non abbia resistito al gusto barocco per la metafora.

Non è così. Come hanno segnalato molti studiosi[13], il linguaggio figurato, e soprattutto la metafora, non è soltanto un modo per dire in forma elegante quello che si potrebbe enunciare in modo referenziale; è anche uno dei mezzi con cui la comunità scientifica cerca di accordare il linguaggio alla struttura del mondo. Le metafore non si limitano a produrre eleganza, ma stimolano l'immaginazione e modellano la conoscenza. Pensiamo, per esempio, oltre che alle *macchie solari* di Galileo, anche ai *buchi neri*, oppure al *brodo primordiale* o *alla zuppa di Quark*: sono tutte metafore con cui gli scienziati del nostro tempo si sono impegnati a nominare oggetti o entità sconosciuti in precedenza.

Qualche volta Galileo amplifica la potenza delle espressioni figurate che usa, dilatandole:

> «Parmi, oltre a ciò, di scorgere nel Sarsi ferma credenza, che nel filosofare sia necessario appoggiarsi all'opinione di qualche celebre autore, sì che *la mente nostra*, quando non *si maritasse* col discorso d'un altro, ne dovesse in tutto rimanere sterile ed infeconda» (*Saggiatore* 6,34); «Io molto volentieri mi fermerò, perché corro ancor io simil fortuna, e *sto di punto in punto per perdermi, mentre mi conviene veleggiar tra scogli ed onde così rotte, che mi fanno, come si dice, perder la bussola*» (*Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* I 25).

In altri casi accumula le metafore in serie rapide:

> «Messer Lottario, *voi ci vorresti cambiar le carte in mano*; *e* come la balia toglie il gioiello al bambino, e mostrandoli il cielo dice: «Ve' ve' gli angiolini», e suppone in luogo della gemma una castagna, così *vorresti voi con diverticoli gettarci la polvere negli occhi*, e trattarci da insensati» (Postille alla *Libra astronomica ac philosophica*, in *Saggiatore*, p. 332); «*Questo è quel nodo che non è possuto mai passare al mio pettine; e se voi me lo scioglierete*, vi stimerò più che un Alessandro» (*Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* III 247,3).

Quasi tutte le espressioni figurate appena presentate hanno una caratteristica comune: quella di appartenere al toscano colloquiale. Galileo attinge dal fondo della sua lingua materna centinaia di queste formule, sottolineando la loro provenienza dal parlato reale attraverso alcuni particolari espressioni di commento – *come si dice*, *come si suol dire* e simili – a cui il grande storico della lingua italiana Bruno Migliorini (1948: 157) applicò l'etichetta originale di «riguardi verbali». La lista di questi modi di dire è impressionante:

> *a buon mercato*, *a capello*, *accascare*, *accomodare al proprio dente*, *albiccio*, *a lettere da scatola*, *alla barba di*, *alla cieca*, *alla grossa*, *alla spezzata*, *allentar la briglia*, *allungare l'infermità*, *a minuto*, *andare a monte*, *andarsene alla buona*, *andarsene preso alle grida*, *a occhio*, *appaiarsi come i polli di mercato*, *a quattr'occhi*, *a rompicollo*, *a sbiescio*, *assai pampani e poca uva*, *attaccarsi alle funi del cielo*, *avere del grossetto*, *bello spirito*, *bere grosso*, *buttare* (*gettare*) *a monte*, *buttare in occhio, buttare* (o *commettere* o *gettare*) *le parole al vento, cambiare le carte in mano,*

[13] Per esempio Boyd 1993, Pascolini 2000, Mastrantonio 2019b, Battistini 2006a e 2006b.

castelli in aria, *cavare di bocca*, *cavar un occhio a sé per trarne due a un altro*, *chiappare*, *cogliere co' fiori il serpente*, *con amendue gli occhi*, *cuore*, *dar della neve*, *dare l'ultimo tracollo*, (*venire*) *di buone gambe*, *di lunga mano*, *disputa* (*disputare*, *questione*, *questionare*) *di lana caprina*, *entrare* (*ingolfarsi*) *nei pelaghi*, *essere col piede in staffa*, *fare il maestro addosso a qualcuno*, *fare l'uomo addosso a qualcuno*, *fare una commedia in commedia*, (*continuare*, *interrompere*, *perdere*, *ritornare sul*, *rompere*, *seguitare il) filo*, *frascheria*, *gettarsi al disperato*, *gettarsi via*, *ghiribizare*, *ghirigoro*, *giocare al sicuro*, *giuoco di mano*, *gracchiare alla nebbia*, *grattare le orecchie*, *imbarbogire*, *imberciare*, *imberciatore*, *incantucciato*, *in fasce*, *infinocchiare*, *in maestà*, (*lasciare*, *stare*) *in pendente*, (*mettere, porre*) *in schiera*, *lasciare nelle peste*, *lasciarsi scappar dalla mente* (e anche *lasciarsi scappar dalla penna* e *scappare dalla penna*), *lasciarsi scappar di bocca*, *levarsi in capo*, *materiale*, *menare per il naso*, *mettere a petto a petto*, *mettere* (*tenere*) *il becco in molle*, *mettere il caso in termini*, *mettere* (*apportare, produrre*) *in campo*, *mettere in conquasso*, *mettere in mazzo*, *mettersi le mani al petto*, *molestare il mastino che dorme*, *non morire la lingua in bocca a qualcuno*, *mozzina*, *navigar per perduto*, *occhi* (*occhio*) *della mente*, *ognun corre a far legne all'arbore che il vento in terra caccia*, *pannicelli caldi*, *passare* (*venire*) *il nodo al pettine*, *perdere di vista*, *perdere la bussola*, *perder la scherma*, *per fianco*, *per forza di braccia*, *pesare i tarantelli*, *pescare a fondo*, *pestar l'acqua nel mortaio*, *pigliar ombra*, *pigliare alla stracca*, *pizzicare di qualcosa*, *poter comandare a qualcuno*, *rappezzato*, *restare a bocca rotta*, *restare a piedi*, *ritortola*, *saldare una partita*, *saltare a piè giunti*, *salutare dalla soglia*, *saper per lo senno a mente*, *sbarbare*, *sbiescio*, *scalzare*, *scappati la mano*, *sciogliere* (*sviluppare*) *il nodo* (*un nodo*, *i nodi*), *sempliciotto*, *serpeggiare*, *sommergersi in un bicchier d'acqua*, *sotto mano (sottomano)*, *sparpagliare* e *sparpagliarsi*, *stare a martello*, *stare fresco*, *tendere le pareti al comune*, *tenere sulle bacchette*, *tirar le meluzze e i torsi*, *toccare con mano*, *toccare il fondo*, *toccare nel vivo*, *togliersi giù*, *tra le due acque*, *trattare mercantilmente*, *un capello*, *un pelo*, *un'ugna*, *un huomo ne val mille, e mille non ne vagliono uno*, *venire alle brevi*, *venire alle prese*, *venire alle strette*, *volerne troppo*[14].

Intendiamoci: non tutti i traslati galileiani possono essere ascritti alla colloquialità. Per alcuni è vero il contrario. Valga, in proposito, l'esempio offerto dal passaggio che accoglie la metafora più celebre del *Saggiatore*, in cui Galileo critica il modo in cui Sarsi-Grassi «filosofa», cioè ricerca la verità sull'Universo. È inutile farlo appoggiandosi al principio di autorità; bisogna invece analizzare e descrivere l'universo secondo modelli matematici:

> Parmi, oltre a ciò, di scorgere nel Sarsi ferma credenza, che nel filosofare sia necessario appoggiarsi all'opinioni di qualche celebre autore, sì che la mente nostra, quando non si maritasse col discorso d'un altro, ne dovesse in tutto rimanere sterile ed infeconda; e forse stima che la filosofia sia un libro e una fantasia d'un uomo, come l'Iliade e l'Orlando furioso, libri ne' quali la meno importante cosa è che quello che vi è scritto sia vero. Signor Sarsi, la cosa non istà così. La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto (*Saggiatore* 6,34-37).

[14] Tutte queste formule sono inventariate e analizzate in Patota 2023.

Il grande filologo romanzo Ernst Robert Curtius (Antonelli 1992: 335-385) ha dimostrato che la metafora che descrive l'universo come un libro è antichissima. Trova le sue radici nella Bibbia; è presente nella speculazione mistico-filosofica del Medioevo e si fonda sulla persuasione che Dio abbia scritto due libri: uno – la Bibbia – con le parole; l'altro – l'Universo – con le cose.

Come segnalò a suo tempo Andrea Battistini (2006: 45), nell'ultimo canto del *Paradiso* questa metafora si fa lettera in una terzina memorabile in cui Dante racconta la sua esperienza della visione di Dio evocando un passaggio materiale dell'arte libraria del Medioevo. Chi a quel tempo assemblava i libri normalmente accostava tanti singoli fogli piegati in quattro (chiamati *quaterni* o *quaderni*) e poi li cuciva con lo spago, così da avere un unico volume; sulla scorta di questo riferimento implicito, Dante spiega che nella profondità della luce di Dio vide che «s'interna» (cioè si racchiude), legato col filo dell'amore in un unico volume, tutto «ciò che per l'universo si squaterna», cioè si sparge in tanti singoli fogli:

> Nel suo profondo vidi che s'interna,
> legato con amore in un volume,
> ciò che per l'universo si squaterna.
> (*Par.* XXXIII 85-87)[15].

Pur ritenendo, al pari di Dante, che il libro dell'universo sia opera divina, Galileo, diversamente da lui, non subordina la possibilità di leggerlo alla visione di Dio: si affida, da uomo di scienza, al potentissimo alfabeto della matematica.

Così nacque la scienza moderna; e nacque in un italiano elevato a lingua gentile e insieme geniale grazie all'eleganza fulminea e precisa di un grande scienziato italiano.

Bibliografia

1. Testi e studi

Altieri Biagi 1965 = Maria Luisa Altieri Biagi, *Galileo e la terminologia tecnico-scientifica*, Firenze, Olschki.

Altieri Biagi 1990 = Maria Luisa Altieri Biagi, *Sulla sintassi dei* Massimi Sistemi, in Ead., *L'avventura della mente*, Napoli, Morano, pp. 35-85.

Altieri Biagi 2010 = Maria Luisa Altieri Biagi, v. *Galilei, Galileo,* in *Enciclopedia dell'Italiano* diretta da Raffaele Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, 2 volumi, vol. I pp. 548-551, consultabile anche online all'indirizzo: www.treccani.it/enciclopedia/galileo-galilei%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/.

Altieri Biagi 2013 = Maria Luisa Altieri Biagi, *Il lessico della passione conoscitiva in Galileo*, in Elisabetta Benucci, Raffaella Setti (a cura di), *La lingua di Galileo*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 3-16.

Andreoni 2017 = Annalisa Andreoni, *Ama l'italiano*, Milano, Piemme.

Antonelli 1992 = Roberto Antonelli (a cura di), Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 335-385.

Battistini 1993 = Andrea Battistini, *Introduzione* a Id. (a cura di), Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius*, traduzione di Maria Timpanaro Cardini con testo a fronte, Venezia, Marsilio, pp. 9-62.

Battistini 2000 = Andrea Battistini, *Gli «aculei» ironici della lingua di Galileo*, ora in Id., *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 125-181.

[15] Si cita da Inglese 2021.

Battistini 2006a = Andrea Battistini, *Le risorse conoscitive ed estetiche della metafora,* in AA. VV., *La metafora tra letteratura e scienza*. Convegno di studi, Bari, 1-2 dicembre 2005, Bari, Servizio Editoriale Universitario, pp. 17-35.

Battistini 2006b = Andrea Battistini, *La fabbrica del mondo e la caccia nel labirinto. Metafore epistemologiche della nuova scienza di Galileo* in Mauro Di Giandomenico, Pasquale Guaragnella (a cura di), *La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia,* Lecce, Argo, pp. 39-61.

Berno 2006-2007 = Francesca Romana Berno, *Appunti sul latino di Galileo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina», CXIX, pp. 15-37.

Bianchi 2014 = Marco Bianchi, *Il dire galileiano per titoli. Una nota lessicale su* Il Saggiatore, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 130, pp. 802-814.

Boyd 1993 = Richard Boyd, *Metaphor and Theory Change*: *What is "Metaphor" a Metaphor for?*, in *Metaphor and Thought*, Edited by Andrew Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 356-408.

Bucciantini, Camerota e Giudice 2012 = Massimo Bucciantini, Michele Camerota, Franco Giudice, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, Torino, Einaudi.

Camerota 2017 = Michele Camerota (a cura di), Galileo Galilei, *Antologia di testi*, Roma, Carocci.

Camerota 2025 = Michele Camerota, *Galileo. Alle origini della scienza moderna*, Milano, Hoepli.

Cortelazzo 2014 = Michele Cortelazzo, *Le lingue di Galileo Galilei*, in «Il Nuovo Saggiatore», XXX, 5-6, pp. 38-45.

Galilei ante 1609 = Galileo Galilei, *Considerazioni al Tasso*, in *Le opere di Galileo Galilei*, nuova ristampa della edizione nazionale sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica italiana Giuseppe Saragat, Firenze, G. Barbèra, 1968, 20 voll., vol. IX, pp. 59-148.

Galilei 1610a = Galileo Galilei, *Lettera a Antonio de' Medici del 7 gennaio 1610*, in *Le opere di Galileo Galilei*, cit., vol. X, pp. 273-278.

Galilei 1610b= Galileo Galilei, *Lettera a Belisario Vinta del 19 marzo 1610*, in *Le opere di Galileo Galilei*, cit., vol. X, pp. 297-302.

Galilei 1612 = Galileo Galilei, *Lettera a Paolo Gualdo del 16 giugno 1612*, in *Le opere di Galileo Galilei*, cit., vol. XI, pp. 326-328.

Galilei 1640 = Galileo Galilei, *Lettera al principe Leopoldo di Toscana*, in *Le opere di Galileo Galilei*, cit., vol. VIII, pp. 487-542.

Galilei 1992 = Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius / Le Messager céleste*. Texte, traduction et notes établis par Isabelle Pantin, Paris, Les Belles Lettres.

Gomez Gane 2015 = Yorick Gomez Gane, *"Et il tutto resti inter nos": Galileo Galilei tra italiano e latino*, in «Rationes Rerum», VI, pp. 161-188.

Inglese 2021 = Giorgio Inglese (a cura di), Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, 3. *Paradiso*, Firenze, Le Lettere.

Librandi 1989 = Rita Librandi, recensione a Vittore Branca (a cura di), *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, Venezia, Marsilio, in «Medioevo Romanzo», XIV, pp. 291-297.

Manni 2013 = Paola Manni, *Scavi nel lessico galileiano*, in *La lingua di Galileo*, cit., pp. 89-105.

Marazzini 1993 = Claudio Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino.

Marazzini 2005a = Claudio Marazzini, *I nomi dei satelliti di Giove: da Galileo a Simon Marius*, in «Lettere Italiane», LVII, 3, pp. 391-407.

Marazzini 2005b = Claudio Marazzini, *I nomi della Luna. Tecnicismi astronomici e selenografia da Galileo a Riccioli*, in «Studi Linguistici Italiani», XXXI (X della III serie), II, pp. 161-193.

Mastrantonio 2019a = Davide Mastrantonio, *Note sul latino e l'italiano in Galilei*, in «Rivista italiana di linguistica e dialettologia», XXI, pp. 73-92.

Mastrantonio 2019b = Davide Mastrantonio, *«Molestare il mastino che dorme»: testualità e pragmatica della metafora galileiana*, in Benedetta Aldinucci, Valentina Carbonara, Giuseppe Caruso, Matteo La Grassa, Cèlia Nadal, Eugenio Salvatore (a cura di), *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, pp. 115-126.

Migliorini 1948 = Bruno Migliorini, *Galileo e la lingua italiana*, in Id., *Lingua e cultura*, Roma, Tuminelli, pp. 135-158.

Pantin 1992 = *Introduction*, in Galilei 1992, pp. IX-XXXI.
Pascolini 2000 = Alessandro Pascolini, *Metafore e comunicazione scientifica*, in Elisa Gallo, Livia Giacardi, Clara Silvia Roero (a cura di), Associazione Subalpina Mathesis, *Conferenze e Seminari 1999-2000*, Torino, M.S./Litografia, pp. 128-141.
Patota 2022 = Giuseppe Patota, *L'universo in italiano. La lingua degli scritti copernicani di Galileo*, Bologna, il Mulino.
Patota 2023 = Giuseppe Patota, *Parole di Galileo*, Firenze, Accademia della Crusca.
Patota 2026 = Giuseppe Patota, *La lingua di un Linceo. Il telescopio e altri enigmi di Galileo*, Milano, Franco Angeli.
Setti 2013 = Raffaella Setti, *Eleganza e precisione nelle descrizioni "lunari" di Galileo*, in *La lingua di Galileo*, cit., pp. 49-65.
Tomasin 2008 = Lorenzo Tomasin, *Galileo e il pavano: un consuntivo*, in «Lingua nostra», LXIX, 1-2, pp. 23-36.

2. Opere di Galileo Galilei da cui sono tratti gli esempi

Considerazioni circa l'opinione copernicana = Massimo Bucciantini e Michele Camerota (a cura di), Galileo Galilei, *Considerazioni circa l'opinione copernicana,* in Id., *Scienza e religione. Scritti copernicani*, Roma, Donzelli Editore, 2009, pp. 87-110.
Dialogo = Ottavio Besomi e Mario Helbing (a cura di), Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*. Edizione critica e commento. I. *Testo*. II. *Commento*, Padova, Antenore, 1998.
Lettera a Cristina di Lorena = Ottavio Besomi (a cura di), Galileo Galilei, *Lettera a Cristina di Lorena*. Edizione critica. Collaborazione di Daniele Besomi. Versione latina di Elia Diodati a cura di Giancarlo Reggi, Roma-Padova, Antenore, 2012.
Lettera a D. Benedetto Castelli = Michele Camerota, Franco Giudice e Salvatore Ricciardo (a cura di), Galileo Galilei, *Lettera a D. Benedetto Castelli*. 21 dicembre 1613, in Michele Camerota e Patrizia Ruffo (a cura di), *Le opere di Galileo Galilei. Appendice*. IV. *Documenti*, Firenze, Giunti, 2019, pp. 314-322.
Saggiatore = Ottavio Besomi e Mario Helbing (a cura di), Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, edizione critica e commento, Roma-Padova, Antenore, 2005.

OCCHIALE, CANNOCCHIALE, TELESCOPIO

Occhiale, cannone, cannocchiale, telescopio: tutte queste parole sono state (e sono) usate per indicare «il tubo» che Galileo Galilei «puntò verso il cielo» (cfr. Guardo 2011: 73-74) e adoperò per le sue fondamentali scoperte astronomiche. Non solo: anche se lo strumento fu probabilmente inventato da Hans Lipperhey (un costruttore di occhiali di origini tedesche), Galileo lo riprodusse e perfezionò personalmente, approntandone un esemplare potentissimo. Ma torniamo alle parole. La notizia del nuovo oggetto si diffuse rapidamente in Europa e raggiunse anche l'Italia, dove fu chiamato dapprima *occhiali*, poi *occhiale* e anche, ma più raramente, *cannone*. Quando, nel 1609, il teologo, storico, scienziato e politico Paolo Sarpi vide lo strumento per la prima volta, coniò la sua prima nominazione originale: «In Italia non abbiamo cosa nuova; solo è comparso quell'*occhiale che fa vedere le cose lontane*» (Busnelli 1931: 45). Nello stesso periodo, altri telescopi cominciarono a circolare in varie città d'Italia, e furono chiamati in diversi modi: *instromento*, *specchio*, *occhiali in canna*, *occhiale* o *cannone* (con eventualmente aggiunta la formula *da veder da lontano*), *cannone dalla lunga vista*, *cannone della vista lunga*, *cannoni della veduta lunga*, *visorio*, *occhiali a tromba da veder di lontano*, *occhiale di prospettiva, canone occhiale* (cfr. Patota 2026: 18-20).

Le due parole destinate a sostituire tutte quelle fin qui elencate – *can(n)occhiale* e *telescopio* – avevano fatto la loro comparsa nel 1611, come ricostruito da Migliorini (1948, 1973, 1975). L'individuazione di coloro che coniarono le parole *cannocchiale* e *telescopio* è complessa e discussa (cfr. Patota 2026: 21-30) e se ne darà conto brevemente, e altrettanto brevemente si darà conto della loro etimologia, della fortuna che ebbero nei dizionari e dell'uso che ne fece Galileo. Partiremo però dall'antenato di queste parole, ovvero dal già citato *occhiale*.

Il termine *occhiali* (plurale) è attestato per la prima volta nel 1306 nel *Quaresimale fiorentino* di Giordano da Pisa: «Non è ancora venti anni che si trovò l'arte di fare gli occhiali, che fanno vedere bene, ch'è una de le migliori arti e de le più necessarie che 'l mondo abbia, e è così poco che ssi trovò: arte novella, che mmai non fu» (cfr. GDLI e TLIO s.v. *occhiali*). Nel 1608, nella lettera di Paolo Sarpi a Francesco Castrino, il nome è impiegato ancora al plurale, ma il suo significato si espande a indicare il nuovo strumento ottico di cui si diffondeva notizia dalla Fiandra.

Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* registra *occhiale* fin dalla I edizione (1612), ma solo nella III edizione (1691) aggiunge il valore tecnico 'l'occhiale del Galileo', cioè *telescopio* (Crusca III, s.v. *occhiale*).Ecco l'evoluzione delle voci nel dettaglio:

- I edizione, voce *Occhiale*: 'Strumento di cristallo, o di vetro, che si tiene in sul naso, davanti agli occhj, per aiutar la vista'.
- II edizione, voce *Occhiale*: 'Strumento di cristallo, o di vetro, che si tiene davanti agli occhj, per aiutar la vista'.
- III edizione, voce *Occhiale*: 'Strumento, detto volgarmente Occhiale del Galileo'.
- La IV edizione (1729-1738) riprende la terza senza varianti sostanziali. Come si osserva nella scheda dedicata a *occhiale* e *cannocchiale* sul sito dell'Accademia della Crusca (www.adcrusca.it/galileo/occhiale.html), dalla prima alla seconda edizione «viene eliminata nella definizio-

ne la precisazione 'che si tiene in sul naso', ma non ci sono prove della volontà di rendere più generale la definizione», così da comprendere anche lo strumento perfezionato da Galileo.

Per quanto riguarda, invece, *cannocchiale*, la voce - un composto da *canna* + *occhiale* - compare per la prima volta nel 1611 in una lettera del gesuita Giuseppe Biancani a Cristoforo Grienberger: «...col far vedere col canocchiale la luna, le Medicee et l'altre...». Biancani usa la forma con *n* scempia (*canocchiale*). L'attribuzione a Biancani della coniazione, proposta da Bruno Migliorini (1975), è stata messa in discussione da Ivan Malara (2026: 47-63), che osserva l'assenza di prove dirette (cfr. Patota 2026: 21-30). Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* nella III edizione rimanda alla forma latina della parola: «I moderni l'han detto in Latino, *telescopium*'»; nella IV, invece, ne dà una definizione ('Strumento matematico per contemplare le stelle; Occhiale') e rinvia anche alla voce *occhiale*, in cui, come abbiamo visto, l'oggetto è presentato come 'occhiale del Galileo'.

Nei vocabolari ottocenteschi la voce è accolta come segue.

Nel suo dizionario, Francesco Alberti di Villanova allestisce una definizione originale: s.v. *cannocchiale*: «Strumento composto d'un tubo, e di varie lenti di cristallo collocate nelle estremità, o anche per entro in guisa, che servano ad ingrossar gli oggetti lontani. Occhiale. Quello, che serve per contemplare le stelle è anche detto Telescopio». Questa definizione viene ripresa, identica, dal vocabolario Tramater. Anche il Gherardini e il Tommaseo-Bellini riportano la stessa definizione (difficile stabilire se riprendendola dall'Alberti o dal Tramater). Il Giorgini-Broglio e il Rigutini-Fanfani, invece, elaborano definizioni originali. Alla voce *canocchiale* leggiamo, nell'ordine: 'Strumento composto di uno o più tubi scorrevoli l'uno dentro l'altro, e armato di lenti, per guardare oggetti lontani' e ' Strumento composto di uno o più tubi, che scorrono l'uno dentro l'altro, con lenti alle due estremità ed anche per entro di varia grossezza e grandezza, collocate in modo che servono [sic] ad avvicinare oggetti lontani. Quel cannocchiale che serve alle osservazioni astronomiche si chiama *Telescopio*'.

La distinzione *cannocchiale* vs. *telescopio* (strumento terrestre vs. astronomico) è mantenuta nei dizionari moderni: Zingarelli 1922; Palazzi 1940; Devoto - Oli 1971; De Felice - Duro 1985; lo stesso dicasi per le varie edizioni di Sabatini-Coletti, Garzanti, Devoto-Oli, Zingarelli.

La voce *telescopio*, infine, proviene dal greco *têle-* ('lontano') + *-skopion* ('osservare', da *skopein*).Il primo uso noto della forma italiana *telescopio* è proprio in una lettera di Galileo, indirizzata a Piero Dini (1611); quello della forma latina *telescopium* è invece in un'opera di Giulio Cesare Lagalla del 1612. L'attribuzione della parola (non si sa se prima coniata in latino e poi tradotta in italiano o viceversa) è contesa tra Federico Cesi, fondatore dei Lincei, e Giovanni Demisiani, membro dell'Accademia: nessun dubbio, tuttavia, che la parola sia nata nel consesso linceo tra il 1609 e il 1611 (cfr. Patota 2026: 21-30).

In Crusca III leggiamo, alla voce *telescopio*, questa definizione: 'Strumento di più cristalli, col quale si vedono le cose di lontano'; in Crusca IV si aggiunge alla stessa definizione la nota «che più comunemente si dice Cannocchiale». L'Alberti, che aveva allestito una definizione originale per *cannocchiale*, copia quella della quarta Crusca per *telescopio*; viceversa, Tramater e Tommaseo-Bellini, che avevano copiato la definizione di *cannocchiale*, elaborano la propria di *telescopio* (rispettivamente: 'Strumento ottico composto di lenti di più specie che serve ad avvicinare all'occhio i corpi più lontani; altrimenti Canocchiale [se non che chiamansi più propriamente Telescopii quegli strumenti d'ottica che hanno uno o due specchi di riflessione, e Canocchiali quelli che producono il loro effetto coi soli vetri lenticolari]' e 'strumento ottico composto di lenti di più specie, oppure di specchi e lenti, che serve a far vedere distintamente i corpi lontani;

altrimenti Canocchiale; taluni chiamano più propriamente Telescopii quegli strumenti d'ottica che hanno uno o due specchi di riflessione, e Canocchiali quelli che producono il loro effetto coi soli vetri lenticolari'). Per parte loro, anche in questo caso Giorgini-Broglio e Rigutini-Fanfani allestiscono definizioni originali: 'Strumento che per via di lenti fa vedere come vicine cose lontane, così che se ne scorgono i contorni, la figura e simili' e 'Qualsivoglia strumento ottico, il cui effetto sia quello di avvicinare e rendere visibili i contorni e tutte le parti degli oggetti lontani'.

Chiudiamo tornando al nostro genio. Quale parola scelse Galileo per indicare lo strumento da lui perfezionato e usato per le proprie scoperte? Studiando le occorrenze di *occhiale*, *cannocchiale, cannone* e *telescopio* presenti nell'insieme degli scritti e delle lettere dello scienziato, Patota (2026: 30-37) osserva che le occorrenze di *occhiale* 'telescopio' sono in tutto 80; quelle di *cannone* 30 (ma in almeno la metà degli esempi utili il significato del termine è 'cilindro', 'tubo del telescopio', oppure 'distanza fra i due vetri del telescopio' - cfr. ivi: 32); quelle di *cannocchiale* solo 2; le occorrenze di *telescopio*, invece, sono in tutto 267. Al di là del dato numerico, ciò che più conta è che la parola *telescopio* è usata nei contesti scientificamente più rilevanti. Al contrario, nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, la parola *canocchiale* viene pronunciata dall'ingenuo Simplicio, mentre Salviati e Sagredo usano *telescopio*, a dimostrazione del fatto che per Galileo il primo termine non era il più idoneo a descrivere lo strumento. Come osserva Patota (ivi: 35): «La ben nota preferenza galileiana per la risemantizzazione di un vocabolo comune rispetto alla coniazione di un termine dotto non valse, dunque, quando per lui si trattò di scegliere fra *occhiale*, *cannocchiale* e *telescopio*». La storia di queste parole, quindi, rappresenta un'eccezione per quanto riguarda le scelte linguistiche del nostro scienziato; è esemplificativa, però, di come può manifestarsi (e perdurare nel tempo) l'oscillazione tra e la compresenza di più forme all'interno della nostra lingua.

Dalila Bachis

Bibliografia

Guardo 2011 = Marco Guardo, *Galilei e il «Tesoro messicano»*, in «L'Ellisse», 6, pp. 53-82.

Malara 2026 = Ivan Malara, Cannocchiale*. Dal telescopio al* Sidereus Nuncius*, dal* Sidereus Nuncius *al telescopio*, in «Seicento & Settecento», XX, pp. 47-63.

Migliorini 1948 = Bruno Migliorini, *Galileo e la lingua italiana* e *Correnti dotte e correnti popolari nella lingua italiana*, in Id., *Lingua e cultura*, Roma, Tumminelli.

Migliorini 1973 = Bruno Migliorini, *Lingua d'oggi e di ieri*, Caltanissetta-Roma, Sciascia.

Migliorini 1975 = Bruno Migliorini, *Parole d'autore (Onomaturgia)*, Firenze, Sansoni.

Patota 2026 = Giuseppe Patota, *La lingua di un Linceo. Il telescopio e altri enigmi di Galileo*, Milano, FrancoAngeli.

Busnelli 1931 = Manlio Duilio Busnelli (a cura di), Paolo Sarpi, *Lettere ai protestanti*, Manlio Duilio Busnelli, Bari, Laterza.

La scrittura di un artista di corte: Giorgio Vasari tra lettere e *Vite*

Margherita Quaglino

1. Scrittura tecnica e scrittura letteraria

Quando Giovanni Nencioni, in uno dei primi studi dedicati in Italia alla scrittura di un artista, indicava nelle lettere di Giorgio Vasari la presenza di forme e citazioni «orecchiat*e* presso gli amici letterati», aveva forse in mente le allusioni scherzose a versi volgari e a espressioni latine che si giustificano solo come riferimenti a un patrimonio di saperi ampiamente condiviso[1]. Vincenzio Borghini viene pregato arieggiando Petrarca, «Mandatemi a dir [...] quel che debbo fare, et quel che mi consigli amore» (lettera del 13 dicembre 1559), e rassicurato col finale del noto verso del salmo 117: «io crederrò che per tutto aprile aver finito ogni cosa et licentiar *omnes gentes*»; la decorazione della Sala regia in Vaticano, se «l'avessi auta a far Malagigi», lo stregone che evoca i demoni nella tradizione del romanzo cavalleresco, «gli sarebbe messo paura, et a llui et a' suoi diavoli» (lettera del 18 febbraio 1573).

C'è di più. Mentre la sintassi delle lettere è caratterizzata da tematizzazioni, ridondanze, ellissi e cambi di progetto, relativi con ripresa e relative costruite con *che*+infinito come nell'esempio appena riportato, che rendono più sensibile la distanza dalla prosa letteraria, nella fonomorfologia risultano minoritari i fenomeni legati alla competenza viva della lingua nei suoi aspetti meno controllati: assimilazioni, raddoppiamenti fonosintattici, uso di *gnene* e di possessivi invariabili, metatesi, frequenti nelle lettere degli artisti della generazione precedente, come Michelangelo, e estranei invece all'uso di letterati come Guicciardini appaiono raramente negli autografi del Vasari epistolografo, come pure sono rari nelle lettere di altri artisti di corte di questo periodo come il fiorentino Bartolomeo Ammannati, coetaneo di Vasari e impiegato al servizio prima della curia romana e poi dei Medici a Firenze. Si delinea

[1] Nencioni 1954. Le lettere sono trascritte direttamente dagli autografi per ovviare ai lievi ammodernamenti dell'edizione Frey 1923-1930 che si può consultare in versione digitalizzata e completa delle segnature d'archivio per ciascuna lettera all'indirizzo http://vasariscrittore.memofonte.it. Le citazioni dalle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* nelle edizioni del 1550 e del 1568 sono tratte dall'edizione critica Vasari curata da Bettarini e Barocchi (1966-1987) consultabile online all'indirizzo vasari.sns.it; i riferimenti bibliografici alle citazioni della Giuntina sono ripresi dall'edizione Mattioda 2017-2021.

cioè attraverso i carteggi di Vasari e Ammannati una varietà intermedia di italiano scritto, propria di scriventi privi di una solida formazione umanistica ma avvezzi a trattare con principi e letterati e a attenersi nel farlo ai protocolli della conversazione cortigiana (D'Onghia 2014, Quaglino 2025).

La *scrittura gentile* del Vasari artista di corte rimanda alla congiuntura storica che vede esordire a Firenze, a metà Cinquecento, il dibattito sul riconoscimento culturale e sociale delle scritture d'artista (Spagnolo 2008): la questione prende le mosse dalle due lezioni tenute da Benedetto Varchi all'Accademia fiorentina nel 1547 e poi pubblicate dallo stampatore ducale Torrentino nel 1550 e ha al suo centro le due edizioni (Torrentino 1550 e Giunti 1568) delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Vasari.

Le due lezioni mettono in relazione in due modi diversi la lingua dei letterati con quella degli artisti: la prima è dedicata al commento (genere riservato a testi considerati classici) del sonetto di Michelangelo *Non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in sé non circoscriva / col suo soverchio*; la seconda lezione riprende la disputa *sulla maggioranza e nobiltà dell'arti* trascrivendo in appendice lettere di artisti contemporanei (tra i quali gli stessi Vasari e Michelangelo) interpellati sul problema (Barocchi 1998). Per quanto riguarda le *Vite*, è stato spesso notato (da ultimo in Fanini 2024) che Vasari, nella dedica a Cosimo I dell'edizione del 1550, protesta di non voler «procacciar*si* lode come scrittore ma come artefice» e di poter «linear*e* e ombreggiar*e*» i «chiarissimi ingegni» degli artisti soltanto «con la penna d'un disegnatore»; meno presente agli studi è il dialogo da cui prende forma l'idea delle *Vite*, narrato nella biografia che Vasari dedica a sé stesso e che conclude l'edizione del 1568: davanti alla brigata di insigni letterati riunita a cena dal cardinal Farnese, Vasari si permette di notare che Paolo Giovio, discorrendo del disegno di un trattato da dedicare agli artisti, «ha scambiato molte cose una per un'altra» e viene dunque pregato da Giovio e da tutti i letterati presenti di accollarsi il progetto «perciò che a me non dà il cuore – conclude Giovio -, non conoscendo le maniere, né sapendo molti particolari che potrete sapere voi: sanzaché, quando pure io facessi, farei il più più un trattatetto simile a quello di Plinio». Considerata l'importanza della *Storia naturale* di Plinio nel Cinquecento e qui in particolare del Libro XXXV come modello classico e non ancora emulato di rassegna di vite di artisti, siamo in grado di cogliere il ribaltamento delle attestazioni di modestia della dedica a Cosimo I e la piena abilitazione dell'artista alla scrittura letteraria che questo aneddoto rappresenta.

Se il carteggio vasariano raccoglie un'ampia messe di testimonianze sul lavoro di revisione delle prime e delle seconde *Vite* da parte soprattutto di Borghini e, per la correzione delle bozze di stampa della princeps, di Pier Francesco Giambullari e di altri letterati appartenenti all'Accademia fiorentina, diversi studi hanno rifiutato la tesi di una *autorialità collettiva*, nuovamente formulata per le *Vite* da una parte della storiografia anglosassone nell'ambito del centenario del 2011, e hanno scavato negli anni della formazione dell'artista, tracciandone i contatti con umanisti del calibro di Pier Vettori e di Piero Valeriano, precettore dei giovani Alessandro e Ippolito alla corte di Ottaviano de' Medici che teneva Vasari «in luogo di figliolo» (Carrara 2012).

La scrittura gentile di Vasari ha dunque padrini illustri: benché ancora manchi

un'indagine sistematica delle fonti delle *Vite* (su cui per iniziare Patrizi 1993), sorprendono la frequenza e la qualità delle citazioni letterarie nella seconda edizione; vediamo qualche esempio, cominciando dalla vita di Giotto che si presta in modo naturale, per la vicinanza cronologica, a intrecci multipli con le tre corone, recentemente promosse a rappresentanti del canone trecentista dalle *Prose della volgar lingua*.

L'edizione del 1550 già insinuava che le *storie*, ossia i soggetti degli affreschi dipinti da Giotto ad Assisi e poi a S. Chiara a Napoli fossero «invenzione di Dante»: «e sebbene Dante in questo tempo era morto, potevano averne avuto, come spesso avviene fra gli amici, ragionamento». Inoltre, elogiando la maestria di Giotto nel fare i ritratti, Vasari ricordava l'«effigie» di Dante che Giotto avrebbe dipinto nell'affresco del *Giudizio universale* nella cappella del palazzo del Bargello a Firenze, e sottolineava l'amicizia tra il poeta e il pittore consegnata ai posteri dalla rubrica della novella VI 5 del *Decameron*, ossia dalla aureolata testimonianza della terza corona:

> Fra gli altri ritrasse [...] Dante Alighieri, coetaneo et amico suo grandissimo e non meno famoso poeta che si fusse ne' medesimi tempi Giotto pittore, tanto lodato da messer Giovanni Boccaccio nel proemio della novella di messer Forese da Rabatta e di esso Giotto dipintore.

Nell'edizione del 1568, viceversa, Oderisi da Gubbio, «molto amico di Giotto» e da questi frequentato a Roma, insieme a Franco Bolognese, che fu «molto miglior maestro di lui» sono ritratti con i noti versi di *Purgatorio* XI, 79-84; la morte di Giotto infine è celebrata con le parole nientedimeno che del Petrarca latino: sia delle *Familiares* (I V 17) sia del testamento, nel quale il poeta lascia a Francesco da Carrara un dipinto della Madonna «opus Iocti pictoris egregii [...] in cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent»[2]. E per sovrappiù è citata la chiosa dell'*Ottimo commento* al passo di *Purgatorio* XI appena ricordato:

> un comentator di Dante, che fu nel tempo che Giotto viveva, disse: «Fu ed è Giotto tra i pittori il più sommo della medesima città di Firenze, e le sue opere il testimoniano a Roma, a Napoli, a Vignone, a Fiorenza, Padoa et in molte altre parti del mondo».

Pittori ispirati da poeti e che ritraggono poeti; poeti che descrivono pittori e che ne tessono le lodi nelle loro opere elevate a modelli del canone letterario: la lingua gentile di Vasari si costruisce e si autopromuove nell'ostensione di continui intrecci tra arte e classici volgari, suggerendo l'idea di un erigendo canone di pittori moderni che, seguendo la climax delle tre età in cui sono distribuite le biografie degli artisti, ha il suo culmine nel parallelo tra Dante e Michelangelo: tema caro, tra l'altro, alla politica culturale di Cosimo I e circolante nelle opere dei letterati dell'Accademia fiorentina. Per soffermarci solo sulla somma opera del sommo artista, il *Giudizio universale*, Vasari si premura di sottolinearne, già nell'edizione del 1550, la forza delle figure che «ha verificato il detto di Dante: "morti li morti, i vivi parean vivi"»; Caronte, che «con attitudine disperata l'anime tirate dai diavoli giù nella barca batte col remo», è rappresentato

[2] «Opera di Giotto, pittore eccellente [...] la cui bellezza gli inesperti non comprendono, mentre i maestri dell'arte ne sono meravigliati» (traduzione di chi scrive).

«ad imitazione di quello che espresse il suo [cioè di Michelangelo] famigliarissimo Dante, quando disse: "Caron demonio, con occhi di bragia / Loro accennando, tutte le raccoglie; / Batte col remo qualunque si adagia"», con citazioni da *Purgatorio* XII 67 e *Inferno* III 111-113. Mentre nel 1550 l'attività poetica di Michelangelo era liquidata in poche righe, nel 1568 l'artista è colto – e dunque autorizzato e nobilitato nella sua produzione poetica - nel molto dilettarsi

> delle lezzioni de' poeti volgari e particolarmente di Dante, che molto lo amirava et imitava ne' concetti e nelle invenzioni; così 'l Petrarca, dilettatosi di far madrigali [e] sonetti molto gravi, sopra e' quali s'è fatto comenti; e messer Benedetto Varchi nella Accademia fiorentina fece una lezione onorata sopra quel sonetto che comincia: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto / Ch'un marmo solo in sé non circonscriva*.

La citazione della lezione di Varchi ci riporta al punto da cui siamo partiti e chiude in qualche modo il cerchio: il commento del sonetto equipara l'opera poetica dell'artista a quella degli scrittori classici volgari e a Dante anzitutto, bandiera della politica culturale della Firenze cosimiana.

2. «A cagione che ogni gentile spirito intenda»

Il contesto tracciato consente di rileggere le note di Barocchi 1984 sul lessico vasariano da una diversa prospettiva. È vero infatti che il linguaggio delle *Vite* del 1550 «prescinde dalla illustrazione empirica dei processi operativi e punta sugli effetti dei mezzi usati», abbandonando la nomenclatura minuta degli ingredienti, degli strumenti e degli oggetti» che aveva caratterizzato la scrittura artistica precedente, e in particolare il genere dei ricettari di colori: se Vasari evita nelle *Vite* voci grevi di manualità artigianale quali *arzica*, *biffo* o *risalgallo* e punta su aggettivi come *abbagliato*, *carico* o *crudo* o su «sostantivi che indicano perlopiù concetti di origine letteraria», come *unione* o *discordanza*, non è soltanto perché «mira ad un "parlato" che si serve eminentemente di traslati» ma, e forse soprattutto, perché adegua il lessico a un pubblico composto da «ogni gentile spirito» che voglia intendere «primieramente le cose più notabili» delle professioni artistiche, ossia al pubblico di principi, letterati e cortigiani che sono i primi destinatari delle *Vite*. A riprova della consapevole riduzione delle componenti tecniche del lessico artistico si può considerare il fatto che le uniche occorrenze di *cinabrese* 'miscuglio di sinopia e di bianco San Giovanni', *giallo santo* 'lacca derivata dallo spincervino', *giallo e verde in vetro* 'pigmenti prodotti nelle fornaci dei vetrai' (cfr. Cerasuolo 2014, pp. 98-99) si trovano in una pericope aggiunta alle *Vite* del 1568, nella quale Vasari dà notizia del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, allievo di Agnolo Gaddi, con una interessante nota di aggiornamento sui materiali e sui colori:

> Non lascerò già di dire che non fa menzione - e forse non dovevano essere in uso - d'alcuni colori di cave, come terrerosse scure, il cinabrese e certi verdi in vetro: si sono similmente ritrovate poi la terra d'ombra che è di cava, il giallo santo, gli smalti a fresco et in olio et alcuni verdi e gialli in vetro, de' quali mancarono i pittori di quell'età. Trattò finalmente de'

musaici, del macinare i colori a olio per far campi rossi, azurri, verdi e d'altre maniere, e de' mordenti per mettere d'oro.

La pericope è aggiunta probabilmente dietro suggerimento di Borghini, che si era nel frattempo procurato uno dei testimoni manoscritti del *Libro* e ne parla a Vasari in una lettera del febbraio 1564 (Cerasuolo 2017).

Capovolgendo il punto di vista dei testi artistici precedenti, le *Vite* sono scritte non per istruzione degli artefici ma per il pubblico gentile delle corti e per il gusto raffinato degli intendenti e dei mecenati; non per chi le opere le fa ma per chi le guarda, le valuta e le ammira. Per questo pubblico Vasari raccoglie parole «care agli autori toscani (come Berni, Cecchi, Grazzini) dotandole di un valore tecnico. La pregnante espressività di *bizzarro* e *bizzarria*, *capriccio*, *capriccioso* e *capricciosamente*, *fantastico* e *fantasticheria* o *fantasia*, *ghiribizzo*, *stravagante*, *stravaganza* o *stranezza* [...] ravviva la nuova terminologia della critica già operante dal primo Cinquecento nei trattati letterari (Bembo) e artistici (Serlio, Cattaneo): *beninteso*, *ingegnoso*, *fuor di regola*, *licenza* e *licenzioso*, *ragionevole* e *ragionevolmente*» (Siekiera 2015, p. 113).

3. *Azzuffare* i colori

Si deve al fiorentino Giovanni Gaetano Bottari, che le introdusse nella quarta impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (stampata a Firenze da Domenico Maria Manni in 6 volumi tra il 1729 e il 1738), la fortuna delle parole dell'arte nella lessicografia storica italiana (Carrara 2018). Nel *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI), che oggi possiamo interrogare nella versione digitalizzata, Vasari è citato circa 5000 volte: sono circa altrettante le citazioni da testi di Leonardo da Vinci e Leon Battista Alberti. Quello che distingue però le occorrenze di Vasari è il fatto che, stando al GDLI, si tratta per il maggior numero dei casi di neosemie, (cioè voci già esistenti a cui viene dato un nuovo significato): che poi lo siano effettivamente o meno, è innegabile il ruolo di Vasari nel consolidare il repertorio lessicale di tipo descrittivo e valutativo che sicuramente è l'elemento di grande novità introdotto dalle *Vite* rispetto agli scritti d'arte precedenti. Poiché gli studi si sono concentrati soprattutto su sostantivi e aggettivi, raccolgo dalle *Concordanze* e dagli *Indici di frequenza* delle *Vite* (Barocchi *et alii* 1994) una prima serie di esempi di neosemie (da *abbagliare* a *stemperare*) e una seconda serie di neologismi (cioè voci nuove a tutti gli effetti) relativi ai predicati verbali (segue il contesto il riferimento all'edizione Bettarini-Barocchi 1966-1987).

abbagliare 'rendere opaca una tinta, attenuare la vivacità d'un colore con la trasparenza d'un altro'
«Altri poi dipingendo unitamente, e con abbagliare i colori ribattendo a' suoi luoghi i lumi e l'ombre delle figure, meritano grandissima lode» (*Introduzzione*, p. 85).

abbozzare 'dare la prima stesura dei colori di un dipinto', 'lo stesso che imporre'
«Seccata poi questa mestica, va lo artefice o calcando il cartone o con gesso bianco da sarti disegnando quella, e così ne' primi colori l'abozza: il che alcuni chiamono imporre» (*Introduzzione*, p. 134).

accendere 'dare intensità e vivacità a un colore'
«E così fatto sperimento, oltre a quella, di molte cose, vide che il mescolare i colori con queste sorti d'olî gli dava una tempera molto forte, che secca non temeva l'acqua altrimenti, et inoltre accendeva il colore tanto forte che gli recava lustro da per sé senza vernice» (III, *Antonello da Messina*, p. 303).

addolcire 'ammorbidire i colori, attenuare la crudezza delle tinte'
«Fecegli fare lo spedalingo di Santa Maria Nuova una tavola, la quale vedendola abbozzata, gli parvero, come colui ch'era poco intendente di questa arte, tutti quei Santi, diavoli, avendo il Rosso costume nelle sue bozze a olio di fare certe arie crudeli e disperate, e nel finirle poi addolciva l'aria e riducevale al buono» (IV, *Il Rosso*, p. 476).

azzuffare 'mescolare, confondere (i colori)'
«Messe d'ogni sorte colore sopra la tavoletta, ed azzuffandoli insieme col pennello [...] contrafaceva il vivo colore della carne di Baccio» (V, *Baccio Bandinelli*, p. 242).

campire 'stendere un colore uniforme su un'area delimitata'
«E questo si può fare su tutti i colori, ma il giallo meglio riesce sul bianco che in altri colori, su lo azzurro a campirlo divien verde nel cuocerlo, perché il giallo e lo azurro mescolati fanno color verde» (*Introduzzione*, p. 162).

imporre 'dare la prima stesura dei colori di un dipinto', 'lo stesso che abbozzare'
«Seccata poi questa mestica, va lo artefice o calcando il cartone o con gesso bianco da sarti disegnando quella, e così ne' primi colori l'abozza: il che alcuni chiamono imporre» (*Introduzzione*, p. 134).

ingiallare 'rendere giallo'
«Quando vogliono cominciare, cioè ingessato che hanno le tavole o quadri, gli radono, e datovi di dolcissima colla quattro o cinque mani con una spugna, vanno poi macinando i colori con olio di noce o di seme di lino (benché il noce è meglio, perché ingialla meno)» (*Introduzzione*, p. 134).

stemperare 'sfumare'
«Quando queste tinte d'un color solo, qualunche egli si sia, saranno stemperate, si vedrà a poco a poco cominciare il chiaro e poi meno chiaro e poi un poco più scuro, di maniera ch'a poco a poco troverremo il nero schietto» (*Introduzzione*, p. 113).

cacciare 'ombreggiare'
«E se questa storia non fusse troppo tinta e cacciata di neri, di che Giulio si dilettò sempre ne' suoi coloriti, sarebbe del tutto perfetta» (V, *Giulio Romano*, p. 60).

fumeggiare 'sfumare'
«Meritò lode straordinaria, avendo introdotto un modo di fumeggiar le figure che all'ottima arte aggiungono unione maravigliosa, talmente che paiono di rilievo e vive, lavorate con ottima maniera a perfezzione» (IV, *Fra' Bartolomeo di San Marco*, p. 96)

lumeggiare 'distribuire i toni chiari in un dipinto per ottenere effetti di rilievo'
«Quando questi colori son messi in opera accesamente e vivi con una discordanza spiacevole, [...] il disegno ne viene ad essere offeso di maniera che le figure restano più presto dipinte

dal colore, che dal pennello che le lumeggia et adombra fatte apparire di rilievo e naturali» (*Introduzzione*, p. 125).

panneggiare 'rappresentare il panneggio in un dipinto'
«Fu facilissimo nel far suo e molto semplice nel panneggiare» (III, *Masaccio*, p. 136).

sbattimentare 'ombreggiare'
«E si suole ne' campi di quegli radere il bianco e poi avere una tinta d'acquerello scuretto molto acquidoso, e di quello dare per gli scuri come si desse a una carta, il che di lontano fa un bellissimo vedere; ma il campo, se ci è grottesche o fogliami, si sbattimenta, cioè ombreggia con quello acquarello» (*Introduzzione*, p. 143).

4. Disegnare con le parole

Come nel lessico Vasari introduce raffinate variazioni di significato e deriva voci nuove da un repertorio di tradizione letteraria consolidata, così per la sintassi adotta e distribuisce con maestria nelle diverse sezioni delle *Vite* i modelli che la letteratura artistica gli metteva a disposizione: il trattato, il ricettario, la biografia. Anche da questo punto di vista la lingua dell'opera non si colloca né in una posizione di supina adesione ai modelli né in una posizione di netta cesura; la genialità di Vasari sta nel rielaborare, adattare, combinare l'esistente, inserendosi nel pieno alveo della storia della lingua e della sua evoluzione. Già Bettarini (1976, p. 49) notava che «la 'vita', così come appare nella Torrentiniana, ha un'articolazione prefissata, non elastica. Prende moto da considerazioni generali [...], la corona morale dell'attacco è perlopiù speculare al congedo» e «tra questi due estremi di tono alto si snoda la vita dell'artefice, opere, viaggi, commissioni, baie, facezie». Anche se nella Giuntina la «cornice del medaglione biografico» viene rotta «sia con tagli, sia con integrazioni storiche e strumentali» (Barocchi 1984, p. 160), la ricorsività dei diversi impianti sintattici resta riconoscibile.

La sintassi ampia e magniloquente del trattato è destinata ai paratesti (dediche, proemi, conclusioni) e agli incipit delle vite degli artisti cui Vasari vuole conferire un'importanza particolare, come dimostra il sontuoso avvio della vita di Michelangelo:

Mentre gli industriosi et egregii spiriti col lume del famosissimo Giotto e degli altri seguaci suoi si sforzavano dar saggio al mondo del valore che la benignità delle stelle e la proporzionata mistione degli umori aveva dato agli ingegni loro, e, desiderosi di imitare con la eccellenzia della arte la grandezza della natura per venire il più che e' potevano a quella somma cognizione che molti chiamano intelligenzia, universalmente, ancora che indarno, si affaticavano, il benignissimo Rettor del cielo volse clemente gli occhi a la terra; e veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studii senza alcun frutto e la opinione prosuntuosa degli uomini, assai più lontana dal vero che le tenebre da la luce, per cavarci di tanti errori si dispose mandare in terra uno spirito che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile, operando per sé solo, a mostrare che cosa siano le difficultà nella scienza delle linee della pittura, nel giudizio della scultura e nella invenzione della veramente garbata architettura; e volse oltr'a ciò accompagnarlo de la vera filosofia morale, con l'ornamento

> della dolce poesia, acciò che il mondo lo eleggesse et ammirasse per suo singularissimo specchio nella vita, nell'opere, nella santità dei costumi e in tutte l'azzioni umane, e che da noi più tosto celeste che terrena cosa si nominasse (VI, p. 3).

Nel lungo periodo le frasi «si agganciano tra loro» attraverso i nessi argomentativi, «mostrando le loro evidenti membrature e i tratti rilevati dell'ornatus». In genere, quando il discorso autoriale giunge alla massima tensione oratoria, il naturale risultato è una costruzione ascendente» (Dardano 2004, p. 337), ossia con un marcato sbilanciamento del periodo a sinistra della frase principale: l'incipit della vita di Michelangelo è una delle rare eccezioni; l'equilibrio tra la parte del periodo che precede e quella che segue la principale è l'indizio di un impegno stilistico e di una calibratura ancora più raffinati. Il modello testuale è sicuramente fra i più distanti dal registro medio della lingua degli artisti che ho richiamato in apertura.

Subito appresso ai paratesti incipitari delle *Vite*, l'*Introduzzione alle tre arti* è l'unica sezione dell'opera che per le frasi brevi e la sintassi lineare si adatta alla modularità iterativa delle raccolte di ricette, rifacendosi esplicitamente a una tradizione discorsiva familiare agli artisti; cito un solo contesto dal cap. XX, *Del pingere a olio nel muro che sia secco*:

> L'altro modo è che l'artefice di stucco di marmo e di matton pesto finissimo fa un arriciato che sia pulito, e lo rade col taglio della cazzuola perché il muro ne resti ruvido; appresso gli dà una man d'olio di seme di lino e poi fa in una pignatta una mistura di pece greca e mastico e vernice grossa, e quella bollita con un pennel grosso si dà nel muro; poi si distende per quello con una calzuola da murare che sia di fuoco: questa intasa i buchi dello arriciato e fa una pelle più unita per il muro. E poi ch'è secca, si va dandole d'imprimatura o di mestica, e si lavora nel modo ordinario dell'olio, come abbiamo ragionato (I, pp. 135-136).

Le frasi sono brevi, in genere coordinate per asindeto o con la congiunzione *e*; semplici avverbi di tempo scandiscono la successione delle operazioni descritte: *appresso... poi... poi...*; le poche subordinate annoverano appunto una temporale (*poi ch'è secca*) e una finale, che indica la destinazione del procedimento (*perché il muro ne resti ruvido*; hanno sfumatura consecutiva *che sia pulito*; *che sia di fuoco*). Finali e consecutive non hanno dunque una funzione esornativa bensì fungono da dispositivo di controllo: se il lavoro è stato eseguito in modo corretto, il risultato deve essere quello indicato.

Il terzo modello è però quello che definisce la fisionomia sintattica prevalente nelle *Vite*: non quella dei ricettari familiari ai pittori ma quella narrativa, che rimanda naturalmente al genere della biografia (Tanturli 1976), intreccia i dati e le informazioni sugli artisti con le descrizioni delle loro opere e spesso si abbandona all'aneddoto da novella, alla facezia, con i modi scorciati e arguti del motto di spirito. Propongo solo due battute del brioso Giotto al re di Napoli:

> Nel Castello de l'Uovo fece ancora molte opere, e particularmente la cappella di detto castello. E fu sì da quel re amato, che oltra la pittura pigliò grandissimo piacere del suo ragionamento, avendo egli alcuni motti et alcune risposte molto argute; come fu quando, dicendogli un giorno il re che lo voleva fare il prim'uomo di Napoli, «E perciò - gli rispose Giotto - son io alloggiato vicino a Porta Reale, per essere il primo di Napoli». Et un'altra volta,

> dicendogli il re: «Giotto, s'io fusse in te, ora che fa caldo tralasserei un poco il dipignere», rispose: «Et io, se fussi in voi, farei il medesimo» (I, p. 108).

L'intrattenimento è un ingrediente rilevante della scrittura delle *Vite*; l'accostamento alla tradizione della novella, spesso notato dagli studi (Riccò 1981), non dipende soltanto dalla condivisione dell'impianto narrativo ma strizza l'occhio agli eleganti intrattenimenti di corte, di cui nel pieno Cinquecento l'aneddoto, la facezia, la novella diventano protagonisti.

Il tessuto narrativo, con la sua medietà e ricorsività, si sviluppa in un dialogo continuo con una quarta tradizione discorsiva che proprio nelle *Vite* si costituisce in modo originale e organico in funzione della descrizione dell'opera d'arte: l'«equivalenza verbale» che l'*écfrasis* stabilisce con il linguaggio figurativo è «l'elemento nucleare della biografia vasariana», il modello sintattico che dà significato al puzzle di generi di cui le *Vite* raccolgono l'eredità e quello in cui più si manifesta la genialità dello scrittore Vasari (Mengaldo 2008, p. 87).

Nel *Proemio* alla terza età Vasari ritorna sulla questione del paragone delle arti introducendo la figura di Raffaello come *pittore* di storie *scritte*: «l'invenzione era in lui sì facile e propria quanto può giudicare chi vede le storie sue, le quali sono simili alli scritti» (IV, *Proemio*, p. 9). La descrizione degli affreschi nella Stanza della Segnatura diventa allora una specie di *mise en abyme* della pari dignità di scrittura e pittura. Il punto di osservazione parte dal centro della stanza e si rivolge prima alla *Scuola di Atene*; poi si alza verso la volta ed elenca i quattro tondi della *Filosofia*, della *Poesia*, della *Teologia* e della *Giustizia*; quindi ridiscende sugli affreschi delle pareti portandosi anzitutto su quello del *Parnaso* nel quale, nell'elencare le figure rappresentate, Vasari «non segue un percorso di lettura utile per identificare i poeti» ma evidenzia «la continuità storica della poesia tra due grandi età, quella antica, greca e latina assieme, e quella moderna, che va dal Duecento al Cinquecento», con lo stesso sviluppo ascensionale delle biografie degli artisti (Sabbatino 2019, p. 95):

> Nella facciata dunque di verso Belvedere, dove è il monte Parnaso et il fonte di Elicona, fece intorno a quel monte una selva ombrosissima di lauri, ne' quali si conosce per la loro verdezza quasi il tremolare delle foglie per l'aure dolcissime, e nella aria una infinità di Amori ignudi con bellissime arie di viso, che colgono rami di lauro e ne fanno ghirlande, e quelle spargano e gettano per il monte; nel quale pare che spiri veramente un fiato di divinità nella bellezza delle figure e da la nobiltà di quella pittura, la quale fa maravigliare, chi intentissimamente la considera, come possa ingegno umano, con l'imperfezzione di semplici colori, ridurre con l'eccellenzia del disegno le cose di pittura a parere vive, sì come sono anco vivissimi que' poeti che si veggono sparsi per il monte, chi ritti, chi a sedere e chi scrivendo, altri ragionando et altri cantando o favoleggiando insieme, a quattro, a sei, secondo che gli è parso di scompartirgli. Sonvi ritratti di naturale tutti i più famosi et antichi e moderni poeti che furono e che erano fino al suo tempo, i quali furono cavati parte da statue, parte da medaglie e molti da pitture vecchie, et ancora di naturale mentre che erano vivi da lui medesimo. E per cominciarmi da un capo, quivi è Ovidio, Virgilio, Ennio, Tibullo, Catullo, Properzio et Omero, che cieco, con la testa elevata cantando versi, ha a' piedi uno che gli scrive; vi sono poi tutte in un gruppo le nove Muse et Appollo, con tanta bellezza d'arie e divinità nelle

> figure che grazia e vita spirano ne' fiati loro; èvvi la dotta Safo et il divinissimo Dante, il leggiadro Petrarca e lo amoroso Boccaccio, che vivi vivi sono, il Tibaldeo similmente et infiniti altri moderni. La quale istoria è fatta con molta grazia e finita con diligenza (IV, pp. 170-171).

Il brano si può suddividere in tre parti che corrispondono ai tre diversi piani del dipinto, descritti in successione partendo dallo sfondo e venendo progressivamente in avanti verso l'osservatore: prima la *selva* con gli *Amori*, poi i *poeti sparsi per il monte*, infine quelli riconoscibili in primo piano. La testualità è scandita e animata da una progressiva messa a fuoco e riduzione *ad unum*, per così dire: dall'*infinità* degli *Amori* ai gruppetti di *quattro* o *sei* figure fino alla serie di poeti che vengono individuati per nome iniziando da Ovidio, il poeta latino in assoluto più tradotto e imitato nel Cinquecento. Dal punto di vista retorico, l'affresco è raccontato assumendo la prospettiva dello spettatore che lo vede per la prima volta; il movimento dello sguardo è descritto attraverso l'uso dei dimostrativi con funzione deittica: *quel monte... que' poeti*. L'osservazione è guidata dalle strategie del riconoscimento e della meraviglia: *si conosce... pare... fa maravigliare... parere... si veggono*; il passaggio al primo piano è evidenziato dall'uso di deittici avverbiali di luogo e del verbo *essere* che certifica la piena consistenza delle figure ritratte: *quivi è*; *vi sono poi*; *èvvi*. La meraviglia è suscitata dalla vivezza dei diversi elementi rappresentati, secondo l'assunto fondamentale del classicismo vasariano che definisce la perfezione dell'arte non nella semplice imitazione della natura ma nella emulazione e infine nel superamento della natura stessa: la somma meraviglia è che, con l'*imperfezione dei colori*, *l'eccellenza del disegno* riduca le *cose della pittura* a *parere vive*; la *verdezza* della selva fa intuire quasi *il* tremolare *delle foglie per l'aure dolcissime*; i *poeti* sono *vivissimi*; le nove Muse e Appollo *spirano grazia e vita ne' fiati loro*; Dante, Petrarca e Boccaccio *vivi vivi* sono. Collabora alla retorica della meraviglia l'enfasi dei sostantivi astratti (*verdezza*, *infinità*, *divinità*, *bellezza*) e degli aggettivi e avverbi al grado superlativo (*ombrosissima*, *bellissime*, *dolcissime*, *vivissimi*, *divinissimo, intensissimamente*) e ribattuti (*vivi vivi*). Dal punto di vista della sintassi per dire la meraviglia sono sfruttate come risorse le interrogative indirette retoriche (*fa maravigliare... come possa ingegno umano*) e le consecutive (*con tanta bellezza d'arie e divinità nelle figure che grazia e vita spirano ne' fiati loro*). La progressione narrativa e anche la dinamicità che anima la descrizione sono affidate infine alla frequenza dei relativi analitici, pronomi e aggettivi, con funzione propria o di *coniunctio relativa*: *ne' quali si conosce*, *nel quale pare*, *la quale fa maravigliare*, *i quali furono cavati*, *la quale istoria è fatta*. Il costrutto «segnala l'esistenza di una continuità con l'enunciato precedente, ma al tempo stesso indica che il prosieguo del discorso inaugura una linea tematica parzialmente diversa»: in altre parole, la frequenza dei relativi assicura la coerenza e la coesione del testo e al tempo stesso ne attua uno sviluppo, un rilancio (De Roberto 2010, pp. 594-596), in un continuo intreccio tra le forme della descrizione dello spazio, statiche, e il movimento dello sguardo che si svolge nel tempo. È forse questo uno degli esiti più interessanti della genialità del Vasari scrittore. Per concludere torno all'osservazione iniziale sul movimento che nell'écfrasi è restituito anche da un effetto di progressiva messa a fuoco dallo sfondo al primo piano, che si basa su elenchi di elementi via via più dettagliati. Dalla indistinta *selva* e dall'*infinità di Amori ignudi* si passa alla presentazione della folla dei poeti anonimi, movimentata dalla diversità delle

attitudini, dei *compartimenti*, ossia della distribuzione in gruppetti, e anche dei tipi di nessi correlativi e delle frasi che introducono: «chi ritti, chi a sedere e chi scrivendo, altri ragionando et altri cantando o favoleggiando insieme, a quattro, a sei, secondo che gli è parso di scompartirgli». Lo sguardo dell'osservatore mette a fuoco e individua infine uno per uno i poeti rappresentati in primo piano. L'elenco parte da Ovidio e da diversi poeti latini, per soffermarsi nella parte centrale sulle Muse e su Apollo che introducono l'unica poetessa greca e donna, Saffo, per poi ridiscendere ai poeti moderni guidati dalle tre corone Dante, Petrarca e Boccaccio. I poeti sono cioè distinti e al tempo stesso raccolti in una specie di arco descritto dallo sguardo dello spettatore che si conclude e culmina nel trionfo del classicismo fiorentino, rappresentato e fissato grazie alla pittura nella meraviglia della sua vivezza.

La scrittura gentile del Vasari artista di corte, caratterizzata dalla medietà linguistica degli autografi e dalla selezione e riduzione dei caratteri tecnici e materiali della tradizione della letteratura artistica precedente, giunge all'apice dell'originalità nel lessico e soprattutto nella sintassi dell'écfrasis, luogo di massima prossimità al punto di vista del pubblico dell'opera d'arte e a un tempo luogo dell'espressione letteraria del giudizio dell'artista.

Bibliografia

Barocchi 1984 = Paola Barocchi, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario* [1981], in Ead., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, pp. 134-156.

Barocchi *et alii* 1994 = Paola Barocchi, Sonia Maffei, Giovanni Nencioni, Umberto Parrini, Eugenio Picchi (a cura di), Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Paola Barocchi *et al.*, Pisa - Firenze, Scuola Normale Superiore, Accademia della Crusca, 2 voll., I. *Concordanze*, II. *Indici di frequenza*.

Barocchi 1998 = Paola Barocchi (a cura di), *Pittura e scultura nel Cinquecento. Benedetto Varchi, Vincenzio Borghini*, Livorno, Sillabe.

Bettarini 1976 = Rosanna Bettarini, *Vasari scrittore. Come la Torrentiniana diventò Giuntina*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo - Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, pp. 485-500.

Bettarini-Barocchi 1966-1987 = Rosanna Bettarini, Paola Barocchi (a cura di), Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, Sansoni [poi Firenze, Studio per Edizioni scelte], 9 voll., edizione digitale all'indirizzo https://vasari.sns.it/.

Carrara 2012 = Eliana Carrara, *Fonti vasariane tra la Torrentiniana e la Giuntina*, in «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», 72/73, pp. 135-161.

Carrara 2018 = Eliana Carrara, *Sul lessico dell'arte*, in Gino Belloni, Paolo Trovato (a cura di), *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al* Vocabolario *del 1612*, Padova, Libreria universitaria edizioni.it, pp. 521-532.

Cerasuolo 2014 = Angela Cerasuolo, *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, Edifir.

Cerasuolo 2017 = Angela Cerasuolo, *Appunti di Vincenzio Borghini sul* Libro dell'arte *di Cennino Cennini*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 58, 1, pp. 117-125.

Dardano 2004 = Maurizio Dardano, *La progressione tematica nella prosa del Vasari*, in Vittorio Casale, Paolo D'Achille (a cura di), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, Atti del III convegno Asli (Roma, 30-31 maggio 2002), Firenze, Cesati, pp. 331-347.

De Roberto 2010 = Elisa De Roberto, *Le relative con antecedente in italiano antico*, Roma, Aracne.

D'Onghia 2014 = Luca D'Onghia, *Michelangelo in prosa: sulla lingua del* Carteggio *e dei* Ricordi, «Nuova rivista di letteratura italiana», XVII, 2, pp. 89-114.

Fanini 2024 = Barbara Fanini, *La lingua di Giorgio Vasari*, in Elisabetta Benucci, Marta Ciuffi (a cura di), *Vasari e Baldinucci. Arte e lingua*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 9-14.

Frey 1923-1930 = Karl Frey (a cura di), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, G. Müller, 2 voll.

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, successivamente diretto da G. Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

Mattioda 2017-2021 = Enrico Mattioda (a cura di), Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 5 voll.

Mengaldo 2008 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso la prosa italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci.

Nencioni 1954 = Giovanni Nencioni, *Premesse all'analisi stilistica del Vasari*, in «Lingua Nostra», XV, pp. 33-40.

Patrizi 1993 = Giorgio Patrizi, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti *di Giorgio Vasari*, in Alberto Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana*, *Le opere*, II. *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, pp. 581-605.

Quaglino 2025 = Margherita Quaglino, *«Con la penna d'un disegnatore». Appunti sulla lingua delle lettere di Giorgio Vasari*, in Luca D'Onghia, Margherita Quaglino, Anna Sconza (a cura di), *Scritture d'artista e scritture d'arte nella prima età moderna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 203-252.

Riccò 1981 = Laura Riccò, *Tipologia novellistica degli artisti vasariani*, in «Paragone», XXXII, 382, pp. 10-34.

Sabbatino 2019 = Pasquale Sabbatino, *Imitazione ed ecfrasi nelle* Vite *(1550) dell'artista scrittore Giorgio Vasari*, in «Studi rinascimentali», 17, pp. 83-96.

Siekiera 2015 = Anna Siekiera, *Note sul lessico delle* Vite *di Giorgio Vasari tra la Torrentiniana e la Giuntina*, in «Studi di Memofonte», XV, pp. 109-120.

Spagnolo 2008 = Maddalena Spagnolo, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento: tracce di un dibattito fra artisti e letterati*, in Harald Hendrix, Paolo Procaccioli (a cura di), *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del simposio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), Manziana, Vecchiarelli, pp. 105-128.

Tanturli 1976 = Giuliano Tanturli, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, pp. 275-298.

CAPRICCIO

> Che troppo lungo sarebbe a dichiarare le tante belle fantasie d'atti diferenti dove tutta è la Geonologia d'i Padri, cominciando da' figliuoli di Noè, per mostrare la generazione di Gesù Cristo. Nelle quali figure non si può dire la diversità delle cose, come panni, arie di teste, et infinità di capricci straordinari e nuovi e bellissimamente considerati; dove non è cosa che con ingegno non sia messa in atto, e tutte le figure che vi sono, son di scorti bellissimi et artifiziosi, et ogni cosa che si ammira è lodatissima e divina (*Vita di Michelagnolo Buonarruoti fiorentino, pittore scultore et architetto* [ed. 1568]; da Barocchi-Bettarini 1966-1987, vol. II, p. 736).

Così, nella *Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, Giorgio Vasari celebra gli affreschi della Cappella Sistina con gli episodi della Genesi, nei quali l'inventività del «divino» artista di Caprese raggiunge uno dei punti più alti, esplicandosi in una «infinità di capricci straordinari e nuovi e bellissimamente considerati». L'elogio vibrante e appassionato della celeberrima volta del Palazzo Apostolico ci restituisce tutta la potenza dell'opera michelangiolesca, capace di esercitare un fascino eccezionale e senza tempo. In una simile descrizione, in cui ogni scelta lessicale è protesa all'esaltazione del risultato artistico, appare senz'altro stridente quel «capricci»: un termine che risulta piuttosto riduttivo, suggerendo al lettore moderno qualcosa di tutt'altro che duraturo. Nel nostro uso, infatti, *capriccio* vale 'desiderio superficiale, voglia incostante e bizzarra' (cfr. GRADIT s.v., § 1), spesso con riferimento alle richieste ostinate – ma di breve durata – dei bambini. Perché, dunque, le mirabili invenzioni di Michelangelo sarebbero dei *capricci*?

Per ricostruire le vicende semantiche della parola impiegata da Vasari occorrerà partire dal principio. Anzitutto, il termine ha un etimo discusso: l'ipotesi di maggior credito presso gli strumenti lessicografici di riferimento riconduce *capriccio* a una combinazione di *capo* + *riccio*, da cui il senso di 'capelli arricciati (o, meglio, rizzati) per la paura' (cfr. DEI, DELI s.v.; LEI, s.v. *caput*, XI, 1355-1358). Il primo valore del termine è infatti proprio quello di 'paura, ribrezzo', come prova la sua più antica attestazione volgare nelle *Storie contra i Pagani di Paolo Orosio* di Bono Giamboni, autore fiorentino vissuto nella seconda metà del Duecento («[...] tra l'altre crudeli e spaventevoli cose che negli uomini per loro presi faciano, quando facea loro bisogno di bere, prese l'ossa delle capita degli uomini, essendo ancora piene di capegli e sanguinose, trattone fuori il cervello, con disiderio e sanza riprezzo, ovvero capriccio, come fossero veragi vaselli da bere, usavano; i quali erano ancora sanguinosi e crudeli a vedere»; cfr. TLIO s.v., § 1). Nello stesso testo è documentato anche il primo esempio del verbo *raccapricciare* (cfr. TLIO s.v., § 1.1), che, fra tutti i derivati di *capriccio*, è oggi l'unico continuatore, con l'aggettivo *raccapricciante*, dell'accezione primitiva della sua base.

Il significato ammesso dall'italiano contemporaneo di 'desiderio superficiale' sembra essere venuto fuori quasi dal nulla agli inizi del XVI secolo: le prime testimonianze rintracciate si legano alla penna di Pietro Aretino, che ricorre al termine con il valore oggi comune in alcune sue commedie e nel *Ragionamento* (cfr. BIZ e BIBIT; di poco successive le occorrenze segnalate dal GDLI s.v., § 1). Negli stessi anni fa la sua comparsa anche l'aggettivo *capriccioso* che, in forza della nuova semantica del sostantivo, qualifica un comportamento o un desiderio collocabile nella

sfera dell'irrazionale, dell'ingiustificato, della casualità e dell'incoerenza (cfr. LEI s.v. *caput*, XI, 1059, con attestazioni a partire dal 1528).

Torniamo allora ai *capricci* del Michelangelo vasariano. A ben guardare, a differenza di quanto accade nell'ambito letterario, nell'opera del biografo aretino il nostro termine non soltanto si presenta eccezionalmente esente da connotazioni negative, ma diviene addirittura sinonimo di un'inventività ricca, estrosa e geniale. Non a caso, *capriccio* ricorre con particolare assiduità, assieme all'aggettivo, proprio in corrispondenza dei nostri "giganti" dell'arte dei secoli XV e XVI: approvati e lodati sono infatti gli azzardi prospettici del Mantegna («Mostrò costui con miglior modo come nella pittura si potesse fare gli scorti delle figure al di sotto in su, il che fu certo invenzione difficile e capricciosa», *Vita di Andrea Mantegna, pittore mantovano* [ed. 1568]; da Barocchi-Bettarini 1966-1987, vol. III, pp. 555-556), i molti *capricci* di Raffaello o del «divino ingegno» di Leonardo da Vinci. A tali artisti, in particolare a quelli della "terza età", ossia del Cinquecento, Vasari riconosce una creatività più audace e aperta allo sperimentalismo, con esiti mai visti prima. L'apice di questa evoluzione è incarnato proprio da Michelangelo, figura capace di dominare tutte le arti visive con genialità – potremmo dire con *capricciosità* – sovrumana.

Questa inattesa "riabilitazione" semantica del termine si spiega dunque alla luce dei nuovi canoni estetici sviluppati dall'epoca, ormai pronti a prendere le distanze dal rigore del classicismo e dalla compostezza dei modelli precedenti. Secondo il nostro biografo, infatti, ai grandi maestri del passato, che certamente si erano distinti per l'ordine e per l'equilibrio delle loro rappresentazioni figurative, sarebbe mancato qualcosa: più precisamente, sarebbe mancata loro una «licenzia» capace, «nella regola», di rompere la regola, mostrando «tutto quell'ordine con più ornamento» (*Proemio alle vite del 1500* [ed. 1568]; da Barocchi-Bettarini 1966-1987, vol. II, p. II). Ecco, dunque, il valore del *capriccio*, del guizzo geniale.

Nel vocabolario dell'ecfrasi e della critica di Vasari, *capriccio* e *capriccioso* vengono pertanto a configurarsi come dei veri e propri tecnicismi del nuovo gusto imposto dal Manierismo e, grazie alla straordinaria fortuna delle *Vite*, come tali sono accolti anche da larga parte della trattatistica d'arte cinquecentesca successiva, così profondamente debitrice verso tale opera anche sul piano del lessico (Fanini 2015).

La fortuna del nuovo statuto semantico è tuttavia destinata a spegnersi presto. Le prime condanne allo sfogo *capriccioso* dell'estro artistico arrivano già dagli ambienti controriformistici, che nella libertà creativa avvertono il pericolo di una leggerezza morale. Ciononostante, è ancora neutrale la definizione del sostantivo data nel 1681 dal *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci, che mette in risalto il tratto individuale del *capriccio* e il suo nesso vitale con l'inventività: «Proprio pensiero e invenzione; quindi, *fatto a capriccio* o *di fantasia*, cioè di proprio pensiero e invenzione» (Baldinucci 1681 s.v.). È tuttavia il Secolo dei Lumi a mettere il termine irrimediabilmente nell'ombra, assieme ai princìpi artistici in esso racchiusi. La definitiva revoca di quella «licenzia» tanto cara a Vasari e al suo tempo è evidente in Francesco Milizia, che così condanna il *capriccio*, inteso ormai più ampiamente come "genere", nel *Dizionario delle belle arti del disegno* del 1797:

> Capriccio in morale è il gusto per cose che non ci convengono, e che presto ci dispiacciono. Nelle belle arti e specialmente in architettura il *capriccio* è il gusto per produzioni straniere ai principj dell'arte, le quali, mancanti di base solida, non possono piacerci lungo tempo. [...] il capriccio risulta dal lusso, e dalla sazietà delle migliori cose, onde si cercano cangiamenti. [...] l'abuso del piacere degli ornati basta per spiegare cosa è *capriccio*. Se all'a-

buso del piacere, che fa il *capriccio*, si unisce l'abuso della ragione, si forma la bizzaria, e la follia con tutti i delirj borromineschi. [...] Dunque se l'artista vuol dare veramente piacere, stia attaccato ai principj dell'arte, né se ne stacchi mai mai. Si persuada che l'invenzione non consiste nelle novità (Milizia 1797, vol. I, s.v.).

Barbara Fanini

Bibliografia

Bettarini-Barocchi 1966-1987 = Rosanna Bettarini, Paola Barocchi (a cura di), Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, I-VI, Firenze, Sansoni.

Fanini 2015 = Barbara Fanini, *Le* Vite *del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine*, «Studi di Memofonte», XV, pp. 91-108.

L'interartisticità come modalità d'arte

Stefania Stefanelli

La ricerca di una intersezione tra arti diverse ha radici antiche: la scrittura manuale, specialmente nella miniatura delle iniziali di bibbie, evangeliari, salteri, antifonari, epistolari e libri d'ore, fino all'avvento prima dei volumi xilografici e poi di quelli stampati, poneva particolare attenzione alla figurazione delle lettere dell'alfabeto, nella quale si ricercava una certa concordanza con i temi esposti.

La tradizione degli alfabeti figurati, che tendeva a una progressiva laicizzazione, è stata assunta e adottata nell'ambito della stampa xilografica e ha avuto successive riprese tipografiche con una linea pressoché ininterrotta che arriva ai nostri giorni. Sono da ricordare gli alfabeti rinascimentali, i cui caratteri disegnati su griglie geometriche e correlati a varie allegorie, si ispirano al viso e al corpo umano; gli alfabeti mnemotecnici del Cinquecento e Seicento con lettere che mirano a ricalcare attrezzi da lavoro, strumenti di uso domestico, animali e così via; gli alfabeti con forme architettoniche del Settecento e quelli litografici dell'Ottocento, in cui si assiste alla ripresa dei caratteri tratti da profili umani, animali, vegetali, che sconfinano nel grottesco con personaggi in atteggiamenti comici. Su questa stessa linea si colloca anche l'*Almanach illustré du Père Ubu* (1901) di Alfred Jarry con le eterodosse lettere dell'alfabeto disegnate da Pierre Bonnard. Particolare attenzione meritano infine quei componimenti poetici che hanno di volta in volta assunto il nome di *technopaegnia* o *carmina figurata*, calligrammi i cui versi, abbandonando il tradizionale allineamento, vengono ordinati dall'autore sul bianco della pagina, sentita come sfondo, in modo da riempire con le loro varie lunghezze e disposizioni il profilo di una figura accordabile con l'argomento trattato. La tecnica dei calligrammi è approdata agli inizi del Novecento con il poeta Guillaume Apollinaire, che la rese famosa con i suoi *Calligrammes* (1918).

Già alcuni anni prima, nel 1897, un altro celebre poeta francese, Stéphane Mallarmé, aveva pubblicato il poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* nel quale la linea tipografica veniva completamente scompaginata esaltando il corpo e l'isolamento delle parole e dei versi nello spazio della pagina. Ne derivava un componimento in cui la versificazione non seguiva una impostazione grafica tradizionale ma si dislocava nello spazio a volte con un andamento a gradini, altre volte a blocchi collocati sulla destra o sulla sinistra rispetto al centro della pagina, creando suggestivi effetti spaziali che influenzavano la lettura del testo.

La complessità della relazione tra parola e immagine, sia in quelle forme di comunicazione verbale che intendono farsi vedere, sia in quelle forme di comunicazione

visiva che intendono farsi leggere, è stata una delle caratteristiche principali dell'arte sperimentale del Novecento e ancora oggi si conferma attuale. All'interno di un primo bilancio artistico e letterario del Novecento, appare ormai accertato il ruolo fondamentale svolto dalle Avanguardie a partire dalla prima davvero dotata della consapevolezza della propria distintiva identità, quel Futurismo che volle rivolgersi a un pubblico in procinto di assumere i connotati di una società di massa e che influenzò gli svolgimenti dell'arte successiva, non soltanto in Italia: la sua diffusione dalla Svizzera all'Unione Sovietica alla Germania, dall'Inghilterra alla Romania alla Penisola Iberica dimostra come quel movimento seppe interpretare esigenze assai sentite tra letterati e artisti dell'epoca; il fondatore fu Filippo Tommaso Marinetti.

Molto vasta fu la produzione di manifesti, almeno quanto era estesa l'area degli interessi del Futurismo, volto a rifondare i criteri di tutta la sfera dell'attività intellettuale, dalla letteratura alla pittura, alla musica, all'architettura, al teatro, fino ai deliranti programmi di tipo ideologico-politico. Per rimanere in ambito artistico, emerge nei manifesti, fino da quelli dei primi anni, un criterio sinestetico che tende a fondere sfere sensoriali diverse facendole interagire all'interno di uno stesso spazio fisico. Ciò appare immediatamente evidente fino dal titolo di uno dei primi manifesti, *La pittura dei suoni, rumori e odori* di Carlo Carrà (1913):

> Noi pittori futuristi affermiamo che i suoni, i rumori e gli odori si incorporano nell'espressione delle linee, dei volumi, e dei colori, come le linee, i volumi e i colori si incorporano nell'architettura di un'opera musicale. Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori del teatro, del Music Hall, del cinematografo, del postribolo, delle stazioni ferroviarie, dei porti, dei garages, delle cliniche, delle officine, ecc. ecc.

Nel Manifesto *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà* (1913), Marinetti lanciò la cosiddetta "rivoluzione tipografica", che per molto tempo è stata considerata dalla critica come puro gioco formale ma che, invece, è un momento cruciale per accedere alla percezione simultanea di diverse sollecitazioni. Anche se Marinetti affermava che la rivoluzione tipografica fosse funzionale a un fatto emotivo, a esprimere cioè il "flusso e riflusso", i "sobbalzi e scoppi dello stile che scorre sulla pagina stessa", appare impossibile negare quanto di visuale è attribuito all'elemento grafico, usando "*tre o quattro colori diversi di inchiostro,* e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio: *corsivo* per una serie di sensazioni simili e veloci; *grassetto tondo* per le onomatopee violente, ecc.".

Il concetto fondante per gli sviluppi poetici del Futurismo è quello di simultaneità: è dalla simultaneità nella lettura che trae fondamento il passaggio dalle parole in libertà alle tavole parolibere. Infatti, in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914), Marinetti delineava il passaggio dall'una all'altra modalità di sperimentazione:

> Colle parole in libertà noi formiamo talvolta delle *tavole sinottiche di valori lirici,* che ci permettono di seguire leggendo contemporaneamente molte correnti di sensazioni incrociate e

> parallele. [...] Le parole in libertà, in questo sforzo continuo di esprimere con la massima forza e la massima profondità, si trasformano naturalmente in *auto-illustrazioni,* mediante l'ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche di valori lirici e le analogie disegnate.

Esempio tipico di questa teoria è l'opera di Marinetti stesso dal titolo *Zang Tumb Tuuum* (1914), dove le parole appaiono sparpagliate in pagine nelle quali l'uso dei caratteri tipografici di differenti dimensioni e di vari tipi (grassetto, corsivo, maiuscoletto), insieme ai segni matematici e alle onomatopee – la cui presenza è evidente fino dal titolo – rappresentando iconicamente il primo esempio di intersezione tra testo da leggere e immagine da guardare. Alla creazione delle tavole parolibere seguirono serate teatrali, organizzate e animate da Marinetti e da altri futuristi, nelle quali le tavole venivano declamate al pubblico seguendo le indicazioni tipografiche: più forte o più piano, più velocemente o più lentamente, con pause più o meno frequenti. Si voleva insomma spingere all'estremo limite le possibilità della parola, sia nella sua dimensione scritta sia in quella orale.

Nel 1919 Marinetti pubblicò una raccolta dal titolo *Les mots en liberté futuristes* che comprendeva, oltre a vari manifesti letterari, testi di parole in libertà e tre fra le tavole parolibere più famose, precisamente *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front, Après la Marne Joffre visita le front en auto, Une assemblée tumultueuse.* Fu l'ultima opera scritta in francese dall'autore ma anche la prima uscita internazionale della nuova arte.

L'intersezione fra sistemi estetici, con particolare riguardo alla visualizzazione del segno, si estende a tutti i settori; se per Russolo la musica doveva diventare un segno visivo, alcuni anni più tardi Francesco Cangiullo tendeva a portare il testo poetico sullo stesso piano del testo musicale tramite l'uso del pentagramma come supporto alla scrittura; affermava Cangiullo in *Poesia pentagrammata* (1922):

> Poter scrivere sul pentagramma la poesia attuale o meglio *sentirla* addirittura per esso – in modo che l'ispirazione venga assieme al suo disegno musicale, fusa – è indubbiamente più efficace, più completo, più interessante, più geniale: poiché la poesia attuale è soprattutto *lirismo parolibero*, vale a dire ritmi di polifonia e rumorismo coloristici, di colori che cantano, squillano, strombazzano e ruggiscono.

Appare qui evidente come la ricerca del Futurismo fosse orientata soprattutto verso la localizzazione dei punti di intersezione fra sistemi percettivi diversi, della sfera visiva e di quella acustica in primo luogo, fino alla sintesi-opposizione tra sensazioni non grammaticalizzabili, come quelle tattili (nel caso del Tattilismo), quelle olfattive, quelle acustiche non verbali (i rumori di Russolo): è questo il terreno privilegiato della sinestesia che comporta, per la propria realizzazione, il postulato della simultaneità percettiva.

Per comprendere l'idea di simultaneità nelle realizzazioni artistiche, va ricordato che negli anni del Futurismo correnti di pensiero filosofico e scientifico, come l'intuizionismo di Bergson e la teoria della relatività di Einstein, modificarono profondamente il concetto di tempo. All'idea della continuità cronologica si sostituiva quella

della durata reale, cioè il flusso, il mutamento indivisibile di tutte le cose in un solo attimo percettivo della coscienza. Nella *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni dei Parigi, Londra, Berlino...* del 1912, scrivono Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini: «La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbriante della nostra arte». Si spostava cioè il senso della concomitanza dal piano della realtà fenomenica a quello della ricostruzione soggettiva: non tanto l'esistenza di vari fenomeni che avvengono contemporaneamente, quanto il considerare una pluralità di fenomeni in rapporto a uno stesso momento del tempo.

Negli anni successivi, l'intersezione tra diversi linguaggi divenne la pratica costante degli autori futuristi, sia pure assunta secondo differenti prospettive. Nel 1913 Francesco Cangiullo, nei mesi di settembre e ottobre, tra Napoli e Catania, scrisse il poema parolibero *Piedigrotta*, pubblicato nel 1916. L'edizione era aperta dal Manifesto marinettiano dal titolo *La declamazione dinamica e sinottica*, datato 11 marzo 1916. Si tratta di un documento particolarmente importante per la storia dell'estetica e dell'arte di ricerca del Novecento; tra l'altro, prefigurava un sistema di campi espressivi sperimentali, che hanno avuto sviluppo soprattutto nel secondo dopoguerra: l'happening, la Body Art, la performance, insomma le varie forme di spettacolarizzazione delle diverse arti. Ma per il Futurismo l'ambito espressivo di partenza era sempre la poesia, intesa non in senso tradizionale ma come azione, come rituale, come ritorno all'oralità e alla declamazione; la poesia veniva percepita come una forma di spettacolo. Il Manifesto auspicava in particolare che il processo di spettacolarizzazione investisse il testo poetico in prospettiva intermediale; in tal modo venne dato avvio alle ricerche di quella tendenza successivamente definita Poesia fonetica e, nel secondo dopoguerra, con l'introduzione delle nuove tecnologie musicali, Poesia sonora. Nello stesso 1916, Cangiullo pubblicò *Caffè concerto. Alfabeto a sorpresa* in cui troviamo vocali e consonanti "umanizzate" che ricordano l'opera già citata di Alfred Jarry.

Il nuovo linguaggio creato dalla compenetrazione tra parola e immagine continuò ad essere la forma espressiva preferita dai futuristi, fino a influenzare un poeta legato al linguaggio tradizionale come Corrado Govoni che nel 1915 pubblicò la raccolta *Rarefazioni e parole in libertà* nella quale i testi erano caratterizzati sia da giochi visivi realizzati mediante caratteri tipografici, sia da immagini create con la scrittura manuale, secondo la lezione di Apollinaire.

La pratica della commistione tra linguaggio verbale e visivo (e talora pure sonoro) ebbe un'ampia diffusione anche all'estero. In Portogallo, nel 1917, ebbe larga risonanza il numero unico della rivista *Portugal Futurista* i cui partecipanti più significativi furono Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, quest'ultimo molto vicino alle sperimentazioni di Marinetti; alla rivista collaborò anche Fernando Pessoa. Nel 1916 venne fondato a Zurigo da Hugo Ball, e successivamente animato da Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Hans Arp, Francis Picabia e altri, il movimento Dada. Il n. 3 della rivista *Dada*, fondata e diretta da Tzara nel 1917, rivoluzionava completamente la struttura tradizionale della pagina: l'impaginazione appariva caotica, con poesie, testi e illustrazioni mischiati senza ordine. Le tradizionali gerarchie presenti nell'organizzazione grafica delle riviste venivano sconvolte, introducendo gli avvisi pubblicitari negli spazi generalmente riser-

vati ai testi. Nel 1923 Kurt Schwitters fondò con Theo van Doesburg la rivista *Merz* che introdusse in Olanda le tecniche dadaiste con pubblicazioni e eventi. Infine, la rivista *Camera Work*, fondata da Alfred Stieglitz nel 1903, è considerata la pubblicazione che ha introdotto la poesia visuale negli USA.

L'eredità delle Avanguardie storiche venne accolta, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, in un clima completamente mutato rispetto a quello dei primi anni del Novecento: la svolta impressa, a livello complessivo, dal secondo conflitto mondiale veniva vissuta dagli artisti come consapevolezza di essere agli inizi di una di una nuova fase storica, in cui le acquisizioni delle Avanguardie primonovecentesche andavano riconsiderate secondo nuove prospettive.

Nella prima fase di ricerche verbovisive del secondo dopoguerra si inseriva l'opera di Carlo Belloli, che vi partecipò criticamente, allo stesso modo, cioè, in cui si era legato, negli anni Quaranta, alle ultime propaggini del Futurismo marinettiano: una sua raccolta di poesie visuali del 1943*, Parole per la guerra*, era stata pubblicata dalle Edizioni dei Futuristi in Armi. Successivamente, Belloli, prese le distanze dagli esperimenti futuristi; nel 1943, il poeta scrisse i *Testi-poemi murali*, pubblicati poi nel 1944. Belloli, in quell'occasione, compose ciò che dopo oltre un decennio avrebbe preso il nome di Poesia Concreta.

La parola era al centro anche delle sperimentazioni del gruppo brasiliano, costituitosi nel 1952 nella città di San Paolo e fondato da Augusto e Haroldo de Campos e Decio Pignatari, che assunse il nome di Noigrandres, come poi venne chiamata anche la rivista che espresse gli orientamenti del gruppo stesso. Nel 1953, Augusto de Campos pubblicò *Poetamenos*, una raccolta di poesie alla quale aveva cominciato a lavorare già dal 1950, in cui le ricerche del gruppo trovavano una loro prima sistematica realizzazione; la raccolta si ispirava alla musica di Webern, cercando di riprodurre sulla pagina, tramite l'uso di differenti colori e della disposizione spaziale delle parole, la serialità che caratterizza quelle composizioni musicali. Si trattava di un primo, importante esempio di poema-partitura che avrebbe influenzato alcuni anni dopo molti musicisti d'avanguardia, ma anche di uno dei primi esempi di poesia concreta.

Il progetto di Noigrandes era quello di realizzare un messaggio poetico in cui tutti i codici comunicativi venissero attivati; da questo derivava un metodo di composizione basato su una giustapposizione diretta-analogica, non logico-discorsiva degli elementi in cui le valenze semantiche della parola non avessero più un ruolo privilegiato, bensì paritario rispetto agli altri elementi compositivi. Si attuava, insomma, il concetto di "ideogramma", come nuovo modello comunicativo sinottico e simultaneo, che veniva così definito nel *Piano pilota della poesia concreta* (1958): «Ideogramma: si ricorre alla comunicazione non-verbale. La poesia concreta comunica la propria struttura: struttura-contenuto. Una poesia concreta è un oggetto a sé stante non un interprete di oggetti e/o di sensazioni più o meno suggestive».

Nonostante le distanze estetiche e ideologiche, possiamo porre la poesia concreta sulla stessa linea di ricerca delle Avanguardie storiche: si tratta di un'operazione di disintegrazione della scrittura (nel Concretismo soprattutto della scrittura a stampa) per depotenziare o annullare il suo valore semantico, distruggendo il ruolo del significato

e potenziando invece il ruolo del significante. Anche in questo caso, come già visto nel Futurismo, l'intersezione tra il piano verbale e quello visuale, tra il ruolo della parola e quello dell'immagine, anche se in forme differenti dalle precedenti Avanguardie, generava codici verbovisuali inediti nella letteratura tradizionale.

Varie sono state le operazioni poetiche nelle quali la parola scritta è stata oggetto di una particolare progettazione spaziale, dalle "costellazioni" dello svizzero Eugen Gomringer, ai nuovi ideogrammi dei brasiliani Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, alle composizioni dello statunitense Emmet Williams, al Lettrismo dei francesi Ilse e Pierre Garnier. In Italia si sviluppò una ricerca sulle potenzialità grafiche e tipografiche del significante linguistico in autori come Arrigo Lora Totino, Adriano Spatola, Mirella Bentivoglio. La parola insomma (come anche la lettera) cessava di essere l'oggetto di una lettura analitica per venire posta al centro di una fruizione globale, nella quale il senso del messaggio poteva essere colto complessivamente tramite le valenze linguistiche e le valenze iconiche del testo.

In Italia, la linea dell'arte sperimentale e d'avanguardia non si è mai davvero spezzata, almeno nel corso del Novecento, ma è diventata in alcuni periodi storici per così dire sotterranea, riemergendo con forza negli anni Sessanta; sono, questi, anni particolari per la nostra storia nazionale, uscita da un difficile periodo post-bellico e adagiatasi su un fragile miracolo economico nel quale i consumi della collettività venivano abilmente pilotati dai messaggi pubblicitari dilaganti nella televisione e nella stampa. In questo panorama, le nuove Avanguardie italiane si sono imposte subito per l'aspetto ideologico che hanno impresso ai loro lavori e per la ricerca attiva di un impatto sul sociale, che fosse orientato esplicitamente alla critica dei comportamenti passivi indotti dai mass media.

Nel 1956, il critico di formazione fenomenologica Luciano Anceschi fondò a Milano la rivista *Il Verri*, raccogliendo intorno a sé alcuni giovani poeti di diversa provenienza e ispirazione, come Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, ai quali si aggiunsero successivamente Nanni Balestrini, Angelo Guglielmi, Antonio Porta. Quelli, cioè, che nel 1961 sarebbero confluiti nell'antologia *I Novissimi* e che avrebbero animato il primo convegno del Gruppo 63 a Palermo; i Novissimi rappresentarono una forma di radicalismo letterario e poetico che trovava il proprio baricentro in una ricerca linguistica totalmente innovativa rispetto al canone. Una caratteristica fondante delle nuove Avanguardie era rappresentata dallo scambio comunicativo e dalla fattiva collaborazione tra artisti di diversa provenienza e formazione. La ricerca artistica era caratterizzata anche da una forte critica ideologica rivolta alla società dei consumi, in sintonia con le intuizioni di Marshall McLuhan esposte nel suo celebre studio dal titolo *Gli strumenti del Comunicare* (1964), dove l'autore affermava che è importante studiare i media non tanto in base ai contenuti che essi veicolano, ma soprattutto in base ai criteri strutturali con cui organizzano la comunicazione. Questo pensiero è notoriamente sintetizzato nella frase "Il medium è il messaggio".

Su questi temi si svolsero i dibattiti del Gruppo 63; a fianco del Gruppo agivano e intervenivano numerosi artisti visivi, pittori, illustratori. Tra questi, uno dei più presenti e vicini ai componenti del Gruppo, fu Giuliano della Casa, che, anche per la vicinan-

za empatica e sperimentale, formerà un proficuo sodalizio con Adriano Spatola, dedicandosi alla ricerca su segno e significante, all'illustrazione, e alla pratica verbovisiva. È sua l'illustrazione della copertina de *La Chimera* di Sebastiano Vassalli.

Nel 1963 venne fondata e diretta da Eugenio Battisti *Marcatré. Rivista di cultura contemporanea,* una rivista di arte, letteratura, architettura e musica caratterizzata da un impianto transdisciplinare che si rifletteva nella composizione del comitato direttivo, composto solo in parte minoritaria da letterati al cui fianco lavorarono studiosi provenienti dai campi dell'architettura, della pittura, della fotografia e della musica.

A proposito del Gruppo 63 si può parlare dunque di interdisciplinarità ma non di interartisticità: le opere poetiche dei componenti del Gruppo erano caratterizzate da una tensione ideologica che orientava gli scrittori alla contestazione delle scritture ad essi contemporanee (prosa, poesia, linguaggi mediatici), realizzando la distruzione del linguaggio tradizionale mediante il linguaggio stesso.

Per fare solo qualche esempio, Edoardo Sanguineti in *Laborintus* creava testi poetici generati dal montaggio di versi in italiano e citazioni cólte anche in lingua straniera secondo diverse modalità: l'integrazione sintattica e semantica del testo, o l'inserzione e sovrapposizione della citazione al testo stesso, con conseguente spezzatura sintattico-semantica della linearità sintagmatica. La modalità compositiva adottata da Nanni Balestrini nella sua poesia era la giustapposizione, cioè l'accostamento arbitrario di frammenti verbali, realizzata anche mediante l'attività combinatoria affidata al calcolatore elettronico IBM. Nella raccolta *Come si agisce* è presente un'altra modalità di giustapposizione, questa volta tesa a valorizzare le valenze visive del linguaggio, il collage di parole ritagliate dai giornali. La sezione che comprende queste sperimentazioni si intitola, non a caso, *Poesia concreta*: l'autore intendeva prendere le distanze dall'altra forma poetica a lui contemporanea, la poesia visiva, e tuttavia non ha usato, come nella poesia concreta, la materialità visuale del significante per suggerirne una fruizione visiva oltre che verbale, ma soltanto per creare una nuova modalità della giustapposizione linguistica.

Siamo nei primi anni Sessanta: in quegli anni, a Firenze si affermava un ramo assai originale delle Neoavanguardie. I fermenti del rinnovamento si crearono all'interno di autorevoli riviste letterarie fiorentine: in una prima fase, il dibattito si sviluppò all'interno della rivista *Quartiere*, fondata nel 1958 da Gino Gerola, Lamberto Pignotti, Sergio Salvi e Giuseppe Zagarrio. Tuttavia, le divergenze di opinione tra i fondatori portarono alla scissione del gruppo e all'approdo dei più sperimentali alla bonsantiana *Letteratura*, dove gestirono autonomamente l'inserto *Protocolli*. Questi intellettuali si distaccarono ben presto dalle correnti letterarie più accreditate nell'ambiente fiorentino, per correlarsi piuttosto alle nuove voci che si stavano levando in area nazionale e internazionale.

Fondamentale per il quadro letterario e culturale di quegli anni fu lo sviluppo della semiotica, in Italia diffusa tramite gli scritti di Umberto Eco, vicino anche alle esperienze delle Avanguardie. Proprio le teorie semiotiche avrebbero offerto un supporto intellettuale per dare forma razionale alle intuizioni degli artisti con il concetto di comunicazione, soprattutto nella distinzione tra codice e messaggio. Significativamente, il primo convegno degli artisti fiorentini d'avanguardia, il 24-26 maggio 1963 al Forte Belvedere di Firenze, si chiamò *Arte e comunicazione.* Il nucleo fondatore del gruppo,

che da allora prese il nome di Gruppo 70, era costituito da Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lamberto Pignotti. Erano presenti critici letterari, critici d'arte, musicisti come Giuseppe Chiari e Roman Vlad, pittori come Cesare Vivaldi e Antonio Bueno.

Fu dunque anche grazie alla semiotica che le riflessioni degli artisti si concentrarono su uno dei temi più dibattuti, sia a livello linguistico che sociologico, il rapporto tra lingua e linguaggi della società di massa, dalla televisione alla stampa quotidiana, alla pubblicità. Nacque da ciò l'idea fondativa del Gruppo 70, quella di dare voce a una "poesia tecnologica" che adottasse i linguaggi usurati dei mass media capovolgendone i significati, in chiave spiccatamente critica e contestativa. A essa si affiancò ben presto, per opera dei pittori che aderirono al gruppo, l'idea di una "pittura tecnologica" che operasse nella stessa direzione usando gli stereotipi dell'immagine. Non a caso, il secondo convegno del Gruppo 70, nel 1964, si intitolò *Arte e tecnologia*.

Il 1965 fu l'anno della prima antologia di opere degli artisti del gruppo, pubblicata a Bologna dall'editore Sampietro, dal titolo *Poesie visive.* Fino dall'inizio, infatti, il gruppo si distingueva dai precedenti movimenti di avanguardia per la creazione della "poesia visiva", una forma artistica generata dalla sintesi tra parole e immagini e realizzata, soprattutto nei primi tempi, mediante la tecnica del "collage largo", secondo la definizione di Lamberto Pignotti: la figura occupava nell'opera uno spazio fondamentale intrecciandosi con la parola e creando un unico intercodice le cui componenti erano quella verbale e quella visiva. È dunque la stretta correlazione tra parola e immagine che genera il senso unitario dell'opera; una tecnica che diventa e rimane la forma espressiva propria della poesia visiva e insieme la sua innovazione linguistica più significativa, tale da distinguerla nettamente dalle esperienze ad essa contemporanee, la poesia concreta e la nuova scrittura. È significativo, in questo senso, che la prima attestazione del termine "interartisticità" si trovi in un intervento di Pignotti del 1963 (vd. Scheda *interartisticità* p. 155).

Al principio, nel collage largo, prevaleva l'accostamento-scontro di materiali iconici e verbali tratti in prevalenza da quotidiani, rotocalchi e pubblicità. Il codice verbale era ancora dotato di notevole forza: si trattava di opere che andavano lette, oltre che guardate; per esempio, la scritta sulla pubblicità di un'automobile, "un lusso per pochi", si legava contestualmente alla scritta dell'autore "la legge del Napalm", generando un effetto di tragica ironia (Luciano Ori, *La legge del Napalm*, 1966). È stato quasi un manifesto di poetica quello che Miccini, in *Arte tecnologica* (1963), affidava al collage di ritagli di giornale dove la parte verbale rivestiva una netta importanza. Spesso, le opere dei poeti visivi mettevano l'accento su avvenimenti di attualità investiti di una forte carica polemica proprio grazie all'accostamento verbovisivo: è il caso di Ketty La Rocca che in *Bianco Napalm* (1966) provocava un corto circuito tra l'immagine di un prelato e quella di due bambini vietnamiti in fuga dalle bombe, mediante la scritta volutamente ambigua "bianco napalm". Lamberto Pignotti, in *Italiani da schiaffi*, (1964) faceva emergere l'immagine di Fanfani e rievocava nella parte verbale il tono dello slogan pubblicitario. E la mistificante insensatezza dei giornali femminili è stata presa di mira da Lucia Marcucci in *È guerra d'eroi* (1964) e da Ketty La Rocca in *Vergine* (1964-65). È evidente da questi esempi come il titolo dell'opera rappresenti spesso la loro chiave di lettura.

La stretta interconnesione tra parola e immagine è un fenomeno che ha animato le ricerche di molti artisti dell'epoca; ricordiamo, tra gli altri, quelli del gruppo napoletano che facevano capo alla rivista *Linea sud* (1963): Enrico Bugli, Mario Persico, Stelio Maria Martini, Luciano Caruso. La parte più significativa dell'opera di Caruso, distintosi fino dagli inizi della sua carriera come letterato e poeta, si collocava in una zona di frontiera, la zona franca tra parola e immagine, secondo l'insegnamento delle Avanguardie storiche delle quali l'artista è stato profondo conoscitore e studioso. Ma, a differenza di altri operatori e artisti d'avanguardia a lui contemporanei, la sua scrittura non è stata soltanto commento o supporto dell'immagine: in Caruso la scrittura si fa immagine. Nel catalogo della sua mostra personale *L'Apocalisse per la Biblioteca Vaticana* (Firenze, Galleria Aglaia, 1992), un grande linguista come Giovanni Nencioni ha colto sapientemente questo aspetto: «Il monotono parallelismo della scrittura è diventato disegno, la linearità del disegno è diventata scrittura, in modo che il testo diventa figura e la figura si risolve in testo». Questa compenetrazione tra parola e immagine appare particolarmente evidente nelle opere in cui Caruso impiega la scrittura manuale; una grafia, la sua, che non compone necessariamente parole, che è puro significante grafico privo di significato, cioè è una non-scrittura. Eppure, dalla non-scrittura di Caruso emerge in modo eloquente proprio la scrittura nella sua materialità, intesa come gesto anche fisico, la scrittura come atto linguistico consapevole ed estrema oggettivazione dell'affabulare umano.

Nel decennio successivo alle Neoavanguardie l'ampliarsi del ventaglio delle tecniche a disposizione, dall'uso della tela emulsionata alla fotografia, pur senza alterare quella interartisticità tra parola e immagine già sperimentata nelle prime opere del Gruppo 70, arricchiva il potenziale espressivo degli artisti che tale rapporto interpretavano in maniera personale. La tecnica della scritta abbinata alla foto, per esempio, si allontanava dal carattere di didascalia ironica tipica dei primi collages del Gruppo 70, per conseguire una integrazione reciproca che realizzasse la simbiosi tra parola e immagine. È il caso di Lucia Marcucci che riproduceva su tela emulsionata la foto di una modella degli anni Settanta commentata da un fumetto che ne simula il pensiero (*Conservo il mio posto,* 1972); ma è anche il caso di Eugenio Miccini, che nella serie *Poetry gets into life* (1975) esibiva una serie di luoghi dell'immaginario visivo che connotano poeticità, come la foto di un tramonto sul mare o quella della passeggiata nel bosco di due innamorati. Su tutte, la frase volutamente ambigua che dà il titolo alla raccolta: chiave di lettura o interpretazione ironica?

Nel corso degli anni Settanta, la modalità della poesia visiva ha oltrepassato il confine italiano: nel cecoslovacco Jirí Valoch, la scritta nella foto tendeva a una nominazione dell'oggetto, ossia alla ricerca di una identificazione tra segno verbale e segno visivo fino a testimoniare fotograficamente questa identità nella serie *Poetica* (1974) che raccontava per immagini come la distruzione di una pietra sulla quale è scritto manualmente *wora* corrisponda alla distruzione della parola stessa.

In alcuni casi, le cancellature della fotografia alludevano alle smagliature del reale e la parola, laddove l'immagine cede, sembra affiorare alla ricerca di una significazione inedita: è il caso di certe realizzazioni del belga Alain Arias-Misson, (*Apocalypse*, 1976) in cui l'immagine fotografica, volutamente sfocata o addirittura slabbrata, si apriva in

spazi stracciati che lasciano intravedere le parole. Ancora in Belgio, Paul De Vree, inizialmente legato alla tecnica del calligramma di origine primonovecentesca, sviluppò la propria ricerca verso esiti sempre più esplicitamente verbo-visivi; De Vree fu anche il fondatore della rivista *De Tafelronde*, che insieme a *Labris* ha condotto un discorso d'avanguardia aperto ad apporti internazionali.

L'introduzione del videotape dimostrava l'avvenuto recupero di una dimensione temporale nella successione narrativa, come nella serie del francese Jean François Bory dal titolo *Dopo l'eternità* (1974), dove si raccontava per immagini il fluttuare nello spazio di un libro aperto e del suo patrimonio di parole. Al termine dell'avventura, il libro scompare e resta il suo segno.

Infine, le operazioni estetiche improntate alla interartisticità si sono estese anche al di fuori dell'Europa: nel Sudamerica è rimasta fondamentale l'impronta dell'esperienza brasiliana di Noigrandes, anche se non sono mancati sviluppi eterodossi rispetto al concretismo iniziale, nei quali l'influenza della pop art si è fatta sentire: pensiamo ad Augusto De Campos, autore di un poema "pop-creto". In Uruguay, poi, Clemente Padin, anche sulla spinta di precise motivazioni ideologiche, creava il "poema processo", una sorta di narrazione verbo-visiva. In Giappone, per realizzare i suoi *Poemi plastici*, Kitasono Katué si è servito della macchina fotografica, con cui ha riprodotto gli oggetti verbo-visivi costruiti; il vero poema, tuttavia, non si identificava nell'oggetto, ma nell'immagine fotografica che lo riproduceva, quasi per creare un'immagine al quadrato.

L'interartisticità, insomma, intesa come simbiosi espressiva tra parola e immagine, realizzata dai fondatori della poesia visiva, nella sua diffusione internazionale è diventata il fine delle opere di molti artisti di avanguardia del Novecento.

Bibliografia

Apollinaire 1980 = Guillaume Apollinaire, *Calligrammes: poems of peace and war* (1913-1916), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Caruso 1990 = Luciano Caruso (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo 1909-1944*, Firenze, SPES.

Corsi 2014 = Daniele Corsi, *Futurismi in Spagna*, Roma, Aracne.

Fergonzi 1996 = Flavio Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica d'arte contemporanea*, Pisa, Scuola Normale superiore.

Lora Totino 2002 = Arrigo Lora Totino, *Poesia concreta*, Archivio della poesia del '900, Mantova, Editoriale Sometti.

Monaldi 2013 = Laura Monaldi, *La sperimentazione verbo-visuale del Gruppo 70 fra letture e mis-letture*, in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», 54, pp.35-56.

Peterlini 2023 = Patrizio Peterlini, *Leggere Immagini Guardare Parole. Poesia Concreta. Poesia Sonora. Poesia Visiva*, Ravenna, Danilo Montanari Editore.

Pignotti 1968 = Lamberto Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici.

Pignotti e Stefanelli 2011 = Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Udine, Campanotto Editore.

Salaris 2009 = Claudia Salaris, *Futurismo: l'avanguardia delle avanguardie*, Firenze, Giunti.

Stefanelli 2019 = Stefania Stefanelli, *Una lingua "travolgente e incendiaria". Studi sul Futurismo*, Firenze, Editrice Clinamen.

Vitale 2011 = Sergio Vitale, *Sulla simultaneità*, in Roberta Lanfredini (a cura di), *Divenire di Merleau Ponty. Filosofia di un soggetto incarnato*, Milano, Edizioni Guerini e associati.

INTERARTISTICITÀ

Il sostantivo *interartisticità*, termine tecnico specialistico dell'arte e della letteratura che indica una simbiosi tra diverse forme artistiche, quali immagine, parola, musica, non è registrato nella maggior parte dei dizionari italiani contemporanei (GDLI, neppure nei suppl. 2004 e 2009, GRADIT, Treccani online, Zingarelli 2024, Sabatini-Coletti 2024, Devoto-Oli 2026).

Si tratta di una parola d'autore coniata negli anni Sessanta del Novecento dall'artista italiano Lamberto Pignotti (Somigli 2023: 112 n4), uno dei padri dell'Arte tecnologica, che comprende anche la Poesia visiva, forma artistico-letteraria che fonde parola e immagine, creando opere verbali e al tempo stesso visive. Pignotti fu, insieme a Eugenio Miccini e altri, fondatore del Gruppo 70, che nacque tra l'aprile e il maggio del 1963 (in occasione del convegno *Arte e comunicazione*, tenutosi a Firenze il 24-26 maggio) e raccolse poeti, pittori, architetti, musicologi, psichiatri (Bigi e Lambarelli 2019), con lo scopo di inserirsi nel solco delle neoavanguardie e, dunque, di sperimentare un nuovo linguaggio artistico capace di scuotere le coscienze dalla passività indotta dai mass media e di avvicinare il linguaggio dell'arte alla realtà contemporanea. Il concetto di *interartisticità* è dunque fondamentale per questo Gruppo, che sceglie la commistione tra parola, immagine e altre forme artistiche come principale mezzo espressivo.

Il termine fu coniato da Pignotti proprio nell'anno della nascita del Gruppo, in un intervento senza titolo inserito nella rivista «Quadrante», XXIV (1963), volume monografico intitolato *Tecnologica* (Somigli 2023: 112 n4), catalogo della mostra curata da Matilde Giorgini svoltasi alla galleria Quadrante di Firenze tra il dicembre 1963 e il gennaio 1964, che costituì uno dei primi atti pubblici del Gruppo, insieme al convegno sopra citato e a un secondo, *Arte e tecnologia* svoltosi a Firenze, nel Forte Belvedere, dal 27 al 29 giugno 1964. Un'altra tra le prime occorrenze del termine compare nel numero triplo 11-12-13/1965 della rivista «Marcatrè», che raccoglie gli interventi esposti nel corso del convegno, tra cui quello di Pignotti (*La suggestione di Gordon Flash*) che descrive le caratteristiche dell'arte tecnologica, tra le quali figurano «l'interdisciplinarità, l'interartisticità: in questa caratteristica dell'arte tecnologica possiamo inscrivere non solo quelle prove artistiche che sono il risultato di un effettivo lavoro di équipe, ma anche quei prodotti estetici che pur essendo il frutto di un singolo artista si pongono indifferentemente e simultaneamente come poesia, saggio, spartito musicale, romanzo, pittura, copione teatrale e così via» (p. 108).

Il termine nasce dall'unione della base nominale *artisticità* 'carattere, valore artistico' (GRADIT) con il prefisso *inter-* ('tra') che si lega produttivamente ad aggettivi e sostantivi per esprimere valori di relazione, collegamento (Iacobini 2004: 162-163). Il sostantivo *artisticità*, a sua volta, deriva dall'aggettivo *artistico* con *-ità*, suffisso utile a formare, da aggettivi, nomi di qualità (Rainer 2004: 293-295). A livello morfologico, il termine è analogo a *intertestualità*, che però non sembrerebbe esserne il modello, perché datato al 1975 dal GRADIT. *Artisticità*, datato invece al 1961 dal GRADIT, può essere retrodatato almeno al 1885, grazie al *corpus* di Google libri: «Tutto ciò, s'intende, secondo il maestro De Nardis, che vede l'artisticità nel numero e non nell'indole delle battaglie musicali» (Guarino 1885: 2).

Non è registrato nei dizionari contemporanei (GRADIT, GDLI, Zingarelli 2024, Sabatini-Coletti, Devoto-Oli, Treccani online), neppure l'aggettivo *interartistico*, che è invece presente in rete e nel *corpus* di Google libri, con un esempio datato 1855. In quest'anno appare infatti in una rivista di argomento musicale, in relazione a un incidente avvenuto tra Pauline Viardot e Adelaide Borghi-Mamo, due mezzosoprani attivi nella seconda metà dell'Ottocento: «Chiamata [la Viardot] a surrogare la Borghi perché ammalata, ora che questa è guarita, non vuol ridarle la parte. [...] Riportiamo semplicemente questo incidente, senza permetterci alcuna osservazione, perché noi non siamo al corrente della diplomazia teatrale e ignoriamo assolutamente il diritto interartistico» (*Cronaca musicale*, 1855). Si tratta però di un'occorrenza isolata, in cui per di più il termine allude al rapporto tra due artiste e non tra le varie arti. In questo senso compare invece nel 1914 in un saggio di Roberto Longhi e il suo uso si fa più frequente solo a partire dagli anni Quaranta/Cinquanta del Novecento.

Nel linguaggio artistico contemporaneo, sia il sostantivo *interartisticità*, sia l'aggettivo *interartistico* sono ancora vivi. Entrambi, però, risultano assenti nelle riviste d'arte contemporanee pubblicate online, come «Il giornale dell'arte», «Artribune» o «Finestre sull'arte». In Google libri, invece, si riscontrano alcune decine di occorrenze di entrambi i termini. Il sostantivo *interartisticità* è usato spesso proprio in riferimento alle neoavanguardie in cui è nato: «[...] l'opera d'arte totale, a cui i poeti visivi mirano, è un evento creativo che vuole catalizzare in sé tutti i linguaggi e le forme, coinvolgendo la plurisensorialità, l'intermedialità e l'interartisticità» (Pierno 2024: 190). Talvolta, però, ha anche altri riferimenti, come nel caso seguente, in cui è usato a proposito del regista svedese Ingmar Bergman: «Tuttavia, oltre a queste analisi puntuali di materiali, l'archivio nella sua interezza incoraggia una riflessione teorica sull'interartisticità e sull'intermedialità come concetti e modalità di approccio» (De Giusti 2005: 173). Anche in rete, la maggioranza dei risultati, che sono qualche centinaio, si trova in relazione alle avanguardie novecentesche. Un discorso analogo vale per l'aggettivo *interartistico*, che s'incontra per lo più in rapporto all'arte del secolo scorso, ma talvolta compare anche in altri contesti, come nell'esempio seguente, tratto da un libro di didattica: «ci si chiedeva come individuare criteri di organizzazione della miriade di intersezioni occorse tra musica e pittura; come sistematizzare le relazioni interartistiche e come organizzare con rigore e consapevolezza i contenuti del lavoro in classe» (Anceschi 2022: 15).

Elisa Altissimi

Bibliografia

Anceschi 2022 = Alessandra Anceschi, *Musica Picta. Musica e arti visive a scuola*, Trento, Erickson.

Bigi e Lambarelli 2019 = Daniela Bigi, Roberto Lambarelli, *Lamberto Pignotti. Riflessioni sugli anni Sessanta, una miniera di idee ancora da sfruttare*, in «Arte e critica», XCIV, pp. 68-76 (consultabile online all'indirizzo www.arteecritica.it/lamberto-pignotti-riflessioni-sugli-anni-sessanta/).

Cronaca musicale 1855 = *Cronaca musicale di Parigi*, in «L'Italia Musicale», VII, XXIII, p. 3 (articolo non firmato).

De Giusti 2005 = Luciano De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman: oltre il commiato, 1982-2003*, Milano, Editrice il Castoro.

Grossmann e Rainer 2004 = Maria Grossmann, Franz Rainer (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer.

Guarino 1885 = P. Guarino, *Notiziario*, in «Il teatro illustrato», V, LVI (1885), p. 2.
Iacobini 2004 = Claudio Iacobini, *Prefissazione*, in Grossmann e Rainer 2004, pp. 97-126.
Pierno 2024 = Rosa Pierno, *Le metamorfosi del libro. Dal libro miniato al libro d'artista*, Mantova, Gilgamesh edizioni.
Rainer 2004 = Franz Rainer, *Derivazione nominale deaggettivale*, in Grossmann e Rainer 2004, pp. 293-313.
Somigli 2023 = Paolo Somigli, *Music in Interaction with Other Arts: Florence in the 1960s and the Experience of Gruppo 70*, «Archival notes. Sources Studies in Twentieth and Twenty First Century Music», VIII, pp. 91-118.

Italiano lingua creativa e duttile. Letteratura, musica, cinema e moda

Di alcuni (geniali) allotropi danteschi resi (genialmente) in cinese da Agostino Biagi/Ao Shiding 敖世鼎

Emanuele Banfi – Feng Lisi 馮莉絲

1. Sul semantismo delle voci *gentilezza* e *genialità*

Gentilezza e *genialità* – termini peraltro corradicali, entrambi dipendenti dalla radice indo-europea *ǵn̥- / *ǵen- / ǵon- (quella che ricorre in scr. *pra-jāti/jána-/jātá*, gr. γί-γν-ο-μαι / *gí-gn-o-mai* / γένος / *gén-os*, lat. *gi-gn-ere / gen-us, -eris*, e in numerose altre lingue indo-europee) – costituiscono la filigrana sottile della lingua italiana, fin dalle sue prime testimonianze e tanto più lo sono già entro il prodigioso tessuto linguistico della dantesca *Divina Commedia*. In questo contributo[1] si dirà come tali due categorie sono state rispettate (e rese) nella prima traduzione integrale in cinese del poema dantesco effettuata da un geniale italiano: quell'Agostino Biagi (1882-1957) che, straordinario figlio dell'Appennino tosco-emiliano, fu profondo conoscitore della lingua e della cultura del macro-spazio cinese: si fece anzi "cinese", assunse un nome cinese e fu Ao Shiding 敖世鼎.

Dalla vita segnata da profondo impegno e religioso ed etico-civile (Pisano 2021, Carocci 2022), Biagi/Ao Shiding 敖世鼎 dedicò gran parte delle sue energie intellettuali ad una straordinaria impresa traduttologica: rendere in cinese lingua e contenuti della *Commedia* in diverse versioni dell'immenso poema. Si deve a Vittorio Coletti, accademico della Crusca, e a Luca Pisano sinologo dell'Università di Genova – grazie anche alla generosità di Mara Carocci, pronipote di Biagi/Ao Shiding 敖世鼎 –, avere permesso alla nobile Istituzione fiorentina, nel 2021, l'acquisizione di tutte le sue carte tra le quali, appunto, stanno anche le traduzioni in cinese della *Commedia*: patrimonio di inestimabile valore offerto alla attenzione di studiosi di discipline diverse: di sinologi e di italianisti, in primo luogo.

Nel rispetto della filosofia sottesa al volume SLIM2026 – e del relativo spazio concesso ai singoli autori – questo contributo appare articolato su una serie di §§: il § 2. tratteggia, in modo sintetico, il percorso delle fortune e della conoscenza di Dante e della Commedia in Cina nella transizione tra i secc. XIX e XX; il § 3. descrive i qua-

[1] I §§ 1., 2., 3., 4., 5. sono dovuti a Emanuele Banfi; i §§. 5.1, 5.2., 5.3., 5.4., 6. sono dovuti congiuntamente a Emanuele Banfi e a Feng Lisi.

derni in cui ci sono giunte, trascritte da Biagi/Ao Shiding 敖世鼎, le sue diverse traduzioni in cinese del poema; il § 4. richiama i problemi generali del lessico dantesco, con particolare riferimento alla presenza e alla funzione poetica dei numerosi e sempre interessanti allotropi; e, infine, il § 5.. illustra – grazie ad alcuni esempi tratti dal *corpus* degli allotropi ricorrenti nella Commedia – le strategie traduttologiche messe in atto da Biagi/Ao Shiding 敖世 鼎 per rendere in cinese *speculo* / *specchio* / *speglio* / *miraglio*, termini veicolanti, ciascuno singolarmente, sottili e puntuali semantismi; il § 6. infine e in conclusione, evidenzia – di fronte alla "genialità" delle scelte lessicali dell'immenso poeta – l'analoga "genialità" messa in atto da Biagi / Ao Shiding 敖世鼎 per la loro resa *sinico sermone*.

2. La conoscenza di Dante in ambiente cinese

La conoscenza di Dante e della sua straordinaria figura etico-politica, intellettuale e letteraria data in ambiente cinese dalla transizione tra i secc. XIX e XX: l'interesse di studiosi cinesi per Dante si rivolse all'inizio sul ruolo della figura di Dante entro il quadro politico-culturale dell'Italia a cavallo tra i secc. XIII e XIV: studiosi e intellettuali cinesi – quali Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), Wang Guowei 王國維 (1877-1927), Lu Xun 魯迅 (1881-1936), Hu Shi 胡適 (1891-1962), Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), per la cui importanza rinvio a notizie ricavate da autorevoli fonti (Stary 1991: 17-26; Masini 1991: 37-48; Brezzi 2005: 157-58; Pagnanini 2020: 1-18) – furono prevalentemente interessati appunto al ruolo etico-politico di Dante nel panorama culturale e civile italiano. Quanto alle traduzioni in cinese della *Commedia*, una prima, parziale traduzione del poema risale al 1921 quando, nel sesto centenario della morte di Dante, ne apparve sullo *Xiaoshuo yuebao* 小說月報 (un'importante rivista letteraria del tempo), una prima parziale traduzione ad opera di Qian Daosun 錢稻孫 (1887-1966) il quale si basò non direttamente sul testo originale bensì su una sua traduzione in giapponese apparsa a Tokyo tra il 1914 e il 1922 e dovuta a Yamakawa Heisaburō 山丙三郎 (1876-1942): lo studioso giapponese, a sua volta, aveva letto il poema dantesco nella traduzione inglese effettuata da H.W. Longfellow tra il 1865 e il 1867 (Nogami 1966) e il titolo del poema dantesco fu inizialmente reso ora con i bisillabi *Xiju* 喜 "Commedia", calco sul termine italiano *Commedia*, ora con *Shenju* 神劇 "Sacra Commedia", ora con *Shenqu* 神曲 "Sacro Canto", termine con cui il poema dantesco è normalmente conosciuto ora in Cina.

3. Il ruolo di Agostino Biagi/Ao Shiding 敖世鼎, traduttore della Commedia

La prima traduzione integrale in cinese della *Commedia* – in realtà affidata a diverse versioni, come si dirà tra breve – si deve comunque non a un dotto cinese bensì a un italiano, al già menzionato Agostino Biagi: nato nel 1882 in un piccolo borgo dell'Appennino tosco-emiliano, Biagi entrò adolescente, nel 1894, nel convento dei frati minori francescani di Galceti presso Prato; nel 1898 passò poi nel convento di Giaccherino presso Pistoia dove studiò, oltre che materie religiose e latino, anche greco e cinese.

Inviato nel 1902 in Cina nella Missione francescana di Hankou, là iniziò a tradurre in una forma di cinese classico la *Commedia*: e sarà questo l'avvio di un impegno che lo "dominerà" per tutta la vita. Allo scoppio del primo conflitto mondiale, Biagi rientrò in Italia: fu al fronte quale volontario nelle fila della Croce Rossa e tale esperienza lo avvicinò sempre più a posizioni socialiste per aderire poi, nel 1921, al neofondato Partito Comunista. Entrato in aperto conflitto con le autorità ecclesiastiche del mondo cattolico ne lasciò le file e fu accolto in quelle, più liberamente aperte, della Chiesa Battista dove militò per tutta la vita. Vittima di una violenta aggressione fascista in Sicilia (a San Pietro di Patti), dove era stato inviato quale pastore protestante, Biagi lasciò l'isola per Avellino dove, nel 1927, fu denunciato per attività sovversiva e gli fu vietato di professare il ministero pastorale. Approdò infine a Genova: là, pastore della Chiesa Battista in Sanpierdarena e continuando a mantenere uno stretto legame con il mondo cinese, partecipò attivamente alla Resistenza. Da Genova seguì costantemente l'evolversi delle vicende cinesi e ne salutò con vivo entusiasmo la fondazione della Repubblica Popolare; in Cina non sarebbe comunque mai più tornato e si spense a Genova nel 1957.

Le traduzioni della *Commedia* effettuate da Biagi / Ao Shiding 敖世鼎 costituiscono parte dei preziosi materiali del "Fondo Biagi" depositato presso l'Accademia della Crusca: tali traduzioni compaiono in sette quaderni (Pisano 2024: 27-30), cinque dei quali, corredati da importanti annotazioni a margine relative a significative varianti lessicali, documentano traduzioni biagiane delle singole cantiche: due traduzioni in quadrisillabi (*siyan* 四言) e in pentasillabi (*wuyan* 五言) dell'*Inferno* (*Diyu* 地獄); una traduzione in pentasillabi del *Purgatorio* (*Lianyu* 煉獄); due traduzioni in quadrisillabi e in pentasillabi del Paradiso (*Tiantang* 天堂); non è attestata la versione in quadrisillabi del *Purgatorio*, probabilmente andata perduta. Due ulteriori quaderni contengono traduzioni integrali del poema arricchite da tavole esplicative e da note di lettura: il più corposo di questi due quaderni contiene traduzioni del poema in quadrisillabi, pentasillabi e settenari (disposti su tre colonne parallele vergate su singole facciate, i singoli canti sono preceduti da una breve introduzione); il secondo contiene esclusivamente una traduzione della *Commedia* in settenari: il relativo testo appare redatto verticalmente, da destra a sinistra, secondo le tradizionali convenzioni scrittorie cinesi.

Il testo della *Commedia* utilizzato da Biagi quale base per la sua impresa metafrastica è stato, assai probabilmente, quello tràdito dal *Parnaso Classico Italiano* (1827 [1842]) che contiene, oltre a Dante, anche Petrarca, Ariosto e Tasso. Ma è assai probabile che Biagi abbia tenuto conto anche di una copia del poema dantesco annotata da Giosafatte Biagioli (Biagioli 1829): entrambe le menzionate edizioni del poema dantesco sembrano dipendere peraltro da quella pubblicata da Angelo Sicca (1793-1870) per i tipi della padovana tipografia Minerva (Sicca 1832). Quanto alla varietà di cinese utilizzata da Biagi nella sua impresa, lo stesso Biagi così si esprime: 所用的話不土不文面官話也 *Suoyong dehua bu tu bu wen mian guan hua ye.* «La lingua utilizzata è il cinese mandarino (*guanhua*) né erudita né sciatta», 可常孝之人通 *ke chang xue zhi ren tong* «comprensibile a chi abbia ricevuto un'educazione convenzionale» (Pisano 2021). Con *guanhua* 官話 si intende naturalmente la varietà linguistica di cinese propria della Corte imperiale, utilizzata dai suoi funzionari quale "lingua franca" che, basata sulle varianti colte del dialetto pechinese, per-

metteva di superare la selva delle varietà diatopicamente marcate nelle quali si differenziava (e si differenzia tuttavia) il macro-spazio linguistico della sinofonia. Il *guanhua* 官話, peraltro, prevede numerosi tratti comuni con il *baihua wen* 白話文, ossia con il cinese vernacolare ampiamente utilizzato, come lingua letteraria, all'avvio del sec. XX (Masini 1993; Cheng 1997; Lackner, Amelung, Kurtz 2001; Xiong 2001: 69-89).

4. Polifonia e plurilinguismo nel tessuto linguistico della Commedia

Quanto alla *gentilezza* e alla *genialità* del lessico dantesco, le due categorie non possono prescindere dal macro-problema della polifonia intrinseca al tessuto linguistico e ai connessi plurilinguismo / multilinguismo innervanti l'intero poema. La questione è stata mirabilmente affrontata da dantisti di grande valore, a partire da Giorgio Petrocchi (Petrocchi 1967 [1994²]) e da Gianfranco Contini (Contini 1976); in anni più recenti, da Luca Serianni (Serianni 2007), Paola Manni (Manni 2013), Rosario Coluccia (Coluccia 2016), Zeno Verlato (Verlato 2016), Giorgio Inglese (Inglese 2021²) e, recentissimamente (per la precisione il 25 marzo 2026 presso l'Accademia della Crusca), da Marco Carlo Passarotti e da Claudia Corbetta, in occasione del *Dantedì 2026*, in un intervento dedicato a "*Treebank Universal Dependencies della* Commedia *di Dante*" con particolare attenzione (anche) per le varianti testuali tràdite dai testimoni grazie ai quali il poema è giunto a noi.

Dante disponeva notoriamente di un'ampia varietà di forme entro un quadro linguistico al cui centro stava, quale lingua saldamente normata, il latino pur se nella sua veste medievale, ben lontana da quella del latino classico che sarà poi soprattutto cara al Petrarca e al Boccaccio e quindi agli umanisti: uno spazio linguistico, quello di Dante, in cui singole varietà offrivano potenzialmente scelte diverse e là dove il "suo" volgare (ovviamente di matrice tosco-fiorentina) era in costante e felice dialettica con altri volgari italo-romanzi e, parallelamente, con territori nozionali ricchi di latinismi, di forestierismi (francesismi, provenzalismi, grecismi, germanismi, ebraismi, arabismi); nonché con tecnicismi tratti da lessici settoriali (astronomico, filosofico, matematico, medico, letterario, poetico-stilnovistico) in un gioco stilistico nel quale i singoli elementi interagivano entro un *continuum* percepito come coeso.

Indicativi della complessità sottesa al plurilinguismo / multilinguismo della *Commedia* sono, tra l'altro, i numerosi allotropi ricorrenti nelle tre cantiche (Tateo (19842 [2005]): voci diverse quanto a forma ma riconducibili a un'unica base originaria; allotropi fonetici (del tipo: *beltà* vs. *biltà* vs. *bieltà*; *semblare* vs. *sembiare*; *vertù* vs. *vertute* vs. *virtù*, ecc.) o voci veicolanti valori semantici diversi, come nel caso di allotropi lessicali (del tipo: *trono* vs. *truono* vs. *tuono*; *nuvola* vs. *nebula*; *ripa* vs. *riva*, ecc.) veicolanti perlopiù puntuali valori stilistici / espressivi anche grazie alla intenzionale contrapposizione tra forme latineggianti (aventi funzione nobilitante) e forme volgari (del tipo *arbore* vs. *albero*; *loco* vs. *luogo*; *parvolo* vs. *pargolo*; *satisfare* vs. *sodisfare*; *lauro* vs. *alloro*; *radiare* vs. *raggiare*): casi tutti degni di puntuale osservazione tenendo conto che, talvolta, eventuali oscillazioni vanno interpretate quali autonome scelte operate da copisti. Esemplare, tra i numerosi casi, l'alternanza fra varianti di origine galloromanza e corrispondenti voci tosco-fiorentine: così Caronte – in *Inf.* III, 82-84 «Ed ecco verso noi venir per nave / un *vecchio* bianco per antico pelo

/ gridando 'Guai a voi, anime prave!'» – è definito con *vecchio* e Dante utilizza, a questo proposito, il normale esito di lat. *vet(u)lu(m)* nel volgare tosco-fiorentino. Ma, all'inizio del *Purgatorio*, l'anziano e autorevole Catone uticense è indicato come *veglio*: *Pg.* I, 31-33, «Vidi presso di me un *veglio* solo / degno di tanta reverenza in vista, / che più non dee a padre alcun figliuolo»; e nel *Paradiso*, nell'evocare la dignità di San Bernardo, Dante definisce il grande santo con il crudo latinismo *sene*: *Pd.* XXXI, 59-60 «Credea veder Beatrice, e vidi un *sene* / vestito con le genti glorïose». I casi si potrebbero evidentemente moltiplicare, ma basti in questa sede l'avere semplicemente richiamato la questione.

5. Le rese di *specchio* da parte di Dante nel tessuto linguistico della Commedia

Veniamo ora a un caso particolare e cioè a trattare di come la nozione di *specchio* – intesa nella Commedia in varie accezioni a partire da quella generica di "superficie riflettente raggi luminosi o cose o persone" e poi variamente declinata secondo valenze rinvianti all'ambito mitologico (a partire dal richiamo a Narciso in Inf. XXX, 127-129) o alle sfere scientifica, filosofica, teologico-religiosa – è resa da Dante mediante quattro allotropi: il latinismo speculo attestato una sola volta[2], il volgarismo (tosco-fiorentino) specchio ricorrente quattordici volte[3], i provenzalismi (o francesismi antichi) speglio e miraglio attestato il primo quattro volte[4], il secondo ricorrente una sola volta[5]. Per ognuna delle quattro varianti (*speculo/specchio/speglio/miraglio*) si segnaleranno – scegliendone alcuni *exempla* – specifici *loci* danteschi e si vedranno le relative soluzioni traduttologiche adottate nelle diverse rese cinesi da Biagi / Ao Shiding 敖世鼎.

5.1 Il latinismo *speculo* e le sue rese in cinese da parte di Agostino Biagi/Ao Shiding 敖世鼎

Il latinismo *speculo* [< lat. *speculu(m)*] ricorre una sola volta e al plurale *speculi* (*Pd.* XXIX, 144) per indicare la natura degli angeli intesi come "specchi" irradianti la luce divina: il termine *speculi* (m.pl.) appare pienamente integrato nel sistema morfofonologico del tosco-fiorentino trecentesco e vale quindi come qualcosa di diverso rispetto al latinismo *specula* che ne è alla base:

Pd. XXIX, 142-144

Vedi l'eccelso omai e la larghezza
de l'eterno valor, poscia che tanti
speculi fatti s'ha in che si spezza
uno manendo in sé come davanti.

[2] *Speculo*: *Pd.* XXIX, 144.

[3] *Specchio*: *Pg.* IV, 62; *Pg.* XV, 16; *Pg.* XV, 75; *Pg.* XXV, 26; *Pg.* XXVII, 103; *Pg.* XXIX, 69; *Pd.* II, 97; *Pd.* IX, 61; *Pd.* XV, 113; *Pd.* XVII, 123; *Pd.* XVIII, 2; *Pd.* XIX, 29; *Pd.* XXI, 17; *Pd.* XXVIII, 4.

[4] *Speglio*: *Inf.* XIV, 105; *Pd.* XV, 62; *Pd.* XXVI, 106; *Pd.* XXX, 85.

[5] *Miraglio: Pg.* XXVII, 105.

Si è nel Cielo Cristallino (o Primo Mobile), nel punto in cui Dante tratta della natura degli angeli, del numero delle intelligenze divine e del modo in cui la luce di Dio le irradia, ciascuna in modo diverso, sì che l'amore che si accende in esse è proporzionale all'atto del vedere (secondo il più o meno di luce che prendono da Dio) e la dolcezza dell'amore è in esse diversa: la sublimità, l'altissima unità (*l'eccelso*, come sostantivo: raro latinismo, unico nel poema), la magnificenza di Dio, l'immensa generosità (*la larghezza*) con cui si manifesta e si dona ha fatto di sé tanti specchi nei quali si divide rimanendo Dio, tuttavia, uno in sé stesso quale era prima (*tanti ... davanti*). Dio è del resto il *sommo specolo*, così come attestato anche dal senese Neri di Landoccio Pagliaresi (1350 c.-1406) che, nato da famiglia ghibellina, fu uno dei più stretti seguaci di santa Caterina da Siena di cui fu scriba e segretario nonché autore di composizioni a tema religioso. *Speculi*, come latinismo e in tale accezione, è quindi ben attestato nel lessico tecnico-teologico.

Biagi, nelle sue traduzioni cinesi, in quadrisillabi e in pentasillabi, rende costantemente il dantesco *speculi* con *jiàn* 鉴 o con il composto *míngjiàn* 明鉴:

jiàn 鉴 – *Pd.* XXIX, 144 [versione in quadrisillabi]
Zi zao duo jian 自 造 多 鉴
Zi bie zi zhao 自 别 自 照
Chang yi bu bian 常 一 不 变

míngjiàn 明鉴 – *Pd.* XXIX, 144 [versione in pentasillabi]
Zi zao duo ming jian 自 造 多 明 鉴
Zi bie zi xiang zhao 自 别 自 相 照
Chang yi chang bu bian 常 一 常 不 变

míngjiàn 明鉴 – *Pd.* XXIX, 144 [versione in settenari]
Zi zao zi cheng duo ming jian 自 造 自 成 多 明 鉴
Zi bian zi bie zi xiang zhao 自 辨 自 别 自 相 照
Zi ran wei yi chang bu bian 自 然 唯 一 常 不 变

Quanto a *jian* 鉴, si ha a che fare con un carattere pittofonetico composto dal radicale *jin* 金 ("metallo") e dalla parte (pitto)fonetica *jian* 监: nelle antiche forme di scrittura oracolare, il carattere *jian* 监 raffigurava una persona rispecchiantesi in un bacile d'acqua (la resa grafica del carattere evolverà in 鑑 *jian* (scrittura tradizionale) e quindi in *jian* 鉴 (scrittura semplificata). *Jian* 鉴 – così come attestato nello *Shijing*诗经 (*Libro delle odi*, XI sec.-VI sec. a.C.), in Mengzi 孟子 (Mencio, 340-250 a.C.), in Zhuangzi 庄子 (350-250 a.C.) e come riportato nel celebre *Shuowen Jiezi* 说文解字 (100-121 d.C.: importante lessico etimologico compilato da Xu Shen 许慎 [58-147 d.C.], vissuto durante la dinastia degli Han Orientali *Donghan* 东汉 [25-220 d.C.]) – indicava un grande bacile bronzeo utilizzato nell'antichità per contenere acqua o ghiaccio; poi, più ampiamente, gli antichi specchi di bronzo e quindi anche, e con valore traslato, il significato esteso di "osservazione, esame" o quello di "avvertimento, riferimento". Nei testi antichi *jian* 鉴compare spesso associato a temi politici e morali: così da parte dell'imperatore Tang Taizong 唐太宗 (598-649; lett. "grande antenato"), secon-

do imperatore della Dinastia Tang, regnante dal 626 al 649, celebre per il suo detto «以铜为鉴, 可正衣冠;以史为鉴, 可知兴替 *Yi tong wei jian, kezheng yiguan; yishiweijian, kezhixing ti*/Usando il bronzo come specchio (鉴), ci si sistema il vestiario; usando la storia come specchio, si comprende l'ascesa e il declino». Nel cinese moderno, oltre al valore generico di *specchio* e di *specchiare*, *jian* 鉴 vale anche, quale sostantivo, "lezione negativa/ esempio" e, quale verbo "identificare, valutare" (cfr. *jianbie* 鉴别 "discernere, giudicare"; *jianding* 鉴定 "valutare, stimare"; *jianjie* 鉴戒 "monito, lezione", *jianshang* 鉴赏 "valutare, apprezzare" [in particolare pitture, pezzi di antiquariato]). Quanto al composto *mingjian* 明鉴, il primo carattere *ming* 明 è un pittogramma di antichissima tradizione ed è ampiamente attestato in testi letterari, storici, filosofici in riferimento alla luminosità/chiarezza di uno specchio e, in valore traslato, vale "conoscere sé stesso attraverso uno specchio". *Ming* 明 ricorre già nelle antiche scritture oracolari ove, per rappresentare la nozione di *luminosità*, si ritrovano accostati *ri* 日 "sole" e *yue* 月 "luna" che, brillando insieme, producono una luce straordinariamente intensa.

5.2 Le rese in cinese di specchio da parte di Agostino Biagi/ Ao Shiding 敖世鼎

Nel valore di "superficie levigata di vetro riflettente un'immagine" o di "oggetto da toeletta per la cura della persona, la cosmesi del volto e l'adattamento degli abiti", la voce *specchio* (anche nelle varianti grafiche *spechio, specio, speclo, speclu ... spezio, spieco, spleco, splecco, ispecchio*), esito diretto tosco-fiorentino < lat. *speculu*(*m*), è ampiamente attestata dal sec. XIV ed è uno dei lessemi propri dei poeti siculo-toscani accanto a *miradore* (Guittone), a *speglio* (Palamidesse di Bellendote), a *spera* e a *miraglio* (Bondie Dietaiuti). Si ritrova *specchio* in Giacomo da Lentini, 454: «Lo bascilisco a lo *specchio* lucente / traggi a morire cum isbandimento»; in Stefano Protonotaro, 134: «Si bonu li pari/mirarsi dulcimenti / dintro unu *speclu* chi li esti amustratu ...»; in Iacopone, 35-53: «Si a lo *specchio* / te voli vedire / potrai sentire la tua delicanza/en te porti forma/ de Deo gran sire ...»; in Francesco da Barberino, II-127: «Vede sua donna macula in *ispecchio* / e leva quella per piager di fore». Quanto a Dante, *specchio*, nel *Convivio*, indica le due Persone sulle quali, nella Trinità cristiana, si irradia la divinità del Padre: *Convivio* III-xv-5, «Essa (*sc.* Sapienza) è candore della etterna luce e *specchio* sanza macula de la maestà di Dio». Nella *Commedia* il termine *specchio* ricorre in *Pg.* XV, 16; *Pg.* XV, 75; *Pg.* XXV, 26; *Pg.* XXVII 103; *Pg.* XXIX 69; *Pd.* II, 97; *Pd.* XV, 113; *Pd.* XVII, 123; *Pd.* XXI, 17; *Pd.* XXVIII, 4 e indica genericamente "superficie riflettente raggi luminosi o cose o persone"; cinque veicolanti valori traslati e, nello specifico: in *Inf.* XXX, 128 *specchio* indica la "superficie d'acqua in cui si riflettè Narciso"; in *Pg.* IV, 62 indica rispettivamente, e per metafora, il Sole; al plurale, *specchi* (*Pd.* IX, 61), evoca metaforicamente il settimo Ordine Angelico; in *Pd.* XVIII, 2 *specchio* è riferito metaforicamente a un beato eccezionale (Cacciaguida) definito "specchio di Dio"; in *Pd.* XIX, 29, infine, *specchio* è inteso sempre metaforicamente come "specchio nel quale si riflette la Giustizia divina". In questa sede – a titolo di *exempla* e rinviando la trattazione completa a un altro, specifico contributo – si renderà conto di tre soluzioni traduttologiche biagiane relative a *Inf.* XXX, 127-129; *Pg.* XXV, 25-26; *Pd.* XVII, 121-123.

Inf. XXX, 127-129

Tu hai l'arsura e il capo che ti dole
e per leccar lo *specchio* di Narcisso
non vorresti a 'nvitar molte parole ...

Siamo nel punto dell'Inferno in cui – nella bolgia dei "falsatori di sé in altrui forma" e dei "falsari" – scoppia una rissa tra Maestro Adamo e Sinone (falsario l'uno, bugiardo l'altro) e Mastro Adamo (il "monetier") evoca il supplizio cui è esposto Sinone, obbligato a stare a bocca aperta, per la sua maldicenza, e per l'arsura. Sinone non si farebbe pregare per poter attingere (*leccare*: elemento tratto dal lessico animalesco/comico realistico) lo "specchio di Narcisso" genericamente indicante l'acqua limpida come quella dove si specchiò Narciso (ma *Narcisso*, con doppia < ss > è già in Ovidio, *Met.* III 339 sgg.).

Nelle tre traduzioni di *Inf.* XXX, 127-129 – in quadrisillabi, in pentasillabi e in eptasillabi – la nozione di *specchio* è sempre resa da Biagi mediante *jìng* 镜:

jìng 镜 – *Inf.* XXX, 128 [versione in quadrisillabi]

Shen zao tou tong 身 燥 头 痛
Tian na ji jing 甜 纳 吉 镜
Duo zhao bu yong 多 召 不 用

jìng 镜 – *Inf.* XXX, 128 [versione in pentasillabi]

Shen zao er tou tong 身 燥 而 头 痛
Yao tian na ji jing 要 甜 纳 吉 镜
Duo zhao bu bi yong 多 召 不 必 用

jìng 镜 – *Inf.* XXX, 128 [versione in eptasillabi]

Er shen zao ku tou teng tong 尔 身 燥 苦 头 疼 痛
Zhao er tian na ji xiu jing召 尔 甜 纳 吉 秀 镜
Ren duo zhao sheng bu bi yong 人 多 召 声 不 必 用

Il carattere *jìng* 镜, ricorrente in Zhuangzi 庄子 (350-250 a.C.), risulta repertoriato nello *Shuowen Jiezi* (100-121 d.C.) e poi è ripreso anche da Li Bai 李白 (701-762), grande poeta della dinastia Tang e tra i massimi dell'intera produzione poetica cinese: lo si ritrova nella sua celebre poesia *Qiang jin jiu* 将进酒 (*Invito a bere*): «*Gaotang mingjing bei bai fa* 高堂明镜悲白发 / Alte sale, specchi lucenti piangono capelli bianchi». *Jing* 镜 indicava la nozione generica di *specchio* e, per traslato, il valore di "chiarezza, verità e introspezione" giocando sulla relazione tra immediatezza visiva e profondità filosofica. Oltre a tale valore, il termine indicava anche uno strumento realizzato secondo precisi principi ottici e finalizzato al miglioramento delle capacità visive o alla creazione di immagini.

Pg. XXV, 25-26

E se pensassi come, al vostro guizzo,
guizza dentro allo *specchio* vostra image...

Siamo nel punto del Purgatorio in cui Dante chiede a Virgilio come mai avvenga che le anime dei golosi, non avendo più bisogno di mangiare, sentano comunque la

fame. E Virgilio – dopo aver ricordato che ad ogni movimento, anche minimo e rapidissimo, di un corpo reale risponde immediatamente il muoversi della sua immagine riflessa in uno specchio – invita Stazio a sciogliere la questione ricorrendo a problemi di natura teologica, secondo il pensiero scolastico basato su un testo aristotelico (*De generatione animalium,* II, 3). Dal punto di vista linguistico, interessante osservare che *image* è senz'altro un crudo francesismo.

Biagi/Ao Shiding 敖世鼎 rende specchio con *zhaojing* 照镜 nelle versioni in quadrisillabi e pentasillabi e con il composto *jing* ... *zhao* 镜 ... 照 in quella in settenari:

zhaojing 照镜 – *Pg.* XXV, 25-26 [versione in quadrisillabi]
Ji zhao jing zhong 记 照 镜 中
Ren gan xiang ying 人 感 像 应

zhaojing 照镜 – *Pg.* XXV, 25-26 [versione in pentasillabi]
You ji zhao jing mian 犹 记 照 镜 面
Ren gan xiang gan ying 人 感 像 感 应

jing ... *zhao* 镜 ... 照 – *Pg.* XXV, 25-26 [versione in settenari]
You ji jing zhong zhao hui xiang 犹 记 镜 中 照 回 相
Xing shen gan dong xiang gan ying 形 身 感 动 像 感 应

Biagi/Ao Shiding 敖世鼎 complica la struttura: in *zhaojing* 照镜 il verbo *zhao* 照è seguito direttamente dall'oggetto *jing* 镜 ("specchio"), mettendo in evidenza l'azione del soggetto che guarda lo specchio. In questo caso, lo specchio è concepito come uno strumento passivo che riflette l'aspetto esteriore, con una funzione concreta e realistica. Nella struttura *jing* ... *zhao* 镜 ... 照, invece, la posizione iniziale dello specchio lo trasforma da semplice oggetto osservato a soggetto attivo della scena poetica. Lo specchio diventa così fonte di luce o di riflesso, un mezzo attivo di rivelazione. In questa struttura, lo specchio non è più soltanto un oggetto fisico, ma assume una funzione simbolica, quale elemento capace di riflettere o di manifestare la verità.

Pd. XVII, 121-123

La luce in che rideva il mio tesoro
ch'io ritrovai lì, si fé prima corusca
quale a raggio di sole *specchio* d'oro.

Siamo nel Cielo di Marte, nel punto in cui il suo "tesoro" (Cacciaguida, in questo caso; e *tesoro* è variazione di *gemma* (*Pd.* XV, 22) e di *topazio* (*Pd.* XV, 85) si fa lampeggiante (*rideva*), come si comporta un corpo riflettente: come una lamina che scintilla ai raggi del sole (genericamente "specchio") quando sia colpito dal raggio solare.

Biagi / Ao Shiding 敖世鼎 rende *specchio* con *jinjing* 金镜 ... *zhao* 照 nella versione in quadrisillabi; con *jinjing*... *zhao* 金镜 ... 照 in quella in pentasillabi; con *zhaojinjing* 照金镜 in quella in settenari:

jinjing ... *zhao* 金镜 ... 照 – *Pd.* XVII, 123 [versione in quadrisillabi]
Kongling ming yao 空灵 明 曜
Yingying huanhuan 荧荧 欢欢
Jinjing ri zhao 金镜 日 照

zhao jinjing ... 照 ...镜– *Pd.* XVII, 123 [versione in pentasillabi]
Tian jian wo ? jiong 天 见 我 ? 炯
Yingying fu yaoyao 莹莹 复 耀耀
Riguang zhao jinjing 日光 照 金镜

zhao jinjing ... 照 ... 镜 – *Pd.* XVII, 123 [versione in settenari]
Wo jian tiankong xian ? bingbing 我 见 天空 现 ? 炳炳
Zhuozhuo shuoshuo fu huanhuan 灼灼 烁烁 复 焕焕
Taiyang mingguang zhao jinjing 太阳 明光 照 金镜

La struttura *jinjing* 金镜 "specchio d'oro" è attestata da Li He 李贺(790-816, poeta della Dinastia Tang): *Qixi* 七夕 "La notte del settimo giorno del Settimo mese"; *Tian shang fen jin jing, ren jian wang yu gou* 天上分金镜, 人间望玉钩 «Nel cielo si spezza lo specchio d'oro/Sulla terra si guarda l'uncino di giada». In questa poesia "*jinjing* 金镜 specchio d'oro" è una metafora indicante la luna piena nel cielo notturno. Nella cultura classica cinese, la luna viene spesso paragonata a uno specchio lucente: tondo, luminoso, sospeso nel cielo. L'aggettivo *oro* (*jin* 金) aggiunge un senso di sacralità e di splendore. In questo contesto *jinjing* 金镜 *specchio d'oro* simboleggia la luna che si divide nel cielo, riflettendo la separazione degli amanti celesti, il Bue (*Niulang* 牛郎) e Tessitrice (*Zhinu* 织女), che possono incontrarsi solo una volta all'anno, durante la notte del *Qixi* (il settimo giorno del settimo mese).

5.3 Le rese in cinese di speglio da parte di Agostino Biagi/ Ao Shiding 敖世鼎

Spèglio (anche nella variante *spèio*) è termine antico e letterario per "specchio": in particolare, per indicare il comune strumento riflettente. Ricorre – come provenzalismo (prov. *espelh*) – oltre che in Dante, anche in Inghilfredi (376: «Sono amato da lei senza inganno/ a ciò mia mente mira, / sì mi 'nsolleva d'ira, / come la tigra lo *speglio* isguardando...»), in Monte Andrea, in Chiaro Davanzati e poi in Petrarca (361-1: «Dicemi spesso il mio fidato *speglio*, / l'animo stanco e la cangiata scorza ...»). In Dante (*Inf.* XIV, 105 *speglio* indica lo strumento riflettente; e in *Pd.* XV, 61-62, *speglio* indica la mente di Dio, nella quale ogni cosa è riflessa). Notevole anche la locuzione (*Pd.* XXX, 85) "*...far migliori spegli/ancor de li occhi"* indicante "acuire la vista", sì da permettere di meglio cogliere e contemplare il vero.

Pd. XXX, 85-88

Come fec'io per far migliori *spegli*
ancor de gli occhi, chinandomi a l'onda
che si deriva perché vi s'immegli.

Si è nel punto del Paradiso in cui Dante vuole far sì che i suoi occhi possano acquisire maggiore forza visiva rivolgendoli all'onda che Dio fa scorrere perché in essa si diventi migliori (*vi s'immegli*, ove *immegli* è puro conio dantesco).

Biagi rende il plurale *spegli* (cui risponde, per ragioni metriche, *s'immegli*) utilizzando:

kan hua 看化 – *Pd.* XXX, 85 [versione in quadrisillabi]
Wo shen ji ran 我甚急然
Qu gong mu wang 屈躬目望
Kan hua shan chuan 看化善川

shan chuan 善川 – *Pd.* XXX, 85 [versione in pentasillabi]
Wo xing ji ji ran 我行急急然
Qu gong mu zhan wang 屈躬目瞻望
Zhan wang hua shan chuan 瞻望化善川

shan ... chuan 善川 – *Pd.* XXX, 85 [versione in settenari]
Wo xing ji ji zao zao ran我行急急燥燥然
Qu gong shen ti mu zhan wang 屈躬身体目瞻望
Zhan wang hua shan jing ming chuan 瞻望化善精明川

Biagi / Ao Shiding 敖世鼎 ricorre a termini raffinati, eleganti e propri dello stile letterario, come 屈躬 (*qu gong*) "chinarsi", 目望 (*mu wang*) "guardare lontano con attenzione e desiderio", 甚急 (*shen ji*) "desiderio ardente". Biagi / Ao Shiding 敖世鼎 non sceglie di tradurre direttamente con vocaboli indicanti la nozione di *specchio*, ma impiega una serie di caratteri atti a evocare il significato profondo di riflessione sacra o riflesso spirituale. Nella versione in quadrisillabi, l'espressione 看化 (*kan hua*) suggerisce il senso astratto di "osservare e comprendere il cambiamento", connotando una visione contemplativa. In entrambe le versioni in quadrisillabi e pentasillabi, l'uso di 善川 (*shan chuan*) richiama l'immagine dell'"acqua generatrice", il fiume della trasformazione: da un lato concentra lo sguardo, dall'altro estende l'immaginazione, incarnando il significato profondo del "guardare l'acqua come uno specchio". Nella versione in settenari, il termine 精明 (*jing ming*) veicola un doppio senso: significa sia "limpido e brillante" sia "purificare i sensi e lo spirito" rafforzando così la valenza metaforica dell'acqua sacra.

5.4 Le rese in cinese di *miraglio* da parte di Agostino Biagi/ Ao Shiding 敖世鼎

Miraglio < prov. *miralh* [< *miraclu < lat. mirāc(u)lu(m)] prevede un'unica attestazione nella *Commedia*, e però il termine è frequente nel lessico lirico (Codice Vaticano, 96, v. 21 "similmente ca tigra a *miraglio* ...").

Pg. XXVII, 104-106

Ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo *miraglio*, e siede tutto giorno.
Ell'è dei suoi belli occhi veder vaga.

Siamo nel punto sommo del Purgatorio, ossia nel Paradiso terrestre, ove Lia evoca la sorella Rachele che *mai non si smaga* (si distoglie) dal contemplarsi allo specchio (*tutto giorno* "sempre", calco su a.fr. *touzjors*, provenzale *totz iorns*).

Biagi/Ao Shiding 敖世鼎 rende la nozione di *miraglio* con *zhaojing* 照镜 in tutte le traduzioni:

zhaojing 照镜 – *Pg.* XXVII, 105 [versione in quadrisillabi]
A mei la hai 阿妹辣海
Zhao jing ri xia 照镜日暇

zhaojing 照镜 –*Pg.* XXVII, 105 [versione in pentasillabi]
A mei la hai wu 阿妹辣海務
Zhao jing ri bu xia 照镜日不暇

zhaojing 照镜 – *Pg.* XXVII, 105 [versione in settenari]
A mei la hai da shi wu 阿妹辣海大事务
Zhao jing huo xin ri bu xia 照镜惑心日不暇

Quanto a *zhaojing* 照镜, cfr. quanto riportato nel § 4.2.2.1.

6. Qualche considerazione conclusiva

Come si è detto, la nozione di *specchio* nelle rese dantesche della *Commedia* prevede quattro termini (*speculo/specchio/speglio/miraglio*) cui ne andrebbe aggiunto un altro (*spera* < lat. tardo *spaera/spēra* < lat. classico *sphaera* < gr. σφαῖρα) che pone però problemi interpretativi "altri" e che esulano da questa trattazione. Il gioco delle diverse forme e dei loro semantismi permette di cogliere la ricchezza del patrimonio linguistico cui Dante faceva riferimento: in una fase storico-linguistica in cui l'italiano, semplicemente, "non esisteva" come lingua dotata di un proprio autonomo statuto (occorrerà, a questo proposito, attendere notoriamente la "benedizione" bembiana ...); o, meglio, ciò che sarebbe diventato "l'italiano" ai tempi di Dante era ancora ad uno stato prodigiosamente "sorgivo" e in vivace dialettica oltre che con il latino (classico, tardo e medievale) – grande "lingua-tetto", ai tempi di Dante, per tutta l'Europa occidentale –, anche e soprattutto, con gli ambienti ove dominavano, nella tessitura poetica, l'antico provenzale e l'antico francese.

Biagi/Ao Shiding 敖世鼎, nel tradurre la nozione di *specchio* in cinese, attinge egualmente all'immenso patrimonio della lingua cinese, traendo materiali lessicali da un ricchissimo *corpus* che va dal cinese classico a quello moderno. Così il secco latinismo *speculi* è reso mediante *jian* 鉴 o con il composto *mingjian* 明鉴: e *jian* 鉴 è prezioso cultismo, attestato già nello *Shijing* 诗经 (*Libro delle odi*, XI sec.-VI sec. a.C.), e poi da Mengzi 孟子 (Mencio, 340-250 a.C.) e da Zhuangzi 庄子 (350-250 a.C.) ed è, come tale, riportato anche nel celebre e più antico dizionario etimologico della lingua cinese: nello *Shuowen Jiezi* 说文解字 (100-121 d.C.). Nel composto 明鉴 *mingjian* entra in gioco 明 *ming* veicolante l'idea di "luminosità" mediata dalla giustapposizione dei caratteri

明 *ri* "sole" e *yue* "luna". Nel caso del termine *specchio*, assunto da Dante come un evidente colloquialismo (e come tale è passato nell'italiano di tutti) ancorché carico, in determinati contesti, di forti valori "tecnici", Biagi/Ao Shiding 敖世鼎 ricorre a *jing* 镜 e a 鉴 *jian* – entrambi peraltro ricorrenti in cinese antico: in Zhuangzi 庄子 (350-250 a.C.), nello *Shuowen Jiezi* (100-121 d.C.) e in Li Bai 李白 (701-762) – o a loro numerosi composti quali 镜照 *jingzhao*, 照鉴 *zhaojian*, 照镜 *zhaojing*, 照金 *zhaojinjing*, 镜中见照 *jingzhongjianzhao*. Quanto alla resa dell'antico francesismo *espelh* e del parimenti antico provenzalismo *mirahl* (> it. *speglio* e *miraglio*), nel primo caso, per *speglio*, Biagi/Ao Shiding 敖世鼎 ricorre a 鉴 *jian*, 照 *zhao* e ai composti 照鉴 *zhaojian*, 照常鉴 *zhaochangjian*, 照真鉴*zhaozhenjian*; nel secondo caso, per *miraglio*, ricorre a *zhaojing* 照镜 in tutte le traduzioni.

Bibliografia

Banfi-Feng 2025 = Emanuele Banfi, Feng Lisi 馮莉絲, *Sugli allotropi della* Divina Commedia *resi in cinese da Agostino Biagi* (*Ao Shiding* 敖世鼎): *un primo sondaggio*, in «Rivista Italiana di Linguistica e Dialettologia», XVI-XVII, pp. 139-145.

Bertuccioli 1970 = Giuliano Bertuccioli, *Yamakawa Heisaburō*, in «Enciclopedia Dantesca - Enciclopedia Italiana Treccani», V, p. 1160.

Biagioli 1829 = Giosafatte Biagioli, *La* Divina Commedia *(col comento* [sic!] *di* G. Biagioli*)*, Milano, Giovanni Silvestri, 1829. [Il volume riprende: *La Divina Commedia col comento* [sic!] *di* Giosafatte Biagioli, Parigi, dai torchi di Dondey-Dupré, 1818-1819, voll. 3].

Brezzi 2005 = Alessandra Brezzi *Qian Daosun e il suo Inferno. La prima traduzione della* Divina Commedia in *Cina*, in Maurizio Scarpari e Tiziana Lippiello (a cura di), *Caro Maestro... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina, pp. 157-170.

Carocci 2022 = Mara Carocci, *Lettera a uno zio che voleva cambiare il mondo. Agostino Biagi, missionario francescano, pastore battista, antifascista, traduttore della* Divina Commedia *in cinese*, Prefazione di Vittorio Coletti, Postfazione di Luca Pisano, Matera, Edizioni Magister.

Cheng 1997 = François Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil.

Coluccia 2016 = Rosario Coluccia, *Dante e la lingua italiana*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», XIII, pp. 31-43.

Contini 1976 = Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi.

Inglese 2021[2.] = Giorgio Inglese, *Guida alla* Divina Commedia, Roma, Carocci.

Lackner, Amelung e Kurtz 2001 = Michael Lackner, Iwo Amelung, Joachim Kurtz (eds.), *New Terms for new Ideas. Western Knowledge and Lexical Change in the Late Imperial China*, Brill, Boston-Köln.

Manni 2013 = Paola Manni, *La lingua di Dante*, Bologna, il Mulino.

Masini 1991 = Federico Masini, *Una* Divina Commedia *cantonese,* in «Mondo Cinese», LXXIII, pp. 27-48.

Masini 1993 = Federico Masini, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and its Evolution towards a national Language: The Period from 1840 to 1898*, in «Journal of Chinese Linguistics Monograph Series», VI, pp. 1-295.

Nogami 1996 = Soichi Nogami, 明治大正期の日本のダンテ研究 *Meiji Taishō ki no Nihon no Dante kenkyu* [Nogami, *Gli studi danteschi in Giappone nell'era Meiji e Taishō*],«イタリア學會誌 - Studi Italici», II, pp. 1-6.

Pagnanini 2020 = Valentina Pagnanini, *I 'transmutati' versi,* in «Il Chiasmo» www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Oriente/sssgl.oriente_i_trasmutati_versi.html, pp. 1-18.

Petrocchi 1967 [1994[2]] = Giorgio Petrocchi (a cura di), *Dante Alighieri. La* Commedia *seconda l'antica vulgata (Introduzione)*, Società Dantesca Italiana, Edizione Nazionale, Firenze, Casa Editrice Le Lettere.

Pisano 2021 = Luca Pisano, 敖世鼎傳 *Ao Shiding zhuan* - (*Biografia di Agostino Biagi*), [*pro manuscripto*].

Pisano 2024 = Luca Pisano, *Lectura Dantis Sinarum scholaribus dicata. Agostino Biagi (1882-1957) e le sue traduzioni cinesi della Commedia: polisemie e metafore nella lettura delle versioni del primo canto dell'Inferno*,

in Mara Carocci, Luca Pisano, Emanuele Banfi, *Agostino Biagi e la sua traduzione in cinese della* Divina *Commedia*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 25-103.

Serianni 2007 = Luca Serianni, *Sul colorito della* Commedia, in «*Letteratura Italiana Antica*», VIII, pp. 141-150.

Sicca 1832 = Angelo Sicca, *Rivista delle varie lezioni della* Divina Commedia *sinora avvisate: col catalogo delle più importanti edizioni*, Padova, Tipografia della Minerva.

Stary 1991 = Giovanni Stary, *Una* Divina Commedia *mancese: alcune considerazioni sullo sciamanesimo dei Manciù,* in «Mondo Cinese», LXXIII, pp. 17-26.

Tateo 19842 [2005] = Francesco Tateo, *Allotropia*, «Enciclopedia Dantesca», www.treccani.it/enciclopedia/allotropia%28Enciclopedia-Dantesca%29/, s.v.

Verlato 2016 = Zeno Verlato, *'Onorate l'altissimo poeta!'. L'OVI e i lavori per il nuovo 'Vocabolario Dantesco'*, in Lino Leonardi, Marco Maggiore, *I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano (1985-2015). Convegno internazionale sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica (Firenze, 16-17 dicembre 2015)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 225-251.

Xiong 2001 = Yuezhi Xiong, *'Liberty', 'Democracy', 'President': the Translation and Usage of some Political Terms in Late Qing China,* in Michael Lackner, Iwo Amelung, Joachim Kurtz (eds.), *New Terms for new Ideas. Western Knowledge and Lexical Change in the Late Imperial China*, Brill, Boston-Köln, pp. 69-89.

TRADUZIONE

Secondo il DELI, *traduzione* è voce dotta adattata dal lat. *trādūctiōne*[*m*] < lat. *trādūctiō, -ōnis*, derivato dal verbo *trādūcere*, composto da *trā-* (variante di *trans*, 'al di là') e *dūcere* ('condurre'). Il significato latino è quindi 'condurre oltre, trasportare'. Il TLIO documenta il verbo *tradurre* già negli *Statuti pisani* (1322-1351 [1343]), oltre che in due testi anonimi della Bibbia dei secoli XIV-XV, offrendo così una testimonianza antica e filologicamente attendibile della sua diffusione nell'italiano medievale (TLIO, s.v. *traduzione*). Il DELI (s.v. *traduzione*) registra *tradurre* come verbo nel 1354, *tradotto* come participio passato ('volto in altra lingua') nel 1484 (Luigi Pulci); *tradurre* come verbo nel 1565 (Benedetto Varchi); *traduzione* come sostantivo nel 1557 (Claudio Tolomei), data condivisa anche dal GRADIT; il Devoto-Oli anticipa invece l'attestazione di *traduzione* al 1535, mentre lo Zingarelli registra il sostantivo già nel 1425 e il verbo *tradurre* nel 1328.

Il significato specifico 'trasportare da una lingua ad un'altra' non proviene dal latino classico. Il DELI (s.v. *traduzione*) attribuisce a Leonardo Bruni (XV sec.) l'introduzione di questa accezione, a seguito del fraintendimento di Aulo Gellio (*Noctes Atticae* I 18): «vocabulum graecum vetus traductum in linguam romanam», dove *traductum* valeva ancora 'trasportato, trapiantato'. Da questo fraintendimento, *tradurre* e i suoi derivati soppiantarono i precedenti *traslatare* e *tralatare* (DELI). Anche GDLI *e Treccani* 2014 (s.v. *traduzione*) registrano per il latino *trādūctiō* il significato generico di 'trasferimento', a conferma della progressiva specializzazione semantica in italiano.

Sul piano semantico, il significato originario 'trasportare fisicamente' (attestato nel 1354 da Iacopo Passavanti, DELI e TLIO, s.v. *traduzione*) si conserva a lungo soprattutto nel linguaggio burocratico-giuridico. DELI documenta l'uso burocratico di *tradurre* come 'condurre, trasferire' (1839-41, Molossi) e di *traduzione* come 'trasporto' (1802). Anche GDLI (s.v. *traduzione*) registra numerose occorrenze di questo senso in Cardarelli, Pavese e Pirandello, nonché l'uso per indicare l'internamento in carcere. L'accezione burocratica di 'trasporto di un detenuto' è inoltre registrata da TLIO (2026), GRADIT (2007), Devoto-Oli (2024), Treccani (2014), De Agostini (2013) e Zingarelli (2009). TB (s.v. *traduzione*) registra come primo significato 'trasportamento d'una lingua in altra', senza menzionare il senso fisico, ormai secondario.

Accanto al significato concreto e linguistico, nell'Ottocento si sviluppano accezioni figurate, per esempio *tradurre in atto* ('mettere in atto, eseguire', DELI, s.v. *traduzione*) e *tradurre un'idea* ('realizzarla', DELI, s.v. *traduzione*). Devoto-Oli e Zingarelli (s.v. *traduzione*) registrano estensioni come *tradurre in parole povere*, *in cifre*, *sul marmo*, e il pronominale *tradursi* ('esprimersi, manifestarsi').

In età contemporanea il termine ha acquisito anche significati tecnico-specialistici. In biologia, i dizionari contemporanei registrano l'accezione 'sintesi degli amminoacidi nei ribosomi per azione dell'RNA messaggero' (GRADIT, Zingarelli, Devoto-Oli, s.v. *traduzione*). In ambito informatico, la locuzione *traduzione automatica* indica la traduzione eseguita con programmi per calcolatori che, secondo GRADIT (s.v. *traduzione*), raggiunge un buon livello qualitativo solo con testi caratterizzati da struttura linguistica semplice. GDLI (s.v. *traduzione*) distingue *traduzione assistita* e *automatica*; *Treccani* definisce quella automatica come eseguita "senza intervento umano".

Al di là degli usi tecnico-specialistici, la nozione di *traduzione* mantiene una forte dimensione interpretativa e culturale. Nel dibattito traduttologico d'oggi, *traduzione* viene inoltre associata alla nozione di *genio* inteso come 'ingegno creativo' (dal latino *gĕnĭus*). La tradizionale opposizione tra traduzione letterale e traduzione libera, da Cicerone e San Girolamo fino alla riflessione contemporanea, implica infatti il ruolo creativo del traduttore. GDLI (s.v. *traduzione*) documenta questa tensione: Domenico da Prato («fama è delli inventori, non delli traduttori»), Frugoni («con accuratezza curiosa, non con servile pedanteria»), Pascoli (distinzione fra *traduzione* e *interpretazione*), Croce («l'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia») (GDLI). La traduzione appare così come un atto creativo e interpretativo, che richiede la scintilla creativa del *genius*.

In questo senso, la *traduzione* può essere anche intesa come un atto *gentile* che accoglie un testo straniero, lo fa proprio, lo introduce nella propria cultura, agendo da ponte. Lo stesso etimo latino *trādūcere* ('condurre oltre') implica una disposizione ospitale, una gentilezza epistemologica verso l'alterità. La citazione di *Tommaseo-Bellini* («Leggevano il testo ebraico, e poi la traduzione de' Settanta») illustra la mediazione tra mondi diversi, che richiede apertura e rispetto.

Feng Lisi

Bibliografia

Croce 1958 = Benedetto Croce, *La poesia*, Bari, Laterza.

Vitalità e varietà dell'italiano nell'opera contemporanea (1926-2026)

Ilaria Bonomi

1. Nota introduttiva

Che l'italiano sia stato considerato, in passato, perfetto per la musica in quanto lingua gentile, armoniosa, dolce, 'docile', melodica, piacevole, e altre qualifiche simili fino a quella di "lingua degli angeli" datale da Thomas Mann (Stammerjohann 2013), è cosa nota, come nota è la sua storia di lingua protagonista del melodramma. Il protagonismo dell'italiano nell'opera lirica è stato quasi incontrastato nei due secoli, il XVII e il XVIII, nei quali l'opera italiana ha dominato le scene del nostro paese e dei paesi europei, fino a quando, nel secolo XIX, hanno preso vita gli operismi nazionali, tedesco, francese e russo soprattutto. E l'opera italiana della tradizione, fiorita tra i primi del Seicento e i primi del Novecento, ha tuttora una straordinaria presenza nei teatri d'Italia e del mondo, e ora naturalmente, anche al di fuori dei teatri, nei mezzi deputati a riprodurla e a diffonderla: radio, televisione, cinema e rete.

Nell'unione con la musica, prima di tutto, ma anche con la componente scenica, terza di questa particolare sinergia di arti cooperanti, i testi verbali italiani hanno avuto ruolo e qualità non omogenei nel tempo. Si è passati da grandi poeti come Metastasio o Da Ponte a librettisti mediocri al servizio dei grandi compositori dell'Ottocento, con una ripresa del livello letterario di libretti e librettisti (Boito, Illica e Giacosa) a fine secolo. Ma qui non ci occuperemo di autori e testi verbali dell'opera tradizionale, né ci occuperemo dei caratteri linguistici del codice librettistico, una sorta di *langue* poetica estremamente conservativa, e, diciamolo pure, non sempre di qualità eccellente, soprattutto nel XIX secolo, quando poeta e compositore si preoccupavano della funzionalità musicale e della valenza drammaturgica del libretto più che della qualità dei versi.

Proprio dal concetto di opera tradizionale prende le mosse l'argomento di questo saggio: l'espressione 'opera italiana' richiama subito alla mente l'opera del passato, l'opera di quel repertorio che ha dominato nella produzione degli spettacoli, stabilendo un canone dei capolavori più rappresentati. Opera del passato che oggi viene da molti sentita come patrimonio museificato, e sottoposta a varie forme di rinnovamento di cui la più significativa è quella dell'innovazione registica, nata in Germania e nel Nord Europa, e denominata inizialmente con il termine tedesco *Regietheater*: letteralmente

'teatro di regia'[1], indica quella modalità di mettere in scena un'opera di repertorio sottoponendola a modernizzazione, quasi sempre attualizzandone l'ambientazione e imprimendole un taglio interpretativo e rappresentativo che la decontestualizza e spesso la altera rispetto alla tradizione. Una tendenza che trova in una parte del pubblico una notevole opposizione e che continua a suscitare discussioni.

Molti pensano, o preferiscono pensare, che l'opera italiana sia unicamente quella della tradizione, quella del repertorio canonico, più o meno rinnovata nelle attuali rappresentazioni, e che non ci sia un'opera del presente. Non è così: l'opera italiana continua a vivere e a essere creata, in forme diverse, anche molto lontane da quelle della gloriosa tradizione italiana e straniera. Dare conto della creatività della nostra lingua nei testi per musica del teatro musicale contemporaneo è l'assunto che mi propongo di affrontare: ma è necessario chiarire e circoscrivere meglio i contorni di questo obiettivo, e di questo contributo.

Prima di tutto una precisazione di ordine cronologico: il periodo considerato è quello che va dal 1926, l'anno della rappresentazione di *Turandot*, una data chiave nella storia dell'opera, al 2026, l'anno in corso. Cento anni sono moltissimi, osserverà qualcuno, troppi per un quadro attendibile: infatti, quella che intendo delineare è solo una rapida carrellata che, procedendo a macchie su alcuni momenti ed esperienze nel corso del secolo, faccia cogliere almeno in parte la vitalità dell'opera e la varietà dei testi verbali del teatro musicale italiano dell'ultimo secolo. Naturalmente, poiché anche nel XX secolo, come nel XIX, i protagonisti del teatro musicale sono stati i compositori, da questi si deve muovere, fermandosi poi su alcuni letterati che hanno avuto un posto speciale nell'opera e sui loro testi. Un'altra precisazione riguarda l'ambito considerato: ci occupiamo qua di teatro per musica, categoria che, come vedremo meglio più avanti, ha confini più ampi rispetto all'opera vera e propria, con l'esclusione di forme di collaborazione differenti tra autori della letteratura, specie poeti, e musicisti: un genere, questo della poesia musicata, che ha avuto peraltro una particolare vitalità e importanza nel Novecento italiano (Scalfaro 2011, Franceschetti-Avallone 2023).

L'argomento di cui ci occupiamo è poco conosciuto, al di fuori degli studi specialistici di ambito musicologico, anche da persone colte amanti della musica e della letteratura: sull'opera successiva ai primi decenni del Novecento pochi hanno competenze e interesse. Le cause sono molteplici, e, a partire dalla modesta presenza sulle scene di opere post-pucciniane (su cui torneremo) e dalla grave assenza di cultura musicale nella scuola superiore non musicale, investono la diffusa antipatia per l'opera anche da parte di musicofili e di amanti del teatro di parola (Rossi 2018, Bracci 2020).

[1] Si noti che il termine *regia* 'direzione dell'allestimento di una rappresentazione teatrale, cinematografica, radiofonica, televisiva' ha vita recente, essendo documentato in italiano dal 1926. E la pratica registica entrò stabilmente nel mondo del melodramma solo nel secondo dopoguerra, con grandi nomi come Visconti, Strehler e Zeffirelli.

2. 1926 crisi o morte dell'opera?

Il *topos* della crisi, per qualcuno addirittura 'morte', dell'opera italiana dopo Puccini, ricorre negli studi critici ed è piuttosto diffuso nell'opinione comune. Cerchiamo di chiarirne, molto sinteticamente, i contorni.

Prima di tutto, ci si riferisce a una crisi dell'opera contemporanea, mentre l'opera della tradizione continua a vivere, pur circondata da quel senso di museificazione a cui si è fatto cenno. Il concetto di morte dell'opera ha, però, diverse forme, significati e momenti. L'ultima opera di Puccini, *Turandot*, su libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni dalla fiaba di Carlo Gozzi, non finita dal compositore che la interruppe al momento della morte di Liù, fu rappresentata al Teatro alla Scala il 25 aprile 1926, a poco più di un anno dalla scomparsa di Puccini: Toscanini fermò la musica al punto in cui Puccini l'aveva lasciata incompiuta, con la storica frase «Qui termina la rappresentazione, perché a questo punto il maestro è morto», ma la concluse nelle due rappresentazioni successive con il finale aggiunto da Franco Alfano. L'episodio, con le ragioni dell'interruzione di Puccini, da attribuire alla sua morte o a motivi legati allo sviluppo drammaturgico e musicale dell'opera, è stato spesso citato in rapporto, appunto, al concetto di morte dell'opera. Ma, naturalmente, melodramma, opera lirica e teatro musicale non sono sinonimi: avremo modo di tornare più avanti su questo punto, fermandoci a precisare cosa si intende con queste tre espressioni.

In realtà, come è stato di recente sottolineato (Sala 2024, voce 'Morte dell'opera'), il concetto maturò qualche decennio più tardi: a metà degli anni Cinquanta vi si fermò con particolare insistenza e chiarezza un grandissimo direttore d'orchestra e critico, Gianandrea Gavazzeni, intitolando *Morte dell'opera* un suo importante libro (Gavazzeni 1954). Gavazzeni individuava precise cause nella chiara decadenza dell'opera italiana e aspetti negativi in quello che definiva il "costume" operistico: prima di tutto la disaffezione del pubblico, nella rottura del rapporto, prima così forte, tra il pubblico e l'opera. Tra le cause principali, la scarsità di compositori italiani di valore (Pizzetti, G. F. Malipiero, Dallapiccola, Menotti sono i nomi da lui più citati e apprezzati), l'inadeguatezza e la debolezza delle scelte letterarie («*librettismo* meschino») dei compositori, e la mancanza di testi validi su temi legati alla contemporaneità e stimolanti per il pubblico («scempiaggine e inutilità librettistica [...] inconsistenza drammatica, mancanza di un interesse qualunque che apparisse legato a temi e ad ambienti e a motivi sufficienti a far breccia in chi ascolta oggi un'opera nuova», Gavazzeni 1954: 81). Una critica certo molto severa espressa in un periodo in cui l'opera italiana non portava nuovi contributi rilevanti, a differenza di quella straniera in cui spiccavano nomi importanti che si sarebbero radicati nel repertorio internazionale, come Richard Strauss, Maurice Ravel, Alban Berg, George Gershwin, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Igor Stravinskij, Dmitrij Šostakovič, Benjamin Britten, e altri.

Sulla crisi dell'opera pesa, innanzitutto, il confronto tra l'epoca del melodramma, la cui vitalità è stata potente e magnifica, popolarissima, fino al verismo e a Puccini, e il periodo successivo, improntato nel complesso a ben meno splendida produttività. Se ancora nei primi due-tre decenni del Novecento la vita operistica è vivace, anche grazie

alla fervida attività degli editori musicali Ricordi e Sonzogno, presto questa vitalità lascia il posto a una scarsità produttiva in cui il melodramma tradizionale si impone come unica realtà rappresentativa, e il peso dell'opera del passato nuoce certamente all'opera del presente: il repertorio dell'opera tradizionale domina assoluto nei teatri, lasciando poco spazio alle opere di recente composizione.

Ma per la crisi dell'opera vanno chiamate in causa ragioni socio-culturali esterne ad essa, soprattutto il cinema e la canzone, arti nuove (più la prima della seconda) che, insieme allo sport, diventano fenomeni di massa conquistando la popolarità di cui prima, fatte le dovute distinzioni, godeva l'opera. Con il cinema l'opera stabilisce rapporti importanti, sia nel prolifico filone di film a soggetto operistico, a partire da Carmine Gallone, poi sviluppatosi in forme diverse con registi prestigiosi come Jean Pierre Ponnelle, Franco Zeffirelli e Luchino Visconti, sia nelle colonne sonore di musicisti di spicco, come Nino Rota, Ennio Morricone, Fabio Vacchi, Nicola Piovani, sia nella diffusione di opere nelle sale cinematografiche. Fenomeno, quest'ultimo, che rientra nel vasto e fondamentale ambito della diffusione dell'opera al di fuori dei teatri, prima attraverso la discografia, poi attraverso i *media,* a cui si farà qualche cenno in rapporto alla radio, alla televisione e alla rete (Sala 2024 voce 'Youtube').

Ma naturalmente, e in prima battuta, tra i fattori che in misura e modi diversi hanno avuto un ruolo nel favorire la perdita di popolarità dell'opera lirica, vanno ricordati gli eventi storici che hanno segnato il secolo, dalle due guerre soprattutto, allo sconvolgimento socio-culturale del '68, che ha agito verso il declino sociale dell'opera e di altre forme di cultura tradizionale (Bracci 2020: 241), fino alla recente pandemia.

3. *opera*, neutro plurale

3.1 Premessa

Affrontiamo ora il nucleo centrale del nostro tema: quali sono i testi verbali utilizzati nel teatro musicale di questo lungo e diversificato periodo, quali gli autori, i soggetti, le fonti, i caratteri, quale il loro rapporto con la musica a cui sono associati? Sono interrogativi numerosi e impegnativi, ai quali daremo solo qualche parziale risposta, scegliendo momenti e autori tra i più rilevanti, nell'evidente impossibilità di offrire un quadro esauriente.

Partiamo dal titolo di questo paragrafo: "*Opera*, neutro plurale", che, ricordando l'etimologia del sostantivo femminile italiano *opera*[2], dal plurale del latino neutro *opus/*

[2] *Opera*, termine generico preesistente di grande ampiezza semantica, vede nel corso del XVII secolo il passaggio dall'accezione 'lavoro, 1. teatrale' a 'dramma in musica', prevalentemente accompagnato da una specificazione aggettivale, come *o. musicale, o. scenica*, o nel sintagma *opera in musica*. In Italia, sull'uso di *opera* predomina quello dei sintagmi *dramma per musica*, per il testo poetico, e *dramma musicale*, per l'unione di testo poetico e musica, mentre *opera* diventa più frequente dal XIX secolo. *Opera*, uno degli italianismi musicali penetrati più diffusamente nelle altre lingue, è invece usato molto, già nel XVII e XVIII secolo, all'estero: in francese, spagnolo, inglese, tedesco, entra nel corso del Seicento; è presente anche in ungherese, danese, svedese, russo, giapponese (DIFIT, Bonomi 2010).

opera, riprende le parole con cui il compositore Luciano Berio motivava il titolo della sua *Opera* (1970)[3], parole richiamate nel titolo di un recente libro sull'opera (Sala 2024). Qui lo usiamo a indicare una pluralità di oggetti e di forme, sia musicali, sia letterario-linguistiche, che compongono la realtà del fenomeno operistico nell'ultimo secolo. E precisiamo subito che nel XX e XXI secolo al termine generale *opera*, più definito e tradizionale, è stato preferito spesso il sintagma *teatro musicale*, o *teatro in/per musica*, dai contorni più ampi e comprensivi di forme e generi diversi di associazione di musica e parole (mentre *melodramma* oggi viene usato specialmente in riferimento all'opera italiana del XIX secolo). Associazione che può prevedere un testo, in versi o in prosa, completamente cantato, come nell'opera del passato, cantato solo in alcuni brani e per il resto parlato, solo parlato (nel melologo, un genere oggi molto diffuso), o altre forme. Quanto alle definizioni, alle etichette attribuite dai musicisti alle loro composizioni vocali ('complemento del titolo', nella felice definizione di De Santis 2008), non possiamo qua che notarne la grande varietà e innovatività (*azione scenica, azione musicale, racconto, farsa*, *leggenda*, ecc.) nei decenni dell'avanguardia, dopo la metà del secolo, mentre nel periodo precedente erano ancora prevalenti i termini *opera*, *dramma*, *commedia, tragedia* (Franceschetti 2025: 109). Per i decenni più vicini a noi, sembra di notare una ripresa di questi tradizionali complementi del titolo, ma un'indagine dell'avvicendarsi delle differenti etichette nel corso del Novecento, che certamente porterà risultati interessanti, è ancora tutta da fare. Una simile indagine andrà svolta anche per le etichette apposte al testo verbale, per il quale nel periodo più innovativo al tradizionale *libretto*, oggetto della scheda lessicale di Andrea Riga unita a questo saggio, è stato preferito un più generico *testo*, e per la parola che indica l'autore del testo, *librettista,* o termini alternativi.

Anche nel Novecento, come nell'Ottocento, nell'opera, o meglio nel teatro musicale, la figura del compositore domina su quella dell'autore del testo verbale. Le modalità di questo rapporto, ovviamente, sono molto diverse rispetto al secolo precedente, quando i giganti Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini collaboravano con poeti spesso mediocri, realizzando (specie Verdi e Puccini) nei libretti una vera coautorialità: ma anche nel Novecento i volti e i caratteri dei librettisti emergono quasi sempre a partire dai compositori. Procederemo dunque, *a fortiori*, individuando alcuni tra i compositori più significativi nell'ambito del teatro per musica nel corso del secolo considerato, ai fini di concentrare la nostra attenzione sui testi verbali delle loro opere, sui loro autori, sui soggetti, sul tipo di italiano che veicolano. Seguiremo una linea cronologica, evitando una periodizzazione, poco opportuna qua anche in quanto la cronologia dei compositori spesso si allontana da quella dei letterati (un compositore può servirsi di un testo verbale

[3] «*Opera* infatti è anche, spesso, un caleidoscopio e una parodia di generi musicali riconoscibilissimi, dai più triviali ai più nascosti. L'accumulazione di molti modi diversi di comportamento musicale, vocale e scenico – cioè di diversi modi di lavoro teatrale – sono la ragione del titolo, che non vuole necessariamente suggerire una parodia dell'opera ma, piuttosto, il plurale di *opus*.» (www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/opera-nota-dellautore/)

preesistente), individueremo solo momenti di svolta importanti che hanno avuto riflessi significativi sui testi verbali. A proposito dei quali è opportuno chiarire la differenza tra libretto, testo verbale composto appositamente per quella intonazione, e fonte, testo letterario che può essere utilizzato e adattato variamente. Va subito osservato che molti compositori, in questo secolo (ma negli ultimi decenni questa tendenza cala, come vedremo), hanno preferito scrivere loro stessi il testo verbale, secondo il modello wagneriano. Esempi in questo senso sono stati Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Luigi Dallapiccola (1904-1975). Accanto ai compositori, tra gli autori di libretti in questo secolo figurano letterati (poeti, narratori) più o meno occasionalmente attivi nell'ambito operistico, drammaturghi, e figure diverse legate ad altre arti o ambiti (Bonomi-Buroni 2017: 153, Franceschetti 2025: 88-89 e tab.5).

3.2 Ildebrando Pizzetti e Gianfrancesco Malipiero compositori-librettisti

Consideriamo prima di tutto due nomi di compositori importanti e coevi, apprezzati all'epoca (Malipiero, eseguito molto all'estero, a differenza di Pizzetti viene rappresentato anche oggi), che troviamo molto citati nella testimonianza critica di un direttore protagonista, Gavazzeni, citata prima.

Ildebrando Pizzetti, dei tre compositori il più legato al regime fascista[4], si dedicò molto al teatro in musica, teorizzandone principi e finalità morali e civili: dopo un primo periodo dannunziano, compose prevalentemente 'drammi' (così definì le sue opere, tranne una 'tragedia musicale') su libretto proprio, per concludere il suo percorso con due opere su testi di autori noti, Thomas S. Eliot (*Assassinio nella cattedrale*, 1958), e Riccardo Bacchelli (*Il calzare d'argento*, 1961). Di D'Annunzio, dopo una prima collaborazione per *La nave* e *La Pisanelle*, Pizzetti musicò *Fedra* (1915), e, molto più tardi, *La figlia di Iorio* (1954), nell'ambito della *Literaturoper*[5], filone che si affermò nel Novecento, più in altri paesi europei che in Italia. Dopo *Fedra*, fino a metà degli anni Cinquanta, Pizzetti si dedicò alla composizione di 'drammi' su libretto proprio, tra cui i titoli più rappresentati sono *Debora e Jaele* (1922), *Fra Gherardo* (1928), *Lo straniero* (1930).

I soggetti sono vari, ambientati soprattutto in epoca antica, ma non solo. Componente fondamentale dei drammi è l'assunto etico e religioso che li informa e ne costituisce una ragione fondante, con particolare riferimento alla rappresentazione del dolore, dell'amore collettivo, dell'errore commesso dall'uomo, che spesso trovano una risoluzione nella catarsi finale. La finalità etica sorregge con forza la drammaturgia dell'autore, dandole caratteri inconfondibili, che trovano anche nella componente letterario-linguistica una conferma: il recitativo declamato, protagonista quasi assoluto, nella estrema rarefazione di pezzi chiusi, presenta contenuti chiari ed essenziali. La narrazione domina sull'azione, i sentimenti e il lirismo sono compressi. Parola e musica sono strettamente legate e rispondono, entro i loro rispettivi confini, alle stesse finalità:

[4] Per i complessi rapporti tra la musica e il fascismo si rinvia a Nicolodi 2018 e Sachs 2026. Per Pizzetti rinvio a Pasticci 2019, con un mio saggio sui suoi drammi.

[5] Letteralmente 'opera di letteratura': 'opera il cui testo verbale deriva direttamente, integralmente o con tagli, da un testo letterario senza la mediazione di un librettista'.

e qui naturalmente sta il nucleo della drammaturgia musicale pizzettiana e le conferisce un posto tutto speciale nel quadro tanto tormentato dell'opera della prima metà del Novecento. In modo personale e indipendente dalla tradizione, Pizzetti realizza un tipo di dramma del tutto nuovo e diverso, alto, di non facile presa sul pubblico, con una stretta coerenza tra componente verbale e componente musicale. Sotto il profilo linguistico, allontanandosi dalla ricercata lingua dannunziana, arcaizzante, musicale in sé, Pizzetti realizza una personale prosa ritmica di endecasillabi, sobria, lineare, solo lievemente anticheggiante. Un breve esempio da *L'oro* (1947): *Lo so, lo so perché siete venuti./ Voi mi vorreste imporre la rinuncia / Ai miei disegni; oppur ch'io ritornassi / là donde venni [...] / Ma in fin ch'io viva, abbiatelo per fermo, / nessuna forza umana prevarrà / su la mia forza, e contro il giuramento / che giurai a mio padre.* (atto I).

Nei drammi composti su testi non suoi, se con la dannunziana *Fedra* il giovane compositore si affidava, in una parziale sintonia d'intenti, al grande poeta musicandone il testo, con i due drammi della maturità, *Assassinio nella cattedrale* e *Il calzare d'argento* (si veda 3.4), Pizzetti entra nella composizione del testo modificandolo secondo i propri intendimenti.

Gian Francesco Malipiero (Pieri 1992, Arato 2007), nel suo lungo e innovativo percorso teatrale, dagli anni Dieci ai Settanta, manifestò una chiara volontà di allontanarsi dall'opera tradizionale, soprattutto verista, annettendo al testo verbale e ai soggetti scelti, estremamente vari, una grande importanza. Scriveva lui stesso i libretti, rielaborando fonti diverse, con alcune preferenze verso alcuni autori. Dopo un esordio dannunziano, il suo legame d'origine con Venezia e il Veneto lo legò a Goldoni, ai suoi imitatori, e alla commedia dell'arte. Un altro filone importante della prima fase del suo teatro fu quello su testi poetici antichi (*Orfeide* 1922, su testi trecenteschi, del Poliziano e popolari antichi, Gronda-Fabbri 1997). Seguì, negli anni Trenta, un'opera su una favola, poi novella, di Pirandello, *La favola del figlio cambiato*, rappresentata prima in Germania, poi a Roma nel 1934, con scandalo e dissensi politici, relativi alla contrapposizione tra conservatorismo provinciale da una parte e apertura all'innovazione e alla dimensione cosmopolita della musica dall'altra, ma anche relativi al testo pirandelliano. Successivamente Malipiero si volse verso altri autori, soprattutto moderni, italiani e stranieri, e altri temi: Shakespeare (*Giulio Cesare* 1935, *Antonio e Cleopatra* 1937), Euripide (*Ecuba* 1941), Calderón de la Barca (*La vita è sogno* 1941), Hoffmann (*I capricci di Callot* 1942), Mérimée (*Donna Urraca* 1954), Aretino (*Il marescalco* 1968), Molière (*Don Tartufo bacchettone* 1966), e infine, con l'ultima grande opera *Le metamorfosi di Bonaventura* (1965), il romanticismo tedesco. Un percorso teatrale molto articolato, improntato a varietà di fonti, temi e lingua, ricchezza di fantasia, motivi surreali e simbolici, a scapito di coerenza tematica e linearità narrativa. Non è facile né opportuno, in questo quadro variato e complesso, definire il suo orientamento, tra distanza dalla tradizione e apertura al nuovo, da una parte, e rapporto culturale con il passato, che, rispetto ai testi letterari e ai temi, a cui qui guardiamo, appare forte; né, del resto, dopo il ventennio, in cui la sua posizione, come quella di molti compositori (Sachs 2026) fu piuttosto ambigua, si individuano interesse verso la contemporaneità e impegno politico (Franceschetti 2025: 21).

3.3 Altre tendenze, prima della svolta del 1960

Sembra opportuno ricordare ora, seppur brevemente, per il periodo che precede la svolta radicale verso l'avanguardia, nodale per la nostra prospettiva letterario-linguistica, alcuni compositori importanti che ci consentono di agganciare nomi di letterati illustri, in vari modi coinvolti nella storia dell'opera.

Il primo è Luigi Dallapiccola, pioniere della dodecafonia, già citato tra i compositori autori dei loro libretti. Lo ricordiamo qua a partire dal suo forte legame con il mondo greco, che occupò una larga parte della sua vita artistica, prima con le *Liriche greche* (1942-45) composte sulle traduzioni di Salvatore Quasimodo, poi con l'opera *Ulisse*. Dallapiccola fu uno dei molti compositori che, colpiti dalle traduzioni di Quasimodo dei lirici greci, le musicarono: ben dodici, nel ventennio 1940-1960 (Scalfaro 2011). *Ulisse* (1968), opera in tredici episodi su testo metrico, muovendo dal testo omerico si nutre di suggestioni da autori antichi e moderni molto diversi (Eschilo, Hölderlin, Joyce, Mann...), e legge il mito classico attraverso una mediazione cristiana, con Dante e oltre Dante[6]. Più impegnato in senso politico il soggetto dell'opera *Il prigioniero*, eseguita nel 1949 alla radio italiana, e rappresentata l'anno dopo al Maggio Musicale Fiorentino: muovendo da fonti diverse, l'autore affronta il tema della libertà, a partire dalla drammatica vicenda di un condannato a morte nella Spagna di Filippo II, con taglio tragico e pessimistico che riflette gli eventi del Novecento e anche vicende biografiche legate al fascismo. La lingua si conforma alla tragicità del soggetto, come mostra il dialogo tra il prigioniero e il carceriere, di cui si riporta un breve passo:

> Con le vele aperte ai venti
> I Pezzenti passano,
> cigni della libertà!
> [...]
> Volano sul fiume rapidi,
> sembran nubi al vento nordico;
> con la prora fendon l'onde,
> mentre in alto, dalle stelle,
> ai Pezzenti Iddio sorride.
> Dio dei liberi, ci aiuta! (Dallapiccola, *Il prigioniero*, in Bonomi-Buroni 2017: 269).

Il prigioniero è una delle non molte opere del Novecento italiano che hanno goduto di una buona vitalità successiva, anche recente (presente in Youtube e Raiplay).

Riprendiamo ora il nome di Quasimodo, per rammentare che fu anche autore del libretto dell'atto unico *Billy Budd* (1949) di Giorgio Federico Ghedini dall'omonimo racconto di Herman Melville: una fonte che ispirò, tra gli altri, anche Benjamin Brit-

[6] «Dante lo [Ulisse] ha condotto in vista della montagna del Purgatorio, lo ha portato alle soglie della scoperta di Dio: dopo di che lo ha fatto naufragare. Né un ulteriore passo per Dante sarebbe stato concepibile. Per lui, per gli uomini del suo tempo, soltanto coloro che erano stati redenti dalla venuta di Cristo o toccati dalla Grazia potevano innalzarsi fino alla luce» (Dallapiccola 1968: 615).

ten, la cui opera omonima venne rappresentata due anni più tardi, ebbe molto successo ed entrò nel repertorio.

Goffredo Petrassi (1904-2003), uno dei compositori più importanti del Novecento, è da ricordare, nell'ambito del teatro musicale, per i due atti unici *Il cordovano* (1949), da *El viejo celoso* di Cervantes tradotto da Montale, e *Morte dell'aria* (1950), su libretto del pittore e poeta Toti Scialoja, rappresentazione di una favola tragica sul volo. Montale, come è noto, ha avuto un ruolo di tutto rilievo come critico musicale del «Corriere della Sera» (Montale 1981), e non stupisce trovarlo come traduttore di testi letterari alla base di libretti d'opera; richiami all'opera e alla musica sono elemento importante nelle sue poesie.

Nino Rota (1911-1979), più noto come compositore per il cinema (Fellini, Visconti), fu prolifico anche nell'ambito del teatro musicale, con brevi opere, di successo e non di élite, nella linea di un recupero della tradizione, tanto nella musica quanto nei libretti: *Il cappello di Paglia di Firenze* (1955), su libretto suo e della madre, *La notte di un nevrastenico* (1960), su libretto di Bacchelli, *Aladino e la lampada magica* (1968), su libretto di Vinci Verginelli dalla fiaba delle *Mille e una notte*. Le opere di Rota sono state riprese in varie sedi negli ultimi decenni, e sono presenti in Youtube. Di tutto rilievo poi *Napoli milionaria*, testo, in italiano con inserti napoletani, di Eduardo De Filippo tratto dalla commedia, rappresentato al Festival dei Due Mondi di Spoleto (1977) e trasmesso in diretta televisiva; significativa la sua ripresa al Festival della Valle d'Itria nel 2010 con grande successo. Citare il festival di Spoleto, una delle sedi più attive nel dare voce all'opera contemporanea a partire dall'anno di nascita, il 1957, offre l'occasione di nominare il suo fondatore, Giancarlo Menotti, compositore, operista e librettista di notevole rilievo nell'opera del Novecento, attivo in ambito internazionale e con lingue anche diverse dall'italiano.

3.4 Due grandi scrittori librettisti

Abbiamo finora incrociato, nella nostra carrellata, alcuni nomi di letterati italiani illustri che hanno avuto parte occasionale, come autori di libretti o fonti, o come traduttori, nella componente verbale del teatro in musica tra il terzo e il sesto decennio del Novecento: D'Annunzio prima di tutto, e poi Pirandello, Bontempelli, Quasimodo, Montale, Eduardo De Filippo.

Ci fermiamo ora su due scrittori che vi occupano un posto significativo in quanto hanno fatto della composizione di libretti d'opera uno dei filoni, anche se minore, della loro produzione letteraria: Riccardo Bacchelli (1891-1985), già citato come autore di un libretto per Rota, e Dino Buzzati (1906-1972).

Bacchelli, che aveva un rapporto importante con il teatro, con la musica e con l'opera, avendo la figura di Rossini come riferimento primo e fondamentale (*Rossini*, 1941, romanzo biografico-critico), scrisse tra gli anni Venti e gli anni Sessanta un certo numero di testi per musica, per compositori diversi. Per Bruno Bettinelli scrisse *La smorfia* (1959), il *Proprio della Messa di Pentecoste* (1968), nel quale ha tradotto in versi italiani il testo liturgico latino, riflettendo l'arcaismo dell'espressione poetica, con una grande attenzione per l'unione con la musica, e il poemetto-cantata *Le solitudini del mare*, la cui

intonazione non fu portata a termine dal compositore (Bonomi 2025). Per Rota scrisse *La notte di un nevrastenico*; per Pizzetti *Il calzare d'argento*, sicuramente il più noto tra i testi per musica di Bacchelli; per Antonio Veretti[7] il libretto de *Il medico volante*, mai rappresentato, e il testo diegetico del divertimento per la danza *Il galante tiratore* (1933); e infine per Giannotto Bastianelli[8] *L'infedele innocente,* mai rappresentato.

La collocazione di Bacchelli nella storia della librettistica mostra da un lato conferme, dall'altro elementi nuovi. Conferme sono la prevalenza dei libretti comici (*La smorfia, La notte di un nevrastenico, L'infedele innocente, Il calzare d'argento*[9]) che nei primi decenni del Novecento dominavano sulla scena operistica italiana (Arato 2007), anche nel richiamo alla commedia dell'arte e al modello goldoniano (cfr. 3.2 per Malipiero); le scelte formali, a cominciare dalla compresenza di versi e prosa, o dall'interazione tra essi. Elementi nuovi e specifici della multiforme personalità artistica di Bacchelli sono il continuo muoversi tra classicità e modernità, la trasversalità tra i generi, per uno stesso soggetto o uno stesso testo: drammi e commedie diventano libretti, novelle diventano drammi, passando anche attraverso i *media* moderni, radio e televisione, con i quali Bacchelli ebbe un rapporto importante. Lo stile, pur nella varietà dei temi e dei compositori, è sempre molto letterario, improntato a straordinaria ricchezza lessicale, raffinatezza retorica, variazione stilistica e situazionale. Se ne vedano un paio di esempi:

> Ottanta? E voialtri affittate, disonesti, le camere che io pago?
> Disonesti, malandrini, farabutti: se ne riparlerà!
> Farabutti, disonesti, malandrini: ve la farò pagare!
> Malandrini, farabutti, disonesti: vedrete chi son io! (*La notte di un nevrastenico*, sc. VI)

> Le spade e le corazze dei guerrieri,
> elmi, visiere, barbute e schinieri,
> l'ascie, le mazze, le lancie, i cimieri,
> le spade dei più prodi cavalieri:
> temprò Matasalà, cesellò Paio! (*Il calzare d'argento*, 2, sc. Unica)

I due compositori più importanti, Pizzetti e Bettinelli, intervennero sui suoi testi semplificando e attenuando la componente letteraria, mostrando come, analogamente a quanto era accaduto con i libretti verdiani, librettista e compositore collaborano, più o meno pacificamente, in una coautorialità del libretto.

Dino Buzzati, in un periodo di transizione per l'opera, diede alla librettistica un contributo significativo, collaborando soprattutto con Luciano Chailly (1920-2002), che sul suo legame con la musica ha scritto un libro (Chailly 1987). Se la librettistica di

---

[7] Antonio Veretti (1900-1978) fu compositore versatile: negli anni dell'amicizia e collaborazione con Bacchelli, a Bologna, lo scrittore lo introdusse alla *Ronda*: con *Il medico volante*, librettista e compositore intesero riflettere i modi della commedia dell'arte.

[8] Giannotto Bastianelli (1883-1927) fu una figura di critico, saggista e compositore di grande interesse nello snodo evolutivo della musica italiana nei primi decenni del Novecento.

[9] La componente comica di quest'opera era più forte nella concezione di Bacchelli rispetto a Pizzetti, che la associava a motivi patetico-lirici e a una finalità morale (Bonomi 2025: 251).

Bacchelli, pur pregevole per la qualità letteraria, appare in buona parte attardata verso tendenze primo-novecentesche, Buzzati, scrittore pienamente moderno, incarna valori nuovi anche come librettista, nel segno di una modernità condivisa con un compositore che aveva a cuore la vitalità dell'opera del presente. La prima collaborazione tra Buzzati e Chailly fu il racconto musicale *Ferrovia sopraelevata*, concepito per la radio (e non per Chailly, inizialmente) ma approdato in teatro (1955): un'opera sperimentale, su un testo fantastico che parla di diavoli che sorvolano la città in treno, in cui la voce è più in forma di prosa che di canto, e la musica ha uno spazio limitato; accolta con esiti contrastanti di pubblico e critica, è stata ripresa in anni recenti. A distanza di quattro anni seguì *Procedura penale*, su un libretto del tutto nuovo, surreale e grottesco, rappresentata più volte in diverse sedi dopo la prima, e sempre accolta con successo di pubblico e critica. Anche la terza collaborazione, *Il mantello* (1960), da un racconto dello scrittore, ebbe accoglienza molto positiva. L'ultimo lavoro Buzzati-Chailly, *Era proibito* (1963), da un racconto grottesco che Buzzati trasformò in libretto, e Chailly musicò in stile più avanzato verso la dodecafonia rispetto alle opere precedenti, ebbe invece accoglienza negativa.

Oltre alla collaborazione principale con Chailly, Buzzati ne ebbe una con Riccardo Malipiero (nipote di Gian Francesco), *Battono alla porta,* con libretto tratto da un suo racconto: l'opera, concepita per il Premio Italia alla radio (1962, ora in Raiplay) fu l'anno dopo trasferita in un teatro. Questa collaborazione tra Buzzati e Malipiero, orientato verso la dodecafonia e dal chiaro impegno politico progressista, ci consente di collegare il taglio fantastico e surreale dello scrittore con il realismo magico di Massimo Bontempelli, molto apprezzato da Malipiero che, prima di scegliere un testo di Buzzati, si era misurato su due testi teatrali di Bontempelli degli anni Venti, con *Minnie la candida* nel 1942 e *La donna è mobile* nel 1957, libretto da *Nostra dea* adattato da Guglielmo Zucconi. Bontempelli, che nel 1930 aveva scritto parole pesanti sulla povertà dell'opera contemporanea lamentandone addirittura la fine, è stato poco sfruttato, come altri autori di teatro, compreso Pirandello, e ciò è stato visto giustamente come una delle molte cause della debolezza dell'opera novecentesca, nel suo spesso inadeguato avvalersi di testi verbali di qualità (Franceschetti 2025).

Il terzo compositore che ha musicato un libretto di Buzzati, tratto da un racconto, è stato Giulio Viozzi, con il monologo lirico *La giacca dannata* (1967). Ricordiamo poi *La fontana* (1971), da un suo racconto musicato da Mario Bugamelli, e, incompiuti e mai rappresentati, *Paura alla Scala* con musica dell'importante compositore Gino Negri (Franceschetti 2025 ne parla molto), e *Sola in casa*, da un monologo per Paola Borboni. Il realismo fantastico di Buzzati, i suoi soggetti surreali, la linearità del suo stile portano nella librettistica degli anni Sessanta-Settanta una ventata di modernità che è opportuno non dimenticare.

3.5 Il difficile ruolo delle parole nel teatro musicale dell'avanguardia

A partire dal 1960, il movimento dell'avanguardia, che con alcuni compositori in particolare dà un nuovo impulso al teatro musicale, imprime una svolta non solo ai modi e alle finalità delle composizioni musico-teatrali, improntate a un forte impegno politico, ma anche al rapporto tra la musica e il testo verbale. Corollari di questo

modo diverso di intendere l'opera e il testo verbale, in una nuova concezione del legame tra musica e parole[10], sono il rifiuto di una drammaturgia narrativa, l'assenza di una caratterizzazione psicologica dei personaggi, la frammentazione del testo, anche con l'associazione di altre lingue oltre all'italiano, e il prevalere della funzione fonica su quella semantica.

I due compositori che offrono una più chiara documentazione ed esemplificazione di tale importante tendenza e della problematica collaborazione con gli autori dei testi verbali sono Luciano Berio e Luigi Nono.

Per i testi, Berio (1925-2003) (Arato 2007: 87-100), di cui si è già sottolineata l'innovatività del concetto di 'opera', si è avvalso di vari autori, in particolare Italo Calvino e Edoardo Sanguineti. La prima collaborazione con Calvino, ancora pre-avanguardia, è con *Allez-hop* (1959), il cui testo verbale è stato inserito a posteriori da Calvino, in un italiano realistico con una struttura parzialmente versale (Franceschetti 2025: 240-249)[11]. Seguono, più tardi, *La vera storia* (1982, ispirata molto liberamente al libretto del *Trovatore* verdiano) e *Un re in ascolto* (1984, il cui testo, che ebbe più versioni, muove da un racconto di Calvino con successivi inserimenti di testi diversi da parte di Berio). Fu una collaborazione, quella tra Berio e Calvino, il quale disconobbe la paternità del libretto di *Un re in ascolto*, emblematica delle estreme difficoltà di intesa tra un compositore dell'avanguardia e un letterato, che fece una personale riflessione su tali difficoltà e sul ruolo dello scrittore di teatro per musica, definendosi 'artigiano della parola' (Tatti 2016). Uno dei nodi fondamentali del rapporto, conclusivamente fallimentare, tra il ruolo del compositore, che tende a esautorare dall'opera il librettista, e quello dell'autore del libretto, risiedeva, per Calvino, nella necessità della parola e della narratività.

Con il poeta Edoardo Sanguineti Berio collaborò, con testi non solo in italiano, per *Passaggio* (1963, italiano, latino biblico e classico, inglese, tedesco), *Laboryntus II* (1965, composto per celebrare i 700 anni dalla nascita di Dante, sviluppa temi della *Vita nuova*, del *Convivio* e della *Divina Commedia* e li combina con testi biblici e con scritti di T. S. Eliot, Ezra Pound e Sanguineti stesso), *A-Ronne* (1975, su una poesia di Sanguineti).

In seguito, Berio si rivolse a collaboratori non scrittori, che potevano meglio assecondare le sue esigenze musicali: il grecista Dario Del Corno per *Outis* (1996), e la musicologa Talia Pecker Berio, sua terza moglie, per *Cronaca del luogo* (1999).

Luigi Nono, dopo *Intolleranza 1960* (testo del compositore da documenti storici e testi poetici, si veda Gronda-Fabbri 1997), compose l'azione scenica *Al gran sole ca-*

---

[10] «il testo è intimamente connesso al tessuto musicale e alle procedure compositive che lo costituiscono. Non si tratta più dunque di mettere in "musica" un libretto onnicomprensivo, commissionato a un librettista oppure scritto o montato dal compositore stesso, bensì di costruire con criteri musicali un materiale testuale adatto alle esigenze poetiche e drammaturgiche del caso» (Pecker Berio 2013: 69).

[11] Calvino aveva qualche anno prima scritto un libretto a soggetto contemporaneo, in versi, per un altro compositore, Sergio Liberovici: *La panchina* (1956, Franceschetti 2025: 137-148).

rico d'amore (1975), il cui libretto dello stesso Nono e di Jurj Ljubimov si basa su testi di autori diversi, prevalentemente rivoluzionari (Bertolt Brecht, Fidel Castro, Ernesto "Che" Guevara, Maksim Gorkij, Antonio Gramsci, Lenin, Karl Marx, e altri), e l'azione sonora priva di rappresentazione scenica *Prometeo* (1984), il cui testo verbale è un montaggio, a cura di Massimo Cacciari, di frammenti di varia provenienza in italiano, tedesco e greco classico.

4. Una nuova svolta e una nuova vitalità

Dopo il periodo, di circa due decenni, in cui nel teatro musicale d'avanguardia i valori semantici e narrativi dei testi verbali erano stati fortemente compromessi in funzione della musica, comincia a delinearsi un rapporto tra la componente musicale e quella verbale più equilibrato, più rispettoso dei valori della seconda. Il testo verbale riacquista un ruolo importante, riprende valore semantico, recupera la narratività e la caratterizzazione dei personaggi: valori che si possono considerare comuni a compositori diversi, a forme di teatro musicale molto differenti tra loro, nella grande varietà di forme che la parola unita alla musica, entro una struttura drammaturgica, assume. Si va da generi recitati, come il melologo[12], a forme diverse in cui la parola recitata si alterna con la parola cantata, a forme in cui questa è esclusiva, in prosa o in versi, anche organizzata in strutture chiuse che si legano più strettamente alla musica. I testi verbali, dunque, hanno negli ultimi decenni riacquistato un ruolo importante in un panorama del teatro musicale italiano, che, nella sua complessità e multiformità, si può considerare ricco e articolato.

Senza minimamente voler tracciare un quadro esauriente, ci limitiamo a individuare alcuni pochi nomi di compositori tra quelli che, nell'ultimo cinquantennio, hanno dato un contributo maggiore al teatro musicale, taluni con particolare attenzione per l'importanza del testo verbale e la sua stretta sinergia con la musica.

Procedendo in ordine cronologico a partire dalla fase precedente, troviamo alcuni compositori che rientrano nell'avanguardia, ma che nell'ultima parte del loro percorso compositivo hanno mostrato interesse verso la semanticità del testo verbale, come Sylvano Bussotti (1931-2021) e soprattutto Salvatore Sciarrino (1947), che nel suo ricco catalogo di opere (alcune etichettate proprio come 'opera'), su soggetti prevalentemente classici e testi da lui stesso elaborati (p.es. *Perseo e Andromeda* 1992, *Macbeth* 2002, *Ti vedo ti sento mi perdo (in attesa di Stradella)* 2017, *Agamennone* 2025), usa gli elementi propri dell'opera in musica: la narrazione di una vicenda con il concorso del linguaggio verbale, visivo e sonoro, e lo sviluppo temporale della vicenda.

Azio Corghi (1937-2021) ha una ricchissima produzione di forme diverse di composizioni vocali e di teatro musicale (Buroni 2010), per le quali si è basato su autori moderni e contemporanei (tra questi Rabelais, Cechov, Yourcenar), con una predilezione per Josè

[12] 'Componimento drammatico completo o parte di un dramma di altro genere che si basa sulla declamazione di un testo da parte di uno o più personaggi, accompagnata da un commento di musica strumentale' (Della Seta 2010).

Saramago, con il quale ha elaborato molti libretti da testi suoi (*Blimunda*, 1990, dal *Memoriale del convento*, *Divara-Wasser und Blut*, 1993, e altri). Significativa anche la collaborazione con la filosofa Maddalena Mazzocut Mis, che ha scritto per lui libretti ispirati a testi classici e moderni (p. es. *Giocasta*, 2008). Alcune composizioni sono su testo dialettale (p.es. *Mazapegul*). Alcune sue opere sono state rappresentate per la prima volta in Germania, in tedesco, per essere poi tradotte e rappresentate in Italia.

Fabio Vacchi (1949), tra i più apprezzati compositori italiani dei nostri giorni, si dedica molto al teatro in musica nelle sue varie forme (numerosi i melologhi), basandosi su soggetti e autori diversi (Shakespeare, Goldoni, Amos Oz, Michele Serra...), in cui hanno grande importanza ambientazioni e tematiche moderne e socialmente significative (p.es. l'immigrazione: *Les oiseaux de passage* 1998-2001 su testo di Myriam Tanant, *Teneke* 2007 su libretto da Yashar Kemal). Cifra caratteristica del suo teatro musicale è la tensione alla comunicazione con il pubblico nel segno della ricerca della bellezza, dell'emozionalità, della narratività e della comprensibilità.

Giorgio Battistelli (1953) nella sua ampia e innovativa produzione, in generi diversi e variamente etichettati ('teatro di musica', 'monodramma', 'parabola in musica', ecc.), ha testi verbali in parte suoi, in parte dello scrittore e drammaturgo Ian Burton da testi classici tra i quali i drammi di Shakespeare (*Richard III* 2004, *Julius Caesar* 2021); spiccano, accanto a quelle letterarie, fonti cinematografiche, come in *Prova d'orchestra* 1995, *Divorzio all'italiana* 2008, dai film di Fellini e di Germi. Esperimento del tutto anticonvenzionale è quello di inserire, accanto ai suoni della musica, sonorità prodotte da artigiani nei loro diversi mestieri, realizzato in *Experimentum mundi* (1981) e in *Operapaese* (Ravenna, 3 luglio 2026; i testi verbali di Guido Barbieri nascono dai dialoghi degli artigiani). La lingua dei libretti delle opere di Battistelli, come per Corghi e Vacchi, è spesso quella dei luoghi di rappresentazione.

Si muovono in una direzione molto diversa tre compositori più giovani, che annettono ai testi verbali e al loro rapporto con la musica un legame più stretto.

Silvia Colasanti (1975) ha composto molto per il teatro musicale, in forme diverse (melologhi, composizioni per canto e orchestra, opere), e anche in lingue diverse (accanto al prevalente italiano, inglese, latino, greco) a partire da fonti letterarie antiche e moderne (Ovidio, Shakespeare, Kafka, E. De Luca, P. Nori, e altri), con una speciale predilezione per il mito, e sempre con attenzione per la narratività, la comprensibilità e la capacità di suscitare emozione (Bonomi 2025). Le recenti opere *L'ultimo viaggio di Sindbad* (2024), su libretto di Fabrizio Sinisi dal racconto di Erri De Luca, e *Anna A.* (2025), libretto di Paolo Nori, con contributo di Fabrizio Sinisi per la drammaturgia, hanno avuto un notevole successo di pubblico. Pur nella differenza strutturale e drammaturgica tra le due, in entrambe le opere si realizza una piena sinergia tra musica e parole, che raggiunge naturalmente i livelli più alti nei brani chiusi, quando le componenti fonico-ritmiche delle parole e dei versi rispondono alle esigenze della musica, e le sonorità della musica rispondono alla semantica e alle emozioni del testo.

Il teatro musicale di Francesco Filidei (1973), dopo due opere meno note, *Giordano Bruno* (2015) e, in francese, *L'inondation* (2019), ha visto il successo de *Il nome della rosa* (2025), grand opéra tratto dal romanzo di Umberto Eco, e nell'anno 2026 vedrà

rappresentata in Francia una nuova opera, *Accabadora,* dal romanzo di Michela Murgia, nella quale alla lingua del testo verbale viene dedicata una particolare attenzione, nell'alternanza tra italiano e sardo[13].

Infine, tra questi pochi nomi di compositori dei nostri giorni che ho scelto di citare per la rilevanza del loro teatro musicale e della relativa componente verbale, e per essere rappresentativi di tendenze diverse, Giovanni Sollima (1962) consente di agganciare un filone di particolare interesse. Sollima, compositore e violoncellista di fama internazionale, si è dedicato anche al teatro musicale con composizioni di struttura e carattere diverso (la più importante è forse *Ellis Island*, 2002, testo di Roberto Alajmo), tra le quali spiccano alcune fiabe musicali per bambini: *Cenerentola Azzurro*, su libretto di Dario Oliveri, *Acquaprofonda*, e la recentissima (2026) *Piccolo orso e la montagna di ghiaccio,* entrambe a tema ecologico su libretti di Giancarlo De Cataldo. Questi due autori del testo verbale, da strade molto diverse[14], hanno dedicato una parte del loro impegno letterario, culturale, e per Oliveri anche didattico, a creare la componente verbale in operine per bambini e ragazzi, diffuse anche nei circuiti scolastici, inserendosi in un filone che negli ultimi anni ha mostrato una buona vitalità, e di cui, in un paese dove la cultura musicale è in sostanza assente nella formazione scolastica tranne che in quella specifica musicale, va sottolineata la valenza molto positiva[15].

5. Note conclusive

Concludiamo questa panoramica con qualche parola di commento sull'ultimo segmento cronologico, costretto in poco spazio anche a causa della sua vicinanza, che non facilita riflessioni ben documentate e meditate.

Un elemento che pare emergere non soltanto dalle opere dei compositori che si è scelto di citare, ma anche da una più ampia tendenza è la valorizzazione di temi che rispecchiano il mondo contemporaneo. Abbiamo visto di opere sui temi della migrazione, dell'ecologia, del lavoro artigiano; al terrorismo è dedicato un recentissimo successo al Maggio Musicale Fiorentino (*The death of Klinghoffer* di John Adams). D'altra parte, temi antichi e universali si rivestono di una nuova vitalità nel mondo di oggi, riattualizzando filoni sempre vivi come il mito, e la fiaba, sfruttati, non soltanto nell'opera per ragazzi, per fare leva sulle emozioni, una spinta essenziale per tenere viva l'attenzione e per favorire la partecipazione e il gradimento da parte del pubblico, indubbiamente problematici per l'opera del presente (Coletti 2017: 186-193).

---

[13] www.giornaledellamusica.it/articoli/accabadora-il-canto-ultimo-della-notte

[14] Dario Oliveri, musicologo, tra le altre attività tiene un insegnamento di Teatro musicale per l'infanzia all'Università degli Studi di Palermo; Giancarlo De Cataldo è scrittore ben noto, di cui forse è meno nota la scrittura di libretti: oltre ai due appena citati, dal suo *Romanzo criminale* ha tratto un libretto per la musica di Nicola Piovani: l'opera sarà rappresentata al Maggio Musicale Fiorentino nel settembre 2026.

[15] Importante l'attività per la diffusione dell'opera nell'infanzia svolta da istituzioni benemerite come Opera domani/Aslico e Lilopera, in Lombardia, e la promozione di spettacoli e laboratori rivolti ai bambini/ragazzi da alcuni dei principali teatri nazionali.

Quanto agli autori dei libretti, dopo una lunga fase in cui, come abbiamo visto per buona parte del Novecento, sono stati i compositori a prepararli in funzione della musica, si assiste oggi al ritorno di una figura di letterato che li scrive, in stretta collaborazione, specie rispetto alla struttura drammaturgica, con il compositore. Sarà probabilmente questo 'ritorno' della figura del librettista a determinare una ripresa delle parole *librettista* e *libretto*, a cui si è fatto cenno.

Infine, per chiudere tornando, dopo questo viaggio lungo cent'anni, al ruolo della lingua italiana nell'opera, sono opportune alcune considerazioni. Il suo protagonismo, che aveva dominato rispetto alle altre lingue moderne nell'opera della tradizione, in quella del presente evidentemente, e inevitabilmente, ha lasciato il posto ad una situazione decisamente più articolata e 'liquida'. L'opera italiana si apre a orizzonti allargati geograficamente in modo molto diverso dal passato: non si tratta più, infatti, di una sua diffusione all'estero nel segno dell'identità italiana, ma di una esistenza che dalla presenza all'estero trae linfa vitale nuova, anche per quanto riguarda i testi verbali. Molti fattori hanno agito e agiscono nell'alternare altre lingue all'uso dell'italiano nei testi verbali di opere di compositori italiani. Prima di tutto la dimensione internazionale, che ha visto già dai primi decenni del XX secolo prime rappresentazioni di opere italiane all'estero, nella lingua del paese che ha commissionato e rappresentato l'opera, e che anche oggi ha inciso per compositori come Corghi, Vacchi, Battistelli, Filidei; spesso sono poi seguite versioni nelle lingue di altri paesi ospitanti. Ci può essere poi la scelta del compositore di mantenere la lingua del testo o della fonte utilizzata, senza passare per la traduzione. E ci possono essere scelte particolari del compositore in merito alla o alle lingue utilizzate in una composizione, scelte che hanno a che fare con il rapporto con la fonte, ma anche con i valori fonici e sonori delle lingue.

Bibliografia

Arato 2007 = Franco Arato, *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento*, Novi Ligure, Città del silenzio.

Bonomi 2025 = Ilaria Bonomi, *Italiano all'opera*, Firenze, Cesati.

Bonomi-Buroni 2017 = Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino.

Bracci 2020 = Francesco Bracci, *Italiani contro l'opera,* Padova, Marsilio.

Buroni 2010 = Edoardo Buroni, *Un caso contemporaneo:* Giocasta *di Azio Corghi e Maddalena Mazzocut-Mis*, in Ilaria Bonomi-Edoardo Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, pp. 220-238.

Chailly 1987 = Luciano Chailly, *Buzzati in musica. L'opera italiana del dopoguerra*, Milano, Curci.

Coletti 2017 = Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, n.ed., Torino, Einaudi.

Dallapiccola 1968 = Luigi Dallapiccola, *Nascita di un libretto d'opera*, in «Nuova rivista musicale italiana», II, pp. 605-624 (poi in Fiamma Nicolodi (a cura di), Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, introduzione di G. Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1989, pp. 511-531).

De Santis 2008 = Mila De Santis, *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento,* in Marco Vincenzi (a cura di), *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi,* Lucca, Lim, pp. 43-103.

Franceschetti 2025 = Emanuele Franceschetti, *Un senso d'eccitato tramonto. Il teatro musicale in Italia nel secondo dopoguerra (1945-1961)*, Roma, Neoclassica.

Franceschetti-Avallone 2023 = Emanuele Franceschetti- Alessandro Avallone (a cura di), *Poesia e musiche. Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi*, Lucca, LIM.

Gavazzeni 1954 = Gianandrea Gavazzeni, *La morte dell'opera*, Milano, Edizioni della Meridiana.
Girardi 2000 = Enrico Girardi *Il teatro musicale italiano oggi*, Torino, De Sono-Paravia.
Gronda-Fabbri 1997 = Giovanna Gronda-Paolo Fabbri, *Libretti d'opera italiani*, Milano, Mondadori.
Montale 1981 = Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, Milano, Mondadori.
Nicolodi 2018 = Fiamma Nicolodi, «La musica sotto il fascismo», in *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
Pasticci 2019 = Susanna Pasticci (a cura di), *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, Lucca, LIM.
Pecker Berio 2013 =Talia Pecker Berio, *La crisi dell'opera (e del "libretto") nel secondo Novecento,* in Andrea Landolfi e Giovanna Mochi (a cura di), *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario,* Roma, Artemide, pp. 68-77.
Pieri 1992 = Marzio Pieri (a cura di), Gian Francesco Malipiero, *L'armonioso laberinto. Teatro da musica 1913-1970*, Padova, Marsilio.
Rossi 2018 = Fabio Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci.
Sachs 2026 = Harvey Sachs, *Musica e regime*, Lucca, LIM.
Sala 2024 = Emilio Sala, *Opera, neutro plurale*, Milano, Il Saggiatore.
Scalfaro 2011 = Anna Scalfaro, *I "Lirici greci" di Quasimodo. Un ventennio di recezione musicale*, Roma, Aracne.
Stammerjohann 2013 = Harro Stammerjohann, *La lingua degli angeli*, Firenze, Accademia della Crusca.
Tatti 2016 = Silvia Tatti, *Il librettista secondo Calvino. Attorno a* Un re in ascolto, in *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura,* Alessandria, Edizioni Dell'Orso, pp. 207-219.

LIBRETTO-LIBRETTISTA

Il termine *libretto* – diminutivo di *libro*, dal latino *libru*(*m*) 'pellicola fra la corteccia e il legno', quindi 'testo scritto, libro (nel senso di codice manoscritto)' (DEI, DELIn, EVLI) – è documentato a partire dal 1266, con riferimento al *Tesoretto* di Brunetto Latini (GDLI, Sabatini-Coletti, Zingarelli 2026). Nel corso dei secoli, come si può osservare nella voce del GRADIT (di seguito riportata senza gli esempi d'uso e con l'inversione dei due significati del punto 4a; si precisa inoltre che le etichette sono indicate tra parentesi tonde e non tra quadratini come avviene nel dizionario), ha sviluppato varie accezioni tecniche, risultato del processo di lessicalizzazione dell'alterato:

libretto s.m.
1. dim. → libro
2. (CO) [1519] taccuino o piccolo quaderno destinato ad annotazioni varie
3a. (CO) (TS) burocr. → libretto di circolazione
3b. (CO) (TS) banc. [1724] → libretto di banca
3c. (CO) libretto di lavoro
3d. (TS) aer. documento contenente tutti i dati relativi a un determinato aeromobile, comprese le istruzioni per l'uso e la manutenzione
4a. (TS) mus. piccolo fascicolo, opuscolo che contiene il componimento | [1724] componimento drammatico o giocoso, spec. in versi, che costituisce il testo da musicare di un melodramma o di un'opera lirica
4b. (TS) cor. testo che costituisce il soggetto di un balletto e contiene alcune indicazioni coreografiche
4c. (TS) cinem. testo in cui viene svolto scena per scena o quadro per quadro il tema di un'opera cinematografica
5. (OB) ciascuna delle parti principali in cui è suddiviso un libro

A questi valori può essere aggiunto quello, obsoleto, di 'copione', comune anche allo spagnolo *libreto* (Riga 2025). Vanno poi considerate varie locuzioni, marcate sempre dal GRADIT come «t(ecnico)s(pecialistico)» e/o «co(mune)», che danno conto della settorializzazione del termine: si vedano *libretto a*, *di risparmio*, *libretto circolare di risparmio* per quanto riguarda il settore bancario; *libretto di circolazione*, *libretto di lavoro* (cfr. anche ArchiDATA, che anticipa la prima attestazione al 1912 rispetto al 1956 di DELIn e GRADIT) per quello burocratico; *libretto di costruzione*, *libretto di navigazione* per quello marinaresco; *libretto personale* per quello militare; e *libretto rosso*, che indica la raccolta di pensieri e massime del leader cinese Mao Zedong.

Nel significato musicale, i dizionari storici, etimologici e dell'uso contemporaneo consultati che esplicitano le date di prima attestazione delle singole accezioni (DELIn, GDLI e, in questo caso, GRADIT) indicano come primo esempio quello che si trova nell'intermezzo comico *L'impresario delle Canarie*, andato in scena nel 1724 con la *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio: «Eh non si prenda affanno. / Il *libretto* non deve esser capito; / il gusto è ripulito, / e non si bada a questo: / si canti bene, e non importi il resto». Bianconi 2018: 187, da cui è ripresa la precedente citazione, menziona una serie di attestazioni settecentesche, che dimostrano come

il vocabolo avesse già allora una certa circolazione: alcune, in particolare, sono di qualche anno precedenti a Metastasio e si trovano nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1720), in cui, tra l'altro, appare la locuzione *libretto dell'opera*. Lo studioso cita inoltre esempi seicenteschi, che però, tiene a precisare, sono «sempre in bilico tra accezione fisica e intellettuale: e perlopiù prevale la prima», ovvero il senso di 'libricino', presente sin dall'italiano antico, su quello di 'testo del melodramma' (ivi: 188). Il primo è datato 11 febbraio 1661: Giovanni Grimani manda al principe Matias de' Medici «dui *libretti* dell'opera nuovamente spiegata [cioè allestita] nel mio teatro» (*ibid.*). Allo stesso anno risale quest'attestazione, rintracciata in Google libri, all'interno dell'epistola al lettore dell'*Eritrea*, melodramma composto da Francesco Cavalli su libretto di Giovanni Faustini e rappresentato per la prima volta il 17 gennaio 1652 al Teatro Sant'Apollinare di Venezia e poi, con modifiche, nel 1661:

> Ma perché vi sono state aggionte, e levate molte cose, s'è stimato proprio il ristamparla prima nella forma stessa, che fu poi con molto splendore rappresentata in questa Città, e nella guisa a punto, che dall'Autore fu fabricata, e poi seguente havrai nel medesimo *Libretto* quella, che al presente si recita (F. Cavalli, G. Faustini, *L'Eritrea*, Venetia, Giacomo Batti, 1661, s.p.; ho apportato minimi ritocchi al testo, relativamente ai segni paragrafematici e a *&* reso con *e*).

Ci troviamo, anche in questo caso, di fronte a un'attestazione riconducibile alla prima accezione, che mostra come in àmbito musicale il termine abbia avuto diffusione sin dal XVII secolo. Con l'affermazione del teatro in musica tra XVII e XVIII secolo si verifica dunque la specializzazione della voce.

Il derivato *librettista* 'chi scrive libretti d'opera lirica', formato col suffisso *-ista*, in ascesa già nel XIX secolo per indicare i nomi di professione (D'Achille-Grossmann 2017) e considerato, solo in origine, spregiativo rispetto a *poeta*, è lemmatizzato dalla maggior parte dei dizionari con la data del 1858 (DEI, Devoto-Oli 2026, EVLI, GDLI, GRADIT, Sabatini-Coletti, VELI con rimando agli *Scritti vari* di Ippolito Nievo); il DELIn anticipa al 1838 (*Stampa milan.*) e D'Achille 2017: 259 ha rintracciato una retrodatazione, riportata anche in ArchiDATA, all'interno di un articolo del 1836 di Felice Romani a proposito del *Barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini (cfr. anche Bianconi 2018: 189):

> Attribuite adunque la perenne sua vita [sc. del *Barbiere*] ad un perfetto accordo di giusto e di bello [...]; attribuitela all'anima poetica di Rossini [...]; all'aver esso supplito con la sua mente a ciò che non gli avea presentato nemmeno in iscorcio il *librettista* italiano (F. Romani, *Il Barbiere di Siviglia del maestro Rossini*, in «Teatri, arti e letteratura», XIV, 660, p. 49).

Ma è di due anni anteriore (1834) la data indicata dallo Zingarelli 2026, che fa probabilmente riferimento a questo contesto, tratto dall'indice di testi di Google:

> Quello che costituisce le bellezze di un Romanzo diviene un ostacolo innanzi agli sforzi del poeta o del librettista di Opere (Eduardo Fétiz, *Il Fantasma (Le Revenant); Opera fantastica in cinque Tableaux (Datia Revue Musicale)*, in «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», VII, 9, p. 36).

Da rilevare, tra le altre cose, la compresenza di *poeta* e *librettista*, con allusione a quanto detto in precedenza circa la gerarchia tra i due termini. Sono coeve a *librettista* le occorrenze di *librettaio* (Bianconi 2018) e *librettaro*, che, però, risultano essere decisamente minoritarie.

In ogni caso, si tratta di due italianismi che hanno avuto successo – soprattutto *libretto* – in molte lingue straniere (nell'OIM *libretto* è in 8 lingue [francese, inglese, macedone, maltese,

polacco, portoghese, tedesco, ungherese] e *librettista* soltanto in 2 [slovacco, tedesco]; cfr. anche DIFIT s.vv. e Bonomi 2010 per la presenza delle parole in spagnolo e nelle lingue esotiche).

Quanto agli usi contemporanei, va detto che *libretto* è una voce con un'alta frequenza, come si osserva, tra le altre cose, dalla marca utilizzata dal GRADIT («A(lto) U(so)»), dal grafico di *Google Ngram Viewer* e dai dati rintracciati negli archivi dei quotidiani italiani (la ricerca ne «la Repubblica» ha prodotto 19461 risultati; nel «Corriere della sera» 47979); invece, *librettista* presenta impieghi maggiormente specialistici (nel GRADIT è marcato, infatti, «TS», in particolare «mus(ica)») e ristretti (la ricerca ne «la Repubblica» ha 1216 risultati; nel «Corriere della sera» 3784 risultati).

Andrea Riga

Bibliografia

Bianconi 2018 = Lorenzo Bianconi, *Il libretto d'opera*, in S. Cappelletto (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 187-208.

Bonomi 2010 = Ilaria Bonomi, *La penetrazione degli italianismi musicali in francese, spagnolo, inglese, tedesco*, in «Studi di lessicografia italiana», XXVII, pp. 185-235.

D'Achille 2017 = Paolo D'Achille, *Variazioni linguistiche e drammaturgiche sul mito di Ipermestra nel melodramma italiano tra Sette e Ottocento*, in Stefano Novelli, Massimo Giuseppetti (a cura di), *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Editore, pp. 243-262.

D'Achille-Grossmann 2017 = Paolo D'Achille, Maria Grossmann, *I nomi dei mestieri in italiano tra diacronia e sincronia*, in Paolo D'Achille, Maria Grossmann (a cura di), *Per la storia della formazione delle parole in italiano: un nuovo corpus in rete (MIDIA) e nuove prospettive di studio*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 145-181.

Riga 2025 = Andrea Riga, *Sulla storia del termine teatrale* copione, in «Lingua e stile», LX, pp. 255-276.

Una lingua adattabile
L'italiano del doppiaggio e della traduzione audiovisiva

Fabio Rossi

1. La nascita della traduzione audiovisiva

Se la vitalità di una lingua si misura soprattutto sulla base della sua adattabilità agli usi più disparati – scritti, parlati, trasmessi; formali e informali; pubblici e privati; standard, letterari, regionali ecc. – allora, tra gli indizi di vitalità e adattabilità dell'italiano va ascritta senz'altro la ricca tradizione del doppiaggio, ovvero dell'italiano filmico in uso nei testi audiovisivi tradotti da una lingua straniera.

L'avvento del cinema sonoro, nel 1927 negli Stati Uniti e a partire dal 1930 in Italia, portò con sé il problema della traduzione, o meglio dell'adattamento, del film in più lingue. Il percorso del sonoro, anche per questo, fu accidentato e nei primi anni si sperimentarono diverse forme di trasposizione. La prima soluzione scelta fu quella che sembrava la più rapida, economica e rispettosa della legge, vale a dire l'ammutolimento delle pellicole straniere, dal momento che, a partire dal decreto-legge 11 febbraio 1923, l'uso pubblico di parole straniere, scritte o parlate, era colpito da straordinari oneri fiscali e dal 1930, con espresso riferimento al cinema, era del tutto vietato. Vennero così ripristinati i cartelli con i dialoghi tradotti in italiano, che riconducevano lo spettatore alle condizioni di fruizione del cinema muto (Raffaelli 1983: 127; Raffaelli 1997: 31-32; Rossi 2006: 267-273; Rossi 2023: 95-96). Un'altra strategia distributiva dei film stranieri era quella dell'impiego di una voce-traduzione fuori campo che riassumesse (più che tradurre) il senso dei dialoghi originali espunti dal film. Per un paio d'anni, infine, prosperò in Europa il metodo più dispendioso di tutti, ovvero la realizzazione di film in versioni multiple. Nel 1930, infatti, la Paramount aprì uno studio in Francia, a Joinville, appositamente realizzato per questo tipo di riprese, che consistevano nel girare una stessa scena — invariati il soggetto, la scenografia e i costumi (spesso cambiavano il regista e gli attori) — recitata in tante lingue diverse secondo tutti i paesi di distribuzione del film (Kezich 1979: I, 11-13, 203-226; Quargnolo 1986: 33-34; Raffaelli 1992: 192; Paolinelli-Di Fortunato 2005: 5). Il metodo tramontò, per i costi proibitivi, nel 1932, con l'avvento del doppiaggio (o meglio, con la diffusione del doppiaggio in Italia, dal momento che la tecnica della versione postsincronizzata del sonoro era già stava inventata nel 1928), consistente, com'è noto, nella realizzazione, nella fase postproduttiva del film, di una colonna sonora in lingua diversa da quella originale, da sostituire a quest'ultima (per le carat-

teristiche tecniche delle attività di adattamento e doppiaggio cfr. Paolinelli-Di Fortunato 2005; Giordani 2025).

La prassi della traduzione sottotitolata dei film, con il parlato mantenuto in lingua originale, prese piede soltanto più tardi, nel secondo dopoguerra, allorché caddero le prescrizioni esterofobe. Tuttavia soltanto in anni recenti, in Italia, la fruizione dei film in lingua originale sottotitolata può dirsi frequente e gradita al pubblico su vasta scala, dal momento che la tradizione decennale del doppiaggio ha inibito ogni forma alternativa di traduzione audiovisiva. Un grande incentivo al consumo di film e serie tv sottotitolati proviene dalle piattaforme online (che ormai hanno quasi soppiantato i DVD, oltreché ridotto fortemente il pubblico nelle sale), dal momento che l'utente dispone, per quasi tutti i prodotti, di un'ampia scelta di versioni sonore e sottotitolate in lingue diverse.

2. Le ideologie linguistiche sul doppiaggio: un nuovo italiano duttile e gentile

L'adozione del doppiaggio non fu peraltro indolore. Fin dagli anni Trenta, infatti, fiorì un intenso dibattito, sulle riviste di cinema e spettacolo, che contrappose i fautori della lingua originale e i seguaci del doppiaggio, con una certa comprensibile polarità ideologica e professionale: cineasti e intellettuali preferivano la lingua originale, mentre grande pubblico e "puristi" vicini alle soluzioni di autarchia linguistica del fascismo salutavano il doppiaggio come unica soluzione possibile di visione dei film stranieri in Italia. Il dibattito toccò l'acme con una serie di articoli e un sondaggio tra i lettori pubblicati dalla rivista «Cinema» (su cui cfr. almeno Antonioni 1940, 1941; Rossi 2016). Addirittura il nome stesso della pratica (*doppiaggio*) non mancò di suscitare polemiche (vd. Scheda *doppiaggio,* p. 212).

Tra i detrattori del doppiaggio, Luigi Chiarini, regista e illustre filmologo, tra i fondatori del Centro sperimentale di cinematografia e della rivista «Bianco e nero», difende la tesi crociana dell'inscindibilità e intraducibilità dell'opera d'arte, e a maggior ragione del cinema. Cionondimeno, visto che il cinema è anche commercio e industria, egli ammette il doppiaggio come una fatale necessità, un male minore, a condizione che sia il meno invasivo, creativo e naturalizzante possibile, cioè il meno intento all'adattamento culturale:

> Il problema della traduzione, che tante discussioni ha sollevato in sede estetica, si presenta attuale e sotto un nuovo aspetto nel campo cinematografico col così detto doppiaggio. Sotto un nuovo aspetto, in quanto la traduzione del film presenta delle difficoltà che non esistono per l'opera letteraria: infatti, nel film, mentre le immagini – che ne sono, per così dire, l'anima, la sostanza – rimangono inalterate, il parlato viene tradotto nella lingua del doppiatore. Basterebbe questo fatto a confermare che se l'opera d'arte è intraducibile, a maggior ragione è intraducibile il film, poiché il doppiaggio ne spezza l'unità artistica. Un film nasce – nei rarissimi casi in cui il film riesce a raggiungere l'altezza dell'arte – come un blocco inscindibile, come espressione di una personalità storicamente determinata. Le immagini e il dialogo costituiscono un tutt'uno inscindibile che vive di quella data atmosfera e di quel determinato timbro nazionale. Non v'è opera d'arte, infatti, che possa dirsi tale, che non sia

> storicamente e nazionalmente determinata e non raggiunga l'universalità proprio attraverso questa sua concretezza storica. Un film americano è un film dove l'ambiente, i personaggi, i dialoghi, i movimenti di macchina e il ritmo stesso esprimono lo spirito odierno del popolo americano. Prendete codesto film e spezzatene l'unità, sostituendo con i dialoghi italiani l'originale parlato e voi avrete compromesso definitivamente l'opera d'arte, in quanto lo spirito nazionale della nostra lingua verrà ad urtare contro lo spirito nazionale della colonna visiva. Si deve concludere, perciò, che il doppiaggio, in sede artistica, è assolutamente impossibile e inammissibile e che altera l'opera d'arte tradotta facendole perdere qualsiasi valore artistico (Chiarini 1936, ora in Rossi 2016: 37).

Le polemiche non riguardavano soltanto la tecnica in sé, cioè la sostituzione di una voce con un'altra, ma coinvolgevano anche la teoria e la pratica della traduzione, rinverdendo argomentazioni traduttologiche tutt'altro che banali. A dirla con categorie linguistiche contemporanee, si contrappone una modalità traduttiva *source oriented*, cioè il più possibile rispettosa della volontà dell'autore, filologica, a una *target oriented*, cioè naturalizzante o addomesticata, ovvero adattata agli orizzonti socioculturali del pubblico italiano (con conseguente allontanamento, spesso sostanziale, dalla traduzione letterale). La polemica è riassunta nel caso esemplare della traduzione di *onion soup*, ora, filolgicamente, con 'zuppa di cipolle', ora con l'adattamento addomesticato di 'zuppa di fagioli', come suggerito dal giornalista Raffaello Patuelli:

> Immerso nell'atmosfera del copione originale, il traduttore ha perduto, non soltanto il senso della lingua italiana, ma anche quello del costume, della vita nostra. Ha dimenticato che, fin dove è possibile, l'ambientamento del film è rimesso a lui.
> Quando, per fare l'eccentrico in un locale elegante, il giovane milionario ordina per sé e per la sua bella dama una *onion soup*, la fantasia non soccorre il nostro traduttore fino a trovare un piatto italiano che abbia il corrispondente valore popolare, ad esempio la zuppa di fagioli, ma deve piattamente tradurre una «zuppa di cipolle» che da noi non esiste (Patuelli 1936, ora in Rossi 2016: 29).

Patuelli insiste sulla necessità di una traduzione addomesticata al pubblico di arrivo:

> Occorre che il traduttore abbia una sensibilità e una abilità «politica» nell'ambientare il film: il che non vuol dire come è accaduto, far diventare cattolico un prete protestante, o dare dei nomi italiani ai protagonisti. Ma significa dare ai personaggi, agli avvenimenti, un tono comprensibile per il popolo italiano che se, a mo' d'esempio, resta indifferente al vedere dei bimbi che giocano all'*ini-minimaini-mu*, può invece commuoversi alla rievocazione di un gioco italiano.
> L'ambientamento è uno dei compiti più importanti del riduttore e soprattutto dei più delicati, per il rischio continuo di sfiorare l'irriverenza, la profanazione, la goffaggine, nell'immagine, nel paragone, nel nome, nel personaggio italiano che egli sceglie a sostituzione di quello straniero, incomprensibile se tradotto letteralmente, o inespressivo per il nostro pubblico (ibid.).

All'adattamento della zuppa di fagioli il citato Chiarini (1936) contrappone la traduzione filologica *zuppa di cipolle*, non tanto per amore di fedeltà, quanto per non aggiungere straniamento a straniamento, con la sovrapposizione di elementi culturali italiani ad immagini inevitabilmente americane:

> Se, in sede artistica, la migliore traduzione è quella che ricrea e cioè rende lo spirito originale dell'opera d'arte nello spirito della lingua e del popolo in cui si traduce, io penso che per il cinematografo non è così e non sono d'accordo con coloro i quali vorrebbero tradotti i dialoghi dei film stranieri in dialoghi italiani caratteristici che esprimessero, per analogia, quello spirito che il film originale esprime. Mi spiego: è stato detto, per esempio, che far chiedere, nella versione italiana, una zuppa di cipolle ad un americano in trattoria è sbagliato e che bisogna sostituire quella minestra con una zuppa di fagioli, che è piatto tipicamente italiano e, quindi, noto al pubblico. Ma questo, secondo me, è un ragionamento che non regge, perché quella zuppa di fagioli e quell'accento e quell'espressione con cui viene richiesta, tipicamente italiani, contrastano col viso sbarbato, biondo e roseo dell'americano e con l'ambiente della trattoria tipico di quel paese. A questa stregua, bisognerebbe sostituire i giornali stranieri che appaiono nel film con giornali italiani e magari gli inni nazionali con inni nazionali italiani, il che è un evidente controsenso. La lingua ha un carattere nazionale così forte e così vivo – anzi, si può dire che sia la più alta espressione della vita nazionale, tanto è vero che gloriose istituzioni, come la Dante Alighieri, sono state create per difendere la nazionalità attraverso la lingua – che non è possibile accoppiarla, nella sua vivezza, con l'immagine che è altrettanto espressiva, per essere di un realismo crudo, delle caratteristiche nazionali di un popolo (Rossi 2016: 37-38).

Sia la versione più rispettosa dell'originale, sia quella più addomesticata alle abitudini socioculturali (*frames*, enciclopedia) del pubblico di arrivo, comunque, sono indizio di un'attenzione minuziosa degli adattatori, fin dalle origini del sonoro, alla ricerca della forma italiana più adeguata. Una sorta di ricerca linguistica e stilistica per una finalità del tutto pratica (anche se non priva di implicazioni teoriche, come abbiamo visto): il successo del film presso il pubblico più ampio possibile. Tale ricerca ha in certo qual modo contribuito ad amplificare certe caratteristiche dell'italiano, in due direzioni opposte. Per un verso, infatti, gli adattatori e i direttori di doppiaggio sono entrati quasi in competizione con gli sceneggiatori e gli attori della versione originale del film, scegliendo talora uno stile più formale e voci più fonogeniche. Altre volte, invece, per andare incontro allo stile brillante dell'originale, e secondando la naturale duttilità dell'italiano, gli adattatori hanno contribuito a svecchiare la nostra tradizione linguistica, immettendo una sintassi spezzata, un periodare agile e un lessico medio ma anche espressivo che ha goduto di larghissimo seguito presso il pubblico più variegato. Al punto da condizionare anche lo stile delle sceneggiature italiane, nonché l'italiano di tutti i giorni.

Il precocissimo Paolo Milano, nel suo caldeggiare un sostanziale svecchiamento del parlato cinematografico nella direzione del parlato comune («la creazione di una lingua italiana di tutti i giorni»), individua, nell'italiano doppiato, un felice antidoto alla falsità teatraleggiante dei film italiani coevi, ancora esemplati sulle didascalie del cinema muto:

> Che linguaggio sceglierà il Cinema, fra i molti che ogni lingua possiede? Il più semplice, il più documentario, il più legato all'esistenza spicciola e quotidiana. Qualunque altro linguaggio più sostenuto, letterario o (come si suol dire) aulico, rischierebbe d'assumere un valore artistico proprio, a tutto scapito della visione filmica, in ibrido e sterile connubio. [...] Così

> stando le cose, gli americani sono a cavallo. Quando si loda il dialogo dei loro film, si pensa di solito al frizzante delle battute, alla mirabile (sebbene un po' frigida) loro tecnica della ripetizione, dell'analogia, del richiamo. Ma assai più notevole, e meglio efficace, è la lingua che i personaggi parlano: quel gergo disossato e breve che sembra fatto di ammiccamenti e di urti più che di parole, quell'inglese d'oltresponda diventato irrispettoso e pregnante. È la lingua cinematografica per eccellenza, sia detto senza complimento: cioè la lingua più lontana dalla poesia. [...]questi «traduttori di dialogo», benché abbiano letteralmente le sillabe contate e debbano stendere ogni frase su un letto di Procuste, azzeccano qualche volta un italiano molto più spregiudicato e fantasioso di quello di certi burocratici dialoghisti di film nostrani (Milano 1938, ora in Rossi 2016: 106-107).

Giacomo De Benedetti (sotto lo pseudonimo di Gustavo Briareo) osserva

> come la pratica del doppiaggio stia sviluppando, nel senso della naturalezza e dell'essenzialità ritmica, la recitazione teatrale. Stia debellando, insomma, il vecchio birignao e sostituendo al vezzo di «recitare» la più precisa e concreta abitudine di «parlare». L'influenza è tanto più sensibile in quanto lo scambio di personale tra palcoscenico e studio di sincronizzazione è oggi continuo, giacché i prestavoce sono reclutati per lo più tra attori di teatro. I quali presentano il vantaggio di saper colmare di valori espressivi, intimi, una recitazione in cui le iniziative sono rigidamente soffocate dal tempo, dalla ritmica, dal sincronismo (Briareo 1937, ora in Rossi 2016: 90).

Anche Adolfo Franci (1938) apprezza la minor carica letteraria e retorica di certi film americani doppiati rispetto alla lingua dei film nostrani:

> Ma non fu per noi impresa da niente tradurre nella nostra calda e copiosa e lusinghevole e melodica lingua codesto parlar popolano o di gergo, codesto rotto, e scabro, e rapido parlare americano. Tant'è: la necessità aguzza l'ingegno. L'obbligo di adattare la nostra parola alla pronuncia (e perciò al movimento delle labbra) degli attori americani, portò il «doppiato» alla conquista di uno stile dialogico assai diverso dal nostro solito. Uno stile, mi sia permesso il bisticcio, senza stile. Ma che tuttavia non manca di stile e la cui frantumata e spezzettata disorganicità traduce assai bene quel particolarissimo tono del discorso occasionale: nudo e diretto, senza fronzoli né abbellimenti letterari, tirate o cavatine di bella o brutta prosa. Certi «doppiati», accolti tra i più esemplari, potrebbero benissimo insegnare come dovrebbe essere il dialogo cinematografico anche nei nostri film originali. Che purtroppo risulta, nella maggioranza dei casi, un dialogo pseudoletterario e di dubbio gusto: tra il parlare in punta di forchetta dei falsi esteti e il parlato fiorettato zuccherino e cafone dei galantoni di bassa lega. Dopo avere ascoltato il dialogo di un film italiano provate ad ascoltare quello americano di un film tradotto. Sentirete subito la differenza che passa tra l'uno e l'altro. E quanto il dialogo tradotto sia superiore come vivacità, naturalezza e schiettezza al dialogo originale (Franci 1938, ora in Rossi 2016: 102).

In poche parole, la rivoluzione linguistica del Neorealismo, anticipata da molte soluzioni brillanti delle commedie dei Telefoni bianchi, viene a sua volta preceduta, nel parlato filmico italiano, dalle spezzature sintattiche, dall'abbassamento diafasico (rispetto ai film italiani coevi, ma pur sempre innalzamento rispetto agli originali americani, come vedremo tra poco), dai gergalismi e dallo stile brillante immessi nell'italiano filmico (e per suo tramite subito poi nell'italiano *tout court*), per la prima volta, dalla duttile lingua scelta dagli adattatori delle commedie hollywoodiane importate a partire dalle origini del sonoro.

L'interesse del dibattito sul doppiaggio va ben oltre l'ambito mediatico e investe la questione della lingua novecentesca, ovvero le ideologie linguistiche legate al tipo di italiano, o per meglio dire al tipo di lingua più o meno rappresentativa di una società, delle sue aspettative, del suo immaginario. Cineasti e giornalisti degli anni Trenta sono stati tra i primi a introdurre in modo non generico temi cruciali quali il rapporto tra scritto e parlato, tra norma e usi, tra italiano e dialetti, tutti nodi teorici che i linguisti di professione (Cortelazzo, De Mauro, Berruto, Sabatini) avrebbero sciolto soltanto più tardi. Concetti quali l'italiano dell'uso medio e l'italiano regionale, insomma, emergono, prima ancora che nei teorici e negli accademici, in chi della lingua aveva una visione pratica e utilitaristica, e forse per questo anche più duttile e dinamica: sceneggiatori, registi, traduttori-adattatori-dialoghisti e direttori di doppiaggio, cioè persone per le quali la scelta della lingua giusta, di là da scrupoli estetico-puristici o intenti scientifico-didattici, era motivata dal profitto tratto dal successo del film, cioè dall'esigenza di rivolgersi al pubblico più ampio possibile osservando il pieno accordo parole-immagini e garantendo, a quel medesimo pubblico, la totale comprensione dei dialoghi. Il tutto nel rispetto della sensibilità di chi attende, dallo schermo, una lingua al contempo credibile e imitabile, verisimile ma anche elegante, in grado, al pari delle immagini e delle musiche, di far sognare ma anche di identificarsi con i divi e le dive. Ovvero, ancora una volta, una lingua duttile, gentile, adattabile a mille occasioni. Un nuovo italiano, in parole povere, inteso come «codice del compromesso» (Rossi 2003).

Sia gli estimatori sia i critici del doppiaggio dedicano un'attenzione quasi maniacale al tipo di italiano usato nei film, invitando a evitare calchi ed errori. Il citato Patuelli (1936) ne cita numerosissimi, a partire dagli errori di pronuncia dei doppiatori:

> Una sera andai a vedere un film di avventure e di pirateria. Uno spettacolo divertentissimo. Senonché una cosa mi disturbò. Il protagonista si chiamava Blood, ma la innamorata lo chiamava Bled, i suoi amici Blad, i suoi corsari Blud e qualche conoscente Blod (Rossi 2016: 26).

E poi seguita vituperando un'estesa lista di calchi che «fanno il paio» col «gergo» dei figli degli emigrati italiani in America, «che italianizza le parole inglesi»: *dipartimento* per 'ministero' (da *department*), *banda* 'orchestra' (*band*), *nativi* 'indigeni' (*natives*), *modestia* 'pudore' (*modesty*), *celebrare* 'festeggiare' (*celebrate*), *mostarda* 'senape' (*mustard*) e moltissimi altri esempi. Varrà la pena sottolineare, a conferma della lunghissima tenuta e della pervasività della lingua del doppiaggio, che certe abitudini sono rimaste radicate nella nostra lingua: *nativi*, *mostarda*, *dipartimento* e *celebrare*, tra gli altri, non soltanto resistono inalterati nei doppiaggi e nei sottotitoli attuali, ma vengono normalmente usati in qualunque altro tipo di italiano scritto e parlato. Con inattesa quanto precoce sensibilità da linguista, Patuelli si intrattiene anche contro i gergalismi propagati dal doppiaggio:

> Di fronte allo slang, nato dove e perché non esistono dialetti, il nostro «riduttore italiano» si affanna alla ricerca di un inesistente gergo italiano e finisce per cavarsela con una goffa applicazione di modi di dire limitati a certi ambienti, o, al più, a certe regioni (Rossi 2016: 30).

Menarini (1955: 153 ss.) rincara la dose su calchi e fraseologia gergale divulgati dal doppiaggio, anche questi tuttora in corso: *sì* 'eccomi, dica'; *fottere* e *fottuto*; *mi fa un baffo*; *puttana*; *chiamarsi per nome* ('darsi del tu'). D'altro canto, viene salutato con favore il nuovo conio *picchiatello*, per tradurre *pixillated* 'pazzerello', nel film di Frank Capra *È arrivata la felicità* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936). Da allora il neologismo godette di grande fortuna (anche in un'altra accezione, bellica: 'tipo di bombardiere', 1940) e fu successivamente impiegato in altri film, anche nei titoli: *Il nipote picchiatello* (*You're Never Too Young*, 1955, di Norman Taurog); *Bentornato, picchiatello* (*Hardly Working*, 1981, di Jerry Lewis); *La mia vita picchiatella* (*Big Top Pee–wee*, 1988, di Randal Kleiser; cfr. Menarini 1955: 175-179; Rossi 2006: 36). Così come si riconosce una certa creatività a tante espressioni, utilizzate nella versione italiana di titoli di film stranieri, destinate a larghissimo successo nell'italiano di tutti i giorni: *alba tragica* (*Alba tragica* [*Le Jour se lève*], 1939, di Marcel Carné); *giungla d'asfalto* 'metropoli caotica' (*Giungla d'asfalto* [*The Asphalt Jungle*], 1950, di John Huston); *(non) essere nata/o ieri* (*Nata ieri* [*Born Yesterday*], 1950, di George Cukor); *via col vento* (*Via col vento* [*Gone with the Wind*], 1939, di Victor Fleming); *quarto potere* 'la stampa' (*Quarto potere* [*Citizen Kane*], 1941, di Orson Welles), *quinto potere* 'la televisione' (*Quinto potere* [*Network*], 1976, di Sidney Lumet; *anni di piombo* 'periodo degli attentati terroristici degli anni Settanta' (*Anni di piombo* [*Die Bleierne Zeit*], 1981, di Margarethe von Trotta) e molti altri (Menarini 1955: 76 ss; Rossi 2006: 36-37).

Il problema del doppiaggio dei dialoghi, e in genere dell'italiano più adatto al grande schermo, stava talmente a cuore a cineasti, intellettuali, grammatici e linguisti degli anni Trenta che qualcuno propose l'assunzione di un «revisore linguistico» in grado di sanare errori, improprietà, cadute di stile e qualunque cosa, nei film italiani e stranieri, «che urta, che stride o disarmonizza» (Allodoli 1937, ora in Rossi 2016: 66-67).

L'arricchimento (o l'impoverimento, per i puristi) linguistico riguarda anche i tecnicismi, che popolano la lingua degli addetti ai lavori, documentati già negli articoli degli anni Trenta (Cantini 1935; Gherardi 1936; Cortini Viviani 1936). Cortini Viviani (1936) documenta, tra gli altri, *slang*, *sincronizzazione*, *sincronia* e *sincronismo*, *casa di doppiaggio* o *di sincronizzazione*, *colonna* e *colonna sonora*, *coda*, *rullo* o *rollo* ('rotolo di pellicola', *movimenti labiali*, *cabina di registrazione*, *direttore del doppiaggio*, e inoltre i gergalismi *tenere più stretto* 'pronunciare più velocemente una parte di enunciato, in modo da rientrare nella durata della battuta originale'; *attaccare prima* 'anticipare l'emissione vocale, in modo che la voce doppiata entri in sincronismo con l'inizio dei movimenti labiali dell'attore'. Migliorini (1941) e altri prima di lui propongono *mischiare* e *mischiatura* per il missaggio (*mix*, *mixing*, *mixage*), vale a dire il mettere insieme in una sola colonna sonora musiche, suoni e dialoghi di un film. Per non dire delle polemiche sui neologismi *doppiaggio*, *doppiare*, *doppiato*, *doppiatore*, *doppiatura* ecc., su cui si veda almeno, oltre a Migliorini (1941) e Menarini (1942), la scheda *doppiaggio* (per questi e altri neologismi filmici si rimanda a Rossi 2016 e a Menarini 1955).

3. Caratteristiche ed esempi dell'italiano adattato

Certo è che l'italiano, a partire dagli anni Trenta, si arricchisce non soltanto grazie alle creazioni degli sceneggiatori nostrani, ma soprattutto grazie a termini ed espressioni nate in sede di adattamento e doppiaggio dall'inglese. Ecco dunque approdare in italiano, per il tramite del doppiaggio, *iella*, *fesso*, *fesseria*, *me ne frego*, *fottuto*, *svitato*, *sfasato*, *inguaiato*, *tardona*, *pollastrella*, *scassare*, *scassato*, *grane* 'problemi', *abbozzare*, *sfottere*, *sfangarla* e moltissime altre forme, talora prima limitate a dialetti o gerghi e grazie al cinema risalite nell'italiano nazionale (Menarini 1955: 156-172). Negli anni Cinquanta, osserva sempre Menarini (1952: 147-190), con il nuovo massiccio ingresso in Italia di film americani (venuti meno i divieti fascisti), il tradizionale formalismo delle traduzioni letterarie del passato cede il passo all'agile parlato brillante dei dialoghi filmici; l'importante è non esagerare e contemperare le esigenze espressive e di ambientazione con le finalità educative che la lingua del cinema deve sempre mantenere:

> L'industria cinematografica costituisce oggi un fattore importante nell'evoluzione della lingua [...], esercita col suo grande potere persuasivo una cospicua forza innovatrice e unificatrice insieme della lingua nazionale, così in bene come in male [...]. È dunque necessario e urgente che l'industria cinematografica si renda esatto conto delle pubbliche responsabilità che le derivano [...]. Il cinematografo gode ormai dell'incondizionato favore del pubblico, e possiede forza e prestigio capaci di imporre alla massa un indirizzo collettivo sulla via dell'educazione tanto individuale quanto sociale. E disdegnare di rivolgere queste forze a mete più elevate di quelle costituite dalla semplice fortuna delle singole iniziative sul piano industriale, trascurando tra l'altro il rispetto per la lingua, che è patrimonio comune ed elemento primo dell'educazione di un popolo, significa sciuparle (Menarini 1955: 189-190).

Gli adattatori dialoghisti, i direttori di doppiaggio e gli stessi doppiatori italiani non hanno mai rinunciato alle finalità educative individuate da Menarini, come dimostrano le testimonianze di molti di loro e affermazioni come quella del regista Luigi Magni, secondo il quale gli italiani hanno imparato a parlare la loro lingua per la prima volta grazie a Gary Copper e compagni, proprio perché erano doppiati (Rossi 2006: 294). Consci del loro potere, gli operatori della parola filmica debbono sempre badare, nei loro adattamenti, a non urtare la sensibilità (anche puristica) del grande pubblico; questa è almeno l'opinione della gran parte di loro:

> Quando regista e pubblico appartengono alla stessa cultura, esiste una connivenza di fondo. È per questa connivenza di fondo che il traduttore, il dialoghista e il direttore di doppiaggio, passando da una lingua all'altra, si devono chiedere in ogni momento: come reagirà qui il nostro pubblico? Sarà in grado di capire, di cogliere, di intuire le intenzioni del regista? (Licari-Galassi 1994: 160).

Per questo la lingua doppiata ha sempre accelerato la standardizzazione e soprattutto l'innalzamento delle competenze linguistiche dei parlanti, nell'Italia del secondo dopoguerra ancora largamente analfabeta e dialettofona.

Ne consegue, salvo le eccezioni già rilevate da Menarini, che i dialetti non entrano, di norma, nel doppiaggio: sentir parlare milanese, romano o siciliano oltreoceano conferirebbe un elemento non poco straniante alla fruizione del film:

> Sullo schermo [...] la coloritura dialettale, che è quasi sempre caricatura, è un espediente per tirare in basso, per segnare un tono "barabba", cioè per aggiungere una falsità alle altre. Pensiamo invece che la lingua ideale del film sia quella che meno si sente (giusta il carattere accessorio della parola rispetto all'immagine); diciamo pure, a costo di farci lapidare, la lingua del «doppiato». La quale a guardare bene risponde alla realtà delle cose, alla spinta ascensionale che oggi gl'italiani avvertono parlando (Pestelli 1973).

Ovviamente fanno eccezione i film sugli italiani d'America, e nella fattispecie il filone malavitoso inaugurato dal *Padrino* (*The Godfather*, 1972, di Francis Ford Coppola), nei quali l'italiano regionale siciliano (e in seconda battuta napoletano) è funzionale alla resa della differenza (nel sonoro originale) tra la lingua degli angloamericani (che nell'originale parlano un American English più o meno standard) e quella degli italiani e degli italoamericani (che parlano Italian American nell'originale). I nostri adattatori e direttori di doppiaggio decisero di esasperare (e spesso aggiungere *ex novo*) le tinte regionali dei secondi, per distinguerli così dai primi, i quali venivano doppiati in un italiano standard privo di inflessioni. La variabile diatopica, che serviva nell'originale unicamente per indicare la provenienza dei parlanti di origine italiana, si carica dunque, nel doppiaggio, di ulteriori valenze diafasiche e diastratiche. Il *Padrino* (e da lì i mille film e serie su mafia e camorra) sancisce dunque l'uso metonimico e gergale del dialetto (o per meglio dire dell'italiano regionale) siciliano (o campano) che instaura la medesima (falsa e infamante, sebbene inconsapevole) metonimia nella valutazione morale dei personaggi inscenati: se tutti i malavitosi rappresentati parlano siciliano o napoletano nel film (doppiato), allora tutti gli emigrati italiani oltreoceano provengono dalla Sicilia o dalla Campania e sono tutti mafiosi o camorristi.

Un'altra eccezione è costituita dall'animazione, che almeno dagli anni Cinquanta sfrutta la variazione diatopica italiana a scopo ludico e talora con intento mimetico di rappresentare la variegata provenienza dei personaggi originali. In *Lilli e il vagabondo* (*Lady and the Tramp*, 1955) la scena ambientata in un ristorante di italoamericani viene doppiata con forme e accenti siciliani (nel primo doppiaggio del film: *this-a one* è tradotto con *picciotta*), che passano a campani nel secondo doppiaggio del 1997 (dove *picciotta* diventa *piccerella*). Celebre è il caso del romanesco del gatto randagio Romeo (irlandese nell'originale), «er mejo der Colosseo», negli *Aristogatti* (*The Aristocats*, 1970), con altri animali caratterizzati da accenti settentrionali e siciliani, secondo le diverse provenienze geografiche dei protagonisti (britannici) originali. Anche l'animazione più recente (dai *Simpson* a *Southpark* e altri) ricorre frequentemente al dialetto ludico (per altri casi rarissimi di doppiaggi dialettali di film stranieri, come *Trash*, 1970, di Paul Morrissey, adattato da Pasolini, cfr. Rossi 2006: 325).

Benché lo stile del doppiaggio delle origini sia comprensibilmente diverso da quello moderno (Maraschio 1982), che è meno letterario e più incline ad accogliere i fenomeni del parlato e i tecnicismi, alcuni tratti intrinseci alla traduzione audiovisiva rimangono

inalterati. Tra questi, oltre al pervasivo e trasversale fenomeno dei calchi, spiccano le tendenze all'innalzamento diafasico e all'azzeramento della variabilità, la ridondanza nell'uso di fatismi e allocutivi (ben oltre il parlato spontaneo, quasi a voler mettere in cornice, come metaoralità, la riproduzione del parlato nella finzione schermica), il ricorso a parole riconoscibili proprio come «doppiaggismi». Non è un caso che, a fronte della nuova vitalità dei dialetti nel cinema e nelle serie italiani post-Duemila (sintomo dell'aumento dell'alfabetizzazione e della conseguente caduta dei pregiudizi dialettofobi), il doppiaggio rimanga sostanzialmente refrattario ai regionalismi, con le eccezioni summenzionate.

Bastano pochi esempi a dimostrare la tendenza all'innalzamento diafasico dell'originale: «I can't, I can't. What are you trying to do?» adattato in: «Non posso, non ce la faccio, vuoi dirmi qual è il tuo scopo?» (*Dopo l'uomo ombra – After the Thin Man*, 1936, di W. S. Van Dyke II); «Don't use fancy talk with me» adattato in: «E non mi faccia ipotesi subdole quando parla»; «He didn't want to share me with the general public» adattato in: «Era geloso dell'ammirazione che suscitavo nel pubblico» (*Nata ieri - Born Yesterday*, 1950, di George Cukor).

Certa innaturalezza (nel formalismo, nell'evitamento delle ripetizioni, nella complessificazione sintattica, nelle scelte lessicali ricercate, nella morfologia verbale variata), che avvicina il doppiaggio più al polo dello scritto che a quello del parlato, è peraltro compensata dalla creativa ricerca di chiarezza e comprensione per il vasto pubblico, perseguita dagli adattatori italiani nella trasformazione del dato ignoto col noto, per esempio nello scioglimento o nella glossa degli acronimi: «It's faster than BQE» adattato in: «È più veloce della Brooklin express»; «When the 9.12 from Toronto landed, they found four prescriptions without an MPL. He needs to have the paper from a Medicinal Purchase Licence» adattato in: «Era sul volo delle 9.12 da Toronto, gli hanno trovato quattro flaconi senza ricetta. Deve avere il modulo specifico, deve avere una ricetta per l'acquisto di qualsiasi medicinale»; «I need information on CBP Officer Torres» adattato in: «Io voglio informazioni sull'agente Torres» (*The Terminal*, 2004, di Steven Spielberg); «How's it coming with Herb Lazare, D.D.S.?» adattato in: «Come va con Herb Lazare, l'odontoiatra?»; «She was a senior delegate at the Model UN» adattato in: «Faceva la delegata all'ONU scolastica» (*...E alla fine arriva Polly – Along Came Polly*, 2004, di John Hamburg). L'ultimo esempio mostra l'urgenza dell'adattamento di un *frame*, cioè di un presupposto socioculturale familiare per il pubblico di partenza ma non per quello di arrivo: nelle scuole americane alcuni ragazzi possono entrare a far parte della delegazione scolastica dell'ONU; dato che in Italia manca un'analoga istituzione, l'adattatore specifica *ONU scolastica*, pur adottando l'acronimo *ONU* (corrispondente all'americano *UN: United Nations*) perfettamente comprensibile.

Analogamente, titoli, nomi, luoghi ritenuti poco familiari per il pubblico italiano vengono sostituiti con informazioni più trasparenti: «Maybe if I was like that movie kid, Haley Joel Osment [cioè il protagonista del film *Il sesto senso*] I could pay her that much» adattato in: «Se fossi stato un ragazzino prodigio tipo quello del *Sesto Senso* avrei potuto pagarla» (*About a Boy*, 2002, di Paul e Chris Weitz); «Bettina, you ever been to the opera? [...] You're going to the Met?» adattato in: «Bettina, tu ci sei mai

stata all'opera? [...] Vuoi dire a teatro, a sentire la lirica? No, mai» (*Stregata dalla luna – Moonstruck*, 1987, di Norman Jewson); «Did you watch the Brady Bunch?» adattato in «Lo guardavi l'Ufo Robot?» (*Kramer contro Kramer*, 1979, di Robert Benton); «Am I running a bed and breakfast?» adattato in: «Insomma ma che cos'è? La casa delle bambole?» (*E alla fine arriva Polly*, 2004: evidentemente il bed and breakfast è ancora ritenuto dagli adattatori, a torto o a ragione, poco popolare per gli italiani nei primi anni Duemila); «When it comes to relationship, I'm the winner of the August Strindberg Award» adattato in: «Quando si tratta di rapporti con le donne io sono il vincitore del premio Sigmund Freud»; «This is shaping up like a Noel Coward play. Somebody should go make Martinis» adattato in: «Sta diventando un film commedia anni '50. Qualcuno dovrebbe cominciare a servire dei Martini» (*Manhattan*, 1979, di Woody Allen; numerosi altri esempi di fenomeni tipici della lingua del doppiaggio si leggono in Rossi 1999: 289-297; 2006: 265-344).

Lo sforzo di piegare l'italiano a ogni situazione, pur senza allontanarsi dallo standard, e anzi talora innalzandone lo stile, rispetto all'originale, rende la misura della duttilità della lingua adattata per i testi audiovisivi.

L'insieme di un'aspirazione allo standard (data dalla politezza della dizione perfettamente ortoepica, tipica dei doppiatori, distante da ogni inflessione regionale, e dalla spiccata tendenza all'uso di una lingua formale e distante dai modismi del parlato spontaneo) e di un innaturale gergalismo (mediante calchi, eccesso di fatismi e termini riconoscibilissimi come d'ambito esclusivamente filmico: *dannato*, *fottuto*, *sgualdrina*, *grana*, *ehi amico dici a me?* ecc.) danno vita a quello che ormai da anni viene definito criticamente, soprattutto dagli addetti ai lavori ma anche dai linguisti, *doppiaggese*, ovvero

> quella varietà pseudo-colloquiale dell'italiano prodotta da un doppiaggio inaccurato, caratterizzata da appiattimento delle varietà linguistiche (in special modo quelle di registro), ridondanza e preferenza per elementi esogeni al posto di equivalenti italiani. Questi ultimi, in particolare, risulterebbero, secondo alcuni osservatori, innaturali (quando non grammaticalmente scorretti) ai parlanti nativi. Si tratta, dunque, di una lingua artefatta e neutrale, in quanto ignora la variazione sociolinguistica, una «terza norma» che si produce nel momento in cui i traduttori o gli adattatori non si rendono più conto di dove termini la lingua di partenza e dove inizi quella di arrivo (Sileo 2017: 129).

Sileo (2017. 2018) elenca un gran numero di calchi (favoriti dal doppiaggio, anche se non necessariamente nati col cinema, e presto passati sia a cinema e televisione nostrani sia all'italiano di tutti i giorni) che possono essere aggiunti alle liste già commentate di Patuelli, Menarini, Migliorini e compagni. Si va dai calchi semantici *realizzare* (*realize* 'capire, rendersi conto di'), *manipolare* (*manipulate* 'ingannare'), *fiero* (*proud* 'orgoglioso'), *eccitante* (*exciting* 'divertente, stupendo'), *potere* (*can*, in usi ridondanti quali *Puoi sentirmi?* per *Can you here me?*, in luogo del semplice *Mi senti?*), ai calchi sintagmatici: tendenza alla posizione prenominale dell'aggettivo («una fantastica e molto costosa lingerie»), all'uso del possessivo oltre i contesti previsti dall'italiano («passi il tuo tempo a studiare»), all'uso ridondante di pronomi personali soggetto. La fraseologia è terreno floridissimo di calchi: *male necessario* (*necessary evil*), *beneficio del dubbio* (*be-*

nefit of the doubt), *bugia bianca* (*white lie*), *qual è il problema?*, *nessun problema* e simili (*what's the problem?*, *no problem*), *fare la differenza* (*make the difference* 'essere importante'), *per tua informazione* (*for your information*), *dacci un taglio* (*cut it out* 'smettila, finiscila'), *ci puoi scommettere* (*you bet*, o *you can bet*, invece di *senza dubbio*, *ci puoi giurare*, *te lo giuro*, *naturalmente*, *lo credo bene* e simili), *abbi cura di te* (*take care*), *non accettare un no come risposta* (*I don't / won't take no for an answer*), *qual è il tuo nome* (*what's your name*) in luogo di *come di chiami*.

Sia dall'ampio dibattito fiorito sul doppiaggio fin dalle origini, arricchito negli ultimi decenni da quello sulle prassi della sottotitolatura, anche per non udenti, e dell'audiodescrizione per non vedenti (cfr. almeno Perego 2014; Giordani 2025, in stampa), sia dagli esempi fin qui addotti emerge in modo evidente come le tecniche dell'adattamento audiovisivo rientrino a pieno titolo nell'ambito della traduttologia, all'interno della quale vanno esaminate *iuxta propria principia* rispetto ad altri tipi di traduzione: le tendenza all'innalzamento diafasico, alla normalizzazione, all'azzeramento della variabilità diatopica e diastratica originale (il professore e lo scaricatore di porto doppiati parlano la medesima varietà d'italiano), l'estrema libertà nell'adattamento dei riferimenti socioculturali costituiscono le più evidenti di queste peculiarità. Proprio per queste stesse caratteristiche l'adattamento audiovisivo è ormai da tempo valorizzato quale strumento glottodidattico, come dimostrano i numerosi corsi dedicati al doppiaggio, alla sottotitolatura e all'audiodescrizione attivi in molti corsi universitari di lingue e di linguistica (su questo è già molto estesa la bibliografia, a partire almeno da Baccolini *et alii* 1994; Heiss-Bollettieri Bosinelli 1996; Bollettieri Bosinelli *et alii* 2000; Pavesi 2006; Perego-Taylor 2012; Sileo 2017, 2018; Motta 2017; Giordani 2025; Diadori 2026; senza dimenticare il pionieristico Maraschio 1982).

Un altro elemento che valorizza l'impiego dei testi doppiati all'interno della riflessione traduttologica e più latamente linguistica è la multimodalità dell'orchestrazione parola-suono-immagine, imprescindibile negli audiovisivi (di *traduzione intersemiotica* già parlava, con grande anticipo, Jakobson 1966; sulla traduzione multimodale cfr. specificamente Taylor 2013; Qian-Chuanmao 2020; Guo 2025; Giordani in stampa): «La traduzione non è mai un processo che riguarda soltanto la lingua, intesa come sistema di significazione attraverso le parole, ma è sempre e comunque una traduzione culturale» (come osserva l'adattatore e direttore di doppiaggio Gianni G. Galassi in Rossi 2006: 290):

> [l'adattamento] è una prassi traduttiva che nel tradurre soltanto l'aspetto verbale, che è una sola delle componenti della scena acustica del film, in realtà finisce per tradurre il film nel suo insieme. Quindi, noi lavoriamo solo sulle parole direttamente, ma lavorando sulle parole traduciamo un intero universo sonoro e l'universo visivo che a questo universo sonoro è accompagnato (ivi: 305).

Gli esempi dei vincoli posti all'adattamento dalle immagini sono innumerevoli, e vanno ben oltre il sincronismo labiale. Si ricordi almeno la brillante soluzione di «Focalizziamo» per tradurre «Give me the *seal*!» (letteralmente 'portami il sigillo', con omonimia tra *seal* 'sigillo' e *seal* 'foca'), detta da Groucho Marx all'atto di firmare un documento, prima che Harpo Marx entri in scena con una foca (nel film *Horse Feathers*, 1932, di Norman Z. McLeod). Oppure il gioco di paronomasia di *Frankenstein junior* (*Young Fran-*

kenstein, 1974, di Mel Brooks): «werewolf there castle» (la prima parte di *werewolf* 'lupo mannaro' è paronima di *where* 'dove'), adattato in: «lupo ululà castello ululì», coerente tanto con la mimica indessicale e l'ululato del lupo, quanto con la carica umoristica del contesto originale (Rossi 2006: 306). Per non parlare dei problemi di adattamento del *Padrino* (1972), nella scena in cui il giovane Michele Corleone chiede in sposa una ragazza siciliana. La versione doppiata del film ha qui richiesto un sostanziale rimaneggiamento dell'originale, nel quale il cugino italiano di Michele traduceva dall'inglese all'italiano la domanda di matrimonio di Michele al padre della ragazza. La versione italiana del film (nell'impossibilità di inscenare una traduzione da italiano a italiano) conferisce al brano un significato nuovo, sicuramente non previsto dagli autori originari, ovvero una sorta di traduzione intralinguistica da italiano standard a gergo mafioso («è un amico di amici, capite»), a scopo intimidatorio. La soluzione, tuttavia, non riesce ad aggirare il vincolo iconico a causa di un particolare paralinguistico rilevante: lo sguardo dapprima inebetito e poi stupito del padre della sposa all'atto della proposta di matrimonio, del tutto coerente con la formulazione dell'offerta prima in inglese e poi tradotta in italiano (nella versione originale del film), diventa privo di senso nell'offerta formulata subito in italiano, nella versione doppiata (Rossi 2020: 101). Cioè a dire: il peso dell'aggancio parola-immagine, cacciato dalla finestra (del doppiaggio) rientra prima o poi dalla porta principale del testo audiovisivo inteso nel suo complesso di oggetto sociosemiotico multimodale.

Chiaramente, la natura multimodale dell'adattamento diventa ancora più esplicita nelle operazioni di sottotitolatura per non udenti e nell'audiodescrizione per non vedenti, nelle quali il delicatissimo travaso suoni/parole/immagini richiede professionisti (oggi sempre più ambiti) perfettamente in grado di dominare la duttilità dell'italiano in tutte le gamme della tavolozza diamesica (oltreché delle altre variabilità) e del *translanguaging* (Giordani-Baronti 2023; Giordani in stampa).

4. Conclusioni

Nel mondo sempre più plurilingue nel quale siamo immersi, è sempre più frequente oggi la fruizione dei film in lingua originale sottotitolata in numerose lingue diverse. La questione della traduzione audiovisiva (e le ideologie linguistiche documentate dal fervido dibattito online su questi temi) si sta dunque spostando progressivamente dal doppiaggio ai sottotitoli. L'aumento smisurato dell'offerta di film e serie determina un notevole abbassamento della qualità: sono sempre più spesso gli appassionati (col fenomeno del *fansub*, cioè il sottotitolaggio amatoriale), oppure la sola Intelligenza Artificiale, piuttosto che titolisti professionisti, a occuparsi della traduzione sottotitolata (e a volte anche di quella parlata). Questo comporta un italiano sempre più incerto, impreciso, ricco di calchi inconsapevoli e tutt'altro che duttile e gentile. Si dovrebbe invece comprendere l'importanza di questa forma di traduzione, delle sue ricadute sulla lingua quotidiana e investire nella supervisione dei prodotti da immettere nel mercato e nella formazione del personale atto alla traduzione audiovisiva. Una formazione che deve insegnare, tra le altre cose, come far interagire la traduzione di IA con l'inevitabile controllo del professionista umano. Accade anche spesso che le giovani generazioni non trovino sottotitoli disponibi-

li in italiano ma soltanto in inglese, soprattutto per le numerose serie provenienti dal mercato orientale (coreano, giapponese, cinese, indiano). Se l'offerta audiovisiva plurilingue ha senz'altro il merito (se sottotitolata professionalmente) di incentivare la conoscenza delle lingue straniere, non è trascurabile il rischio dell'impoverimento dell'italiano sul mercato audiovisivo: l'erosione di un ambito in passato tanto importante come quello del cinema e della televisione è uno dei numerosi indizi di indebolimento dell'italiano odierno su cui occorre tener alta la guardia.

Bibliografia

Allodoli 1937 = Ettore Allodoli, *Cinema e lingua italiana*, in «Bianco e nero», I, 4, pp. 3-11.

Antonioni 1940 = Michelangelo Antonioni, *Vita impossibile del signor Clark Costa*, in «Cinema», V, 105, pp. 328-330.

Antonioni 1941 = Michelangelo Antonioni, *Conclusioni sul doppiato*, in «Cinema», VI, 116, p. 261.

Baccolini *et alii* 1994 = Raffaella Baccolini, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Laura Gavioli (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.

Bollettieri Bosinelli *et alii* 2000 = Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Cristine Hiess, Marcello Soffritti, Silvia Bernardini (a cura di), *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB.

Briareo 1937 = Gustavo Briareo, *Il doppiaggio in Italia*, in «Cinema», II, 29, pp. 154-156.

Cantini 1935 = Guido Cantini, *Dialoghi di...*, in «Cinema Illustrazione», X, 49, p. 3.

Chiarini 1936 = Luigi Chiarini, *Intraducibilità del film*, in «Lo schermo», II, 8, pp. 30-32.

Cortini Viviani 1936 = Maria Cortini Viviani, *I segreti del doppiaggio*, in «Cinema», I, 6, pp. 232-233.

Diadori 2026 = Pierangela Diadori, *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti. Seconda edizione*, Milano, Mondadori

Franci 1938 = Adolfo Franci, *Del film italiano all'estero e del doppiato*, in «L'illustrazione italiana», LXV, 18, p. 643.

Gherardi 1936 = Gherardo Gherardi, *Voci e figure di personaggi impossibili*, in «L'illustrazione italiana», LXIII, 31, p. 204.

Giordani 2025 = Laura Giordani, *L'arte di adattare i dialoghi per il doppiaggio. Compendio pratico per il futuro adattatore dialoghista*, Roma, Cultura e dintorni.

Giordani in stampa = Laura Giordani, *Manuale pratico di audiodescrizione cinetelevisiva. L'arte di descrivere. Un'affascinante trasposizione del visibile in fonemi e parole*.

Giordani-Baronti 2023 = Laura Giordani, Valerio Ailo Baronti, *Audiodescrizione. Il Signore degli anelli. La compagnia dell'AD*, Roma, Hoppy.

Guo 2025 = Gaopan Guo, *Mapping the knowledge domain of multimodal translation: a bibliometric analysis*, in «Humanities and Social Sciences Communications», 12, pp. 1-10.

Heiss-Bollettieri Bosinelli 1996 = Christine Heiss, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (a cura di), Bologna, CLUEB.

Jakobson 1966 = Roman Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli (ed. orig. 1959), pp. 56-64.

Kezich 1979 = Tullio Kezich (a cura di), Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930–1943)*, Roma, Bulzoni, 3 voll.

Licari-Galassi 1994 = Anita Licari, Gianni G. Galassi, *Problemi di doppiaggio nei film di Eric Rohmer*, in Baccolini *et alii* (1994: pp. 157-167).

Maraschio 1982 = Nicoletta Maraschio, *L'italiano del doppiaggio*, in *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 137-158.

Menarini 1942 = Alberto Menarini, *Autarchia della lingua e terminologia cinematografica*, in «Bianco e nero», VI, 2, pp. 41-54.

Menarini 1955 = Alberto Menarini, *Il cinema nella lingua la lingua nel cinema. Saggi di filmologia linguistica*, Milano-Roma, Bocca.

Migliorini 1941 = Bruno Migliorini, *Per una terminologia cinematografica italiana*, in «Bianco e nero», V, 5, pp. 22-29.

Milano 1938 = Paolo Milano, *L'italiano del cinema*, in «Cinema», III, pp. 49: 10-11.

Motta 2017 = Daria Motta, *Il doppiaggio televisivo come strumento didattico per l'insegnamento dell'italiano LS. Dall'adattamento culturale dei testi alla didattica della fraseologia*, in «Italiano LinguaDue», IX, 1, pp. 70-82.

Paolinelli-Di Fortunato (2005) = Mario Paolinelli, Elena Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli.

Patuelli 1936 = Raffaello Patuelli, *Il "Dipartimento dell'educazione" ovvero: Il gergo dei film tradotti*, in «Lo schermo», II, 5, pp. 28-31.

Pavesi 2006 = Maria Pavesi, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci.

Perego 2014 = Elisa Perego (a cura di), *L'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti*, Trieste, EUT, pp. 15-46.

Perego-Taylor 2012 = Elisa Perego, Christopher Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, Roma, Carocci.

Pestelli 1973 = Leo Pestelli, *I dialetti al cinema*, in «La Stampa», 17 novembre, p. 3.

Qian-Chuanmao 2020 = Yan Qian, Tian Chuanmao, *A Review of Research on Multimodal Translation*, in «International Journal of English Literature and Social Studies», 5, pp. 872-881.

Quargnolo 1986 = Mario Quargnolo, *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona, La Cineteca del Friuli.

Raffaelli 1983 = Sergio Raffaelli, *Le parole proibite. Purismo di stato e regolamentazione della pubblicità in Italia (1812–1945)*, Bologna, il Mulino.

Raffaelli 1992 = Sergio Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere.

Raffaelli 1997 = Sergio Raffaelli, *"Si dispone che...". Direttive fasciste sulla lingua: antiregionalismo e xenofobia*, in «Lingua Nostra», LVIII, pp. 30–45.

Rossi 1999 = Fabio Rossi, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni

Rossi 2003 = Fabio Rossi, *Il parlato cinematografico: il codice del compromesso*, in Nicoletta Maraschio e Teresa Poggi Salani (a cura di) con la collaborazione di Marina Bongi e Maria Palmerini, *Italia linguistica anno Mille Italia linguistica anno Duemila*, Roma, Bulzoni, pp. 449-460.

Rossi 2006 = Fabio Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne.

Rossi 2016 = Fabio Rossi (a cura di), *La parola e l'immagine agli albori del Neorealismo. Le questioni linguistiche nei periodici di spettacolo in Italia (1936-1945)*, Firenze, Cesati.

Rossi 2020 = Fabio Rossi, *Oltre le parole. Esempi e proposte di analisi non solo linguistica dei media non (solo) verbali: film e opera lirica*, in Mario Piotti e Massimo Prada (a cura di), *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Firenze, Cesati, pp. 97-111.

Rossi 2023 =Fabio Rossi, *Lingua italiana e cinema. Nuova edizione*, Roma, Carocci.

Sileo 2017 = Angela Sileo, *Il doppiaggese e le sue ricadute sull'italiano*, in Giuseppe Patota e Fabio Rossi (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare, pp. 127-140.

Sileo 2018 = Angela Sileo, *«Doppiaggese»: verso la costruzione di un metodo*, Roma, UniversItalia.

Taylor 2013 = Christopher Taylor, *Multimodality and audiovisual translation*, in Yves Gambier e Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, vol. 4, Amsterdam, John Benjamins, pp. 98-104.

DOPPIAGGIO

«La traduzione del dialogo sarebbe il "doppiaggio" o il "doppiato": brutta parola che però è ormai entrata nell'uso comune». Con queste parole, pubblicate da un autore ignoto su «La Domenica del Corriere» il 24 dicembre 1933, compare una prima definizione del tecnicismo cinematografico *doppiaggio*, accostato alla variante *doppiato*. Da qui prende avvio una riflessione condivisa, seppure con toni differenti, da Ettore Allodoli, Bruno Migliorini e Alberto Menarini (cfr. Rossi 2016). Il termine che si sta diffondendo appare poco soddisfacente, ambiguo e influenzato da modelli stranieri; per questo si cerca di sostituirlo o affiancarlo con forme ritenute più chiare e coerenti. In questa direzione, Allodoli (1937: 3-11 e 1938: 43-47) propone di privilegiare *doppiato*, sentito come più naturale, mentre Migliorini (1941: 22-29) distingue tra *doppiatura*, intesa come processo tecnico, e *doppiato*, come risultato finale. Anche Menarini (1942: 41-54) insiste sulle conseguenze sociali di queste scelte: il linguaggio del cinema, pur ricco di tecnicismi, si diffonde nel parlato comune contribuendo a modellare l'uso della lingua. Dalla polemica emerge dunque la volontà di costruire un lessico trasparente, capace di distinguere tra operazione e prodotto ed evitare forme percepite come improprie. È interessante notare come già dai primi numeri della rivista *Cinema* (fondata nel 1936) si passi dalla forma *doppiaggio* a *doppiato*, accogliendo sistematicamente, a partire dal 1941, la proposta di Migliorini.

Questa discussione teorica trova riscontro anche nella documentazione lessicografica. Come accennato, il termine *doppiaggio* entra nell'uso già dal 1933 (GRADIT), in concomitanza con la diffusione della pratica nel cinema italiano. La prima attestazione del lessico tecnico del cinema parlato compare nel *Dizionario Moderno* di Alfredo Panzini, nella settima edizione del 1935, esclusivamente con le voci *doppiare* e *doppiato*, presentate come termini del nuovo cinema sonoro. Viene indicata l'origine dall'inglese *dubbing* (da *to dub*, 'rivestire') e dal francese *doubler*. Nell'ottava edizione postuma del 1942, curata da Alfredo Schiaffini e Bruno Migliorini, la voce *doppiato* viene ampliata: oltre all'etimologia da *to dub*, compaiono i derivati *doppiatore* e *doppiatura*. Compare per la prima volta anche *doppiaggio*, definito però inutile rispetto a *doppiato* e *doppiatura*. La stessa impostazione permane nelle edizioni del 1950 e del 1963. Tale disapprovazione riflette la posizione miglioriniana, ma dimostra anche quanto il termine *doppiaggio* fosse ormai percepito come autonomo e stabilmente affermato nel linguaggio cinematografico italiano. Sulla stessa linea si collocano i lavori della commissione per l'italianità della lingua della Reale Accademia d'Italia, che respingono la suffissazione in *-aggio*, modellata sul francese *-age*, favorendo invece *doppiatura* e *doppiato* per tradurre *doublage* (sebbene *doppiaggio* compaia nelle didascalie: Raffaelli2010: 66). È significativo che nelle edizioni di Panzini non compaiano altri tecnicismi cinematografici come *adattamento*, *sincronizzazione*, *sottotitolo* o *sottotitolare*. Le uniche eccezioni sono *didascalia*, registrata già dalla quarta edizione del 1923 con la definizione seguente: «le spiegazioni che appaiono sullo schermo del cinematografo per chiarire il dramma»; e *sincronizzare*, inserita da Migliorini tra le dodicimila voci aggiuntive come tecnicismo del cinema con il significato di 'adattare parole e musica a un film muto o con diversa colonna sonora'. La terminologia è attestata anche in ambito specialistico: nel *Filmlexikon* di Charles Reinert, compilato da Francesco Pasinetti nel 1948, compaiono sia *doppiaggio* sia *doppiato*. La voce *doppiaggio* appare poi anche nell'*Enciclopedia Garzanti dello spettacolo*

(1982), dove viene ripresa sotto *dialoghista*, ossia lo scrittore incaricato di riscrivere i dialoghi prima del doppiaggio. Nel *Dizionario etimologico dell'italiano* di Dante Olivieri (1953) si legge: «da *duplus* si formò il verbo *duplare*, donde l'italiano *doppiare*, oggi dal francese *doubler* per riprodurre, traducendo in altra lingua il parlato di un film». Anche il DEI, alla voce *doppiare*, registra *doppiato* e *doppiaggio* come calchi dal francese, a sua volta modellati sull'inglese *to double* 'raddoppiare' (non *to dub*, come registrato nelle edizioni postume del Panzini). Lo stesso avviene nella seconda edizione del DELI, che lemmatizza *doppiaggio* come deverbale di *doppiare*, derivato dal latino *duplu(m)* attraverso il tardo *duplare*. Come tecnicismo cinematografico, il termine è ricondotto al francese *doublage*, insieme a *doubler* e *doublé*, modellati sull'inglese *to double*. La documentazione mostra quindi una progressiva stabilizzazione del lessico del cinema sonoro fra gli anni Trenta e Quaranta. Se inizialmente permane una riserva nei confronti di *doppiaggio*, giudicato superfluo rispetto a *doppiato* e *doppiatura*, l'uso tecnico e professionale finirà per imporlo stabilmente nell'italiano cinematografico. I principali dizionari dell'uso contemporanei confermano questo quadro semantico, pur con sfumature differenti. Il GRADIT sottolinea la realizzazione posteriore della colonna sonora, soprattutto per ottenere il parlato in un'altra lingua. Il GDLI insiste sull'esecuzione successiva alla ripresa e sull'adattamento dei dialoghi ai fini della sincronizzazione labiale, segnalando anche il verbo *doppiare*, ricondotto sia al francese *doubler* sia all'inglese *to dub*. Il Sabatini-Coletti 2024 definisce il doppiaggio come tecnica di registrazione del parlato effettuata dopo la ripresa, sia per migliorare la qualità del suono sia per tradurre il film. Il Devoto-Oli 2026 mette in rilievo la reincisione della colonna sonora originale per finalità traduttive o qualitative, mentre lo Zingarelli 2026, rifacendosi al francese *doublage*, descrive il doppiaggio come l'operazione di corredare una pellicola di una colonna sonora diversa da quella originaria. Nel tempo il termine ha ampliato il proprio campo semantico, includendo pratiche affini come l'*oversound*, in cui la voce tradotta si sovrappone a quella originale senza sostituirla completamente, modalità frequente nei documentari e nelle interviste. Infine, dalla diffusione del doppiaggio deriva il neologismo *doppiaggese*, formato con il suffisso *-ese* e attestato già su «la Repubblica» del 14 luglio 1990. Il termine indica la varietà linguistica ibrida nata dal contatto tra traduzione audiovisiva e lingua d'uso, rappresentando uno degli esiti più originali dell'influenza del cinema parlato sull'italiano contemporaneo.

Francesca Rodolico

Bibliografia

Allodoli 1937 = Ettore Allodoli, *Cinema e lingua italiana*, in «Bianco e nero», I, 4, pp. 3-11.

Allodoli 1938 = Ettore Allodoli, *Cinema e lingua italiana*, in «Bianco e nero», I, 4, pp. 43-47.

Menarini 1942 = Alberto Menarini, *Autarchia della lingua e terminologia cinematografica*, in «Bianco e nero», VI, 2, pp. 41-54.

Migliorini 1941 = Bruno Migliorini, *Per una terminologia cinematografica italiana*, in «Bianco e nero», V, 5, pp. 22-29.

Raffaelli 2010 = Alberto Raffaelli, *Le parole straniere sostituite dall'Accademia d'Italia (1941-1943)*, Roma, Aracne.

Rossi 2016 = Fabio Rossi (a cura di), *La parola e l'immagine agli albori del Neorealismo. Le questioni linguistiche nei periodici di spettacolo in Italia (1936-1945)*, Firenze, Cesati.

Ibridazioni e creatività nella lingua della moda tra modernità e contemporaneità: forme dell'innovazione linguistica

Elena Papa – Daniela Cacia

1. Il genio italiano della moda

La lingua della moda costituisce uno degli spazi più dinamici dell'innovazione e della creatività: in essa convergono esigenze progettuali, strategie comunicative, immaginari culturali e trasformazioni materiali che danno vita a un repertorio in continua ridefinizione. La parola non si limita a nominare il prodotto, ma contribuisce a renderlo riconoscibile e desiderabile; accompagna i processi di ideazione e progettazione, traducendoli e amplificandoli attraverso una continua reinvenzione linguistica.

Nel caso italiano, tale dinamica emerge con particolare evidenza nei momenti di trasformazione economica e produttiva che hanno segnato la storia nazionale. Nei primi decenni del Novecento, la lingua della moda appare ancora fortemente dipendente dal modello francese: riviste femminili, rubriche di costume e figurini contribuiscono alla diffusione di un immaginario elegante e cosmopolita che guarda a Parigi come principale centro di legittimazione del gusto. Anche le pubblicazioni rivolte a un pubblico non elitario, come le riviste magistrali, accolgono rubriche di moda nelle quali la mediazione culturale e linguistica del modello francese si combina con un'esigenza di decoro e distinzione. Un esempio significativo è costituito dal periodico *I diritti della scuola*, fondato nel 1899 e pubblicato fino al 2005, che all'interno della sezione *Pagine gentili* ospitava una rubrica di moda curata per molti anni dall'educatrice e scrittrice Ida Baccini; l'autrice, che si firmava con l'allusivo pseudonimo di "Parisina", proponeva alle maestre italiane modelli di ispirazione francese, adattandoli alla sobrietà professionale e alle possibilità economiche del proprio pubblico[1].

[*] Il contributo è il risultato di un lavoro condiviso tra le autrici, che ne hanno concepito congiuntamente l'impianto e la realizzazione. Per quanto attiene alla stesura del testo, si devono a Elena Papa i paragrafi 1 e 3, a Daniela Cacia i paragrafi 2 e 4.

[1] La collaborazione di Ida Baccini con la rivista si protrasse dal 1899 al 1910, interrompendosi poco prima della sua scomparsa, avvenuta nel 1911. In quegli anni la rubrica cambiò più volte denominazione, per meglio adattarsi alle esigenze delle lettrici: *Moda e Varietà* (1899-1905), *Corriere della Moda* (1906-1907), *Sua Maestà la Moda* (1907-1908), *Accanto alla moda* (1908-1920). Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Cacia 2025.

Benché non mancassero voci contrarie alla dipendenza dalle mode straniere, fino agli anni Trenta non emergono espressioni concrete di una moda autenticamente nazionale. Una svolta significativa si produce nel periodo autarchico, quando la crisi economica, le restrizioni commerciali e il boicottaggio delle importazioni imposero la ricerca di materiali sostitutivi e favorirono lo sviluppo di un'intensa sperimentazione tecnica, produttiva e linguistica. La necessità diventa un potente elemento propulsore: accanto al rilancio della ricerca scientifica e industriale, sostenuta dalla nascita dell'Ente Nazionale della Moda nel 1936, la lingua del settore conosce una fase di straordinaria creatività, nella quale nuovi materiali e tessuti vengono valorizzati da denominazioni innovative finalizzate a veicolare un'immagine di modernità, razionalità e progresso.

All'interno di un piano coordinato ed esteso, che muove dall'investimento tecnologico alla definizione di uno stile nazionale, si innesta l'idea del "genio italiano", capace di dare vita e sostanza alla trasformazione economica e sociale del paese. Attraverso un'azione integrata che prevede la realizzazione di mostre ed eventi, nonché una comunicazione capillare mediata dalla «stampa quotidiana e periodica, del cinematografo, della radio, con l'ausilio di ogni più moderno mezzo di diffusione», l'Ente Nazionale della Moda si impegnava a promuovere forme «di propaganda nel ceto di produttori di seconda fase e presso il consumatore, favorendo la diffusione di collezioni di modelli fatti esclusivamente con stoffe italiane, creati con apporto originale del genio italiano alla formazione della moda internazionale»[2].

In questo quadro vengono ad inserirsi i nuovi prodotti autarchici, resi riconoscibili attraverso nomi programmatici: denominazioni come *Lanital*, acronimo trasparente, composto da *lan(a)* e *ital(iana)*, attribuito alla fibra tessile artificiale ottenuta dalla caseina del latte[3], danno voce alla capacità di reagire alle sanzioni con un prodotto tecnologico nazionale, nato per contrastare la carenza di lana e la difficoltà di approvvigionamento delle materie prime straniere. Come risulta dai dati dell'*Osservatorio degli italianismi nel mondo* (oim), la voce è attestata in francese, tedesco e ungherese, risultando una delle poche neoconiazioni del periodo capaci di oltrepassare i confini dell'Italia. Il grande numero di nuovi brevetti nel campo del tessile testimonia questa intensa fase di ricerca e innovazione linguistica. Giocando sulla combinazione dell'elemento *ital-* con *tex-* 'tessuto' (dal lat. *textum*, *textile*), *mo(d)-* 'moda', *or-* 'originale', l'Ente Nazionale della Moda brevetta i marchi *Italtexmo, Texmodital, Motexital, Italortex, Italtexor* e *Ortexital* (Corino Rovano 2023: 701), inaugurando una tendenza composizionale che si sarebbe rivelata molto produttiva.

Non tutte le imprese reagirono positivamente all'imposizione di orientare la propria produzione verso tessuti di minor pregio, soprattutto quelle che avevano costruito la propria reputazione sull'eccellenza produttiva. È il caso del Lanificio Zegna, che scel-

[2] *Rapporti tra l'industria dell'abbigliamento e le industrie tessili in relazione all'incremento della produzione e del consumo dei tessuti nazionali* in Sindacato e corporazione 1935: 1214-1215.

[3] Cfr. Meano 1963, s.v.: «In Italia, nel 1935, è stata inventata una lana sintetica che fu detta lanital e che, in breve, fece molto parlare di sé».

se di non legare il proprio nome ai prodotti autarchici, adottando il marchio A.D.A.M. (acronimo di *Anonima Drapperie Abbigliamento Maschile*) «per tessuti di lana pura o mista con altre materie tessili» (*Brevetti* 1945: 65). Per la produzione dei tessuti furono adottati nomi parlanti caratterizzati dalla terminazione -tex 'tessuto' come *Viritex*, *Nutex*, *Vertex*, formati rispettivamente con base 'viri(le)', 'nu(ovo)', 'ver(tice)': quest'ultimo esempio introduce la possibilità di una doppia lettura, coincidendo esattamente con il lat. *vertex* 'vertice' (cfr. Papa 2025b: 200).

Tra le fibre promosse dal regime spicca il *rayon,* surrogato della seta ottenuto industrialmente dalla cellulosa, il cui nome si sottrae al sistema di regole combinatorie in uso nelle denominazioni commerciali autarchiche. La denominazione si era infatti già fissata nel lessico internazionale dal 1924, quando l'industria tessile statunitense, costretta ad abbandonare l'ingannevole denominazione *artificial silk,* adottò il nuovo termine attingendo al fr. *rayon* 'raggio', riferito alla lucentezza del filato. Attestata in Italia dal 1933, la voce entra in contrasto con le politiche linguistiche del regime e viene successivamente adattata nella forma *raion*, con sostituzione della lettera *y* che ne tradiva la provenienza straniera.

Nella promozione delle materie prime italiane si assiste al lancio delle fibre povere destinate a surrogare il cotone, nominate secondo il sistema composizionale. Entrano in uso il *cafioc* (o *cafiocco*), composto di *ca(napa)* e *fioc(co)*, che Meano glossa come "fiocco di canapa elementarizzata"[4], e il *ginfioc(co)*, ricavato dalle fibre della ginestra. Attraverso queste denominazioni, le due fibre – la prima tradizionalmente associata a impieghi agricoli e militari, la seconda a telerie e sacchi – vengono reinterpretate come materiali versatili, adatti anche all'abbigliamento civile. L'elemento *fioc(co)* – pur rientrando tra i tecnicismi[5] – contribuisce a ridefinire la percezione stessa della materia prima rendendola compatibile con l'immaginario della modernità tessile. Questo tipo di neoformazioni non sfugge tuttavia alle critiche di Antonio Jacono, improntate a un rigoroso purismo:

> Notava Bruno Migliorini, che "tutta la famiglia dei tessili artificiali sembra... nata sotto una cattiva stella". È vero. Accanto a *raion*, abbiamo *bemberg, lanital, cafioc, sodolin, cisalfa, lincot* e altri termini non pochi che, come è facile osservare, non fanno davvero un bel vedere nel lessico dell'industria tessile italiana. L'ampia diffusione del barbarismo di cui discorriamo fa pensare che la sua sostituzione con un termine italianamente più plausibile, non sia vicina né probabile, almeno per ora. (Jacono 1942, s.v. raion) .

Accanto alla sperimentazione linguistica applicata ai nuovi filati, il caso della ginestra consente di osservare le forme di ottimizzazione produttiva che il discorso autarchico tendeva a ricondurre al "genio italiano". La valorizzazione della pianta non riguardava soltanto la produzione tessile, ma coinvolgeva una più ampia capacità di reinventare risorse marginali, mettendo a frutto tutte le potenzialità del territorio. Em-

[4] Meano 1936, s.v. *cafiocco*.

[5] Cfr. Migliorini 1942, s.v.: "fibra tessile naturale pronta per le lavorazioni preliminari".

blematica, in questo senso, è la proposta di destinare le scarpate ferroviarie e stradali alla coltura della ginestra, sfruttando la vicinanza alle linee di comunicazione per facilitare raccolta e trasporto della materia prima:

> Fra le piante tessili oggi impiegate nel nostro Paese, e che ben si adattano anche a terreni incolti ed improduttivi, vi è la ginestra [...] Anche lungo le scarpate ferroviarie potrebbe essere praticata una coltura del genere che verrebbe così ad avvantaggiarsi della vicinanza alle vie di comunicazione, con notevole alleggerimento del costo per il trasporto[6].

Si assiste così alla nascita di nuove imprese dedicate alla lavorazione delle fibre povere, i cui nomi si conformano ai modelli compositivi diffusi nella lessicografia commerciale autarchica: nel 1942 viene registrato il marchio GILATEX, fusione di *gi(nestra), la(na)* e dell'elemento *-tex*, ormai stabilmente associato all'universo tessile. Il brevetto è presentato dalla fabbrica romana Ginesfibra, specializzata nella lavorazione della fibra di ginestra. Negli stessi anni la Società Anonima "Tessicoltura" Agricola Industriale di Roma deposita il marchio FIBRAMIA[7], nato dalla fusione tra *fibra* e *ramia*, altra fibra povera, usualmente trascurata per via dell'elevato impegno richiesto dalla lavorazione. Sono nomi e realtà produttive destinati a perdersi nella normalità assicurata dal periodo postbellico, ma la cui esperienza lascia tracce pronte a essere riattivate entro nuove forme di economia e sviluppo[8].

Anticipando alcuni elementi che più compiutamente saranno analizzati nel paragrafo 4, la moda torna oggi a puntare sul recupero di materiali naturali, sia tradizionali, come la canapa e la ginestra, sia più recentemente valorizzati, come le alghe marine, il bambù o l'ananas, non più per necessità economiche o produttive, ma per ragioni prevalentemente etiche e ambientali. Le nuove realtà favoriscono produzioni di nicchia, spesso a carattere artigianale, inserite in modelli culturali e sociali nei quali sostenibilità, innovazione tecnologica e valorizzazione del territorio tornano a intrecciarsi.

In questo processo di ridefinizione simbolica delle fibre povere risultano particolarmente evidenti i fenomeni di ibridazione linguistica e comunicativa. Restando al caso della ginestra, l'approccio scientifico è rappresentato dal marchio comunitario GINEXTRA, realizzato dall'Università della Calabria nell'ambito del progetto di ricerca *Artes,* dedicato all'estrazione di fibra di ginestra ad alto pregio mediante tecnologie enzimatiche[9]. La scelta del nome ricade su una forma che mantiene riconoscibile la voce italiana *ginestra*, ma ne rielabora graficamente la struttura per mettere in evidenza l'elemento *extra*, assunto come indicatore di eccellenza, qualità superiore e innovazione.

Scelte meno istituzionali possono invece privilegiare denominazioni più esplicitamente radicate nel territorio e nelle varietà linguistiche locali. Un esempio è offerto da

---

[6] *La coltura delle ginestre lungo le strade*, *La vita agricola*, in «Il Popolo del Friuli», 22/10/1938, p. 5.
[7] *Brevetti* 1945: 62.
[8] Per approfondimenti cfr. Papa 2025a.
[9] Infelise, Kazimierczak, Wietecha e Kopania 2019.

Malìa – natural couture lab, marchio dell'atelier sartoriale fondato in Calabria nel 2016 dalla stilista Franca Amato: il nucleo identitario è affidato alla voce *malìa* 'fascinazione', 'incanto', che recupera una componente linguistica fortemente legata all'immaginario mediterraneo, mentre il secondo elemento inserisce il marchio entro i codici internazionali della moda sostenibile e della sperimentazione artigianale contemporanea. Cambiano dunque i modelli culturali di riferimento, ma resta centrale il ruolo della lingua nella trasformazione simbolica della materia tessile e nella rappresentazione dell'ingegno tecnico e creativo.

2. Guizzi creativi, lessico della moda e fortuna mediatica dell'eleganza italiana

I guizzi creativi della moda tendono a rimanere circoscritti se non sostenuti da canali capaci di amplificarne la visibilità e orientarne la ricezione. Nel corso del Novecento – e, in forme diverse, ancora oggi – il cinema, la stampa di moda e i mezzi di comunicazione hanno contribuito in modo decisivo a trasformare le intuizioni artigianali e sartoriali in modelli condivisi, alimentando immaginari destinati a riflettersi anche nel lessico del vestire.

Negli anni Trenta, Salvatore Ferragamo trasformò la penuria di materie prime in occasione di sperimentazione e ideò i famosi sandali con tacco in sughero sardo pressato, seguiti dalle calzature con cosiddetto "tacco ortopedico", cioè provviste di "una zeppa [...] che fa da tacco e riempie l'arco della calzatura[10]", destinate a segnare in modo duraturo la storia della moda. Come lo stesso Ferragamo ricorda nell'autobiografia *Il calzolaio dei sogni*, l'idea di colmare integralmente, per la prima volta, la parte compresa tra tallone e avampiede nacque dall'esigenza di sostituire l'inserto in acciaio posto a sostegno dell'arco plantare, a causa della scarsa qualità del metallo disponibile durante la guerra d'Etiopia del 1936 (Ferragamo 2020, prima edizione in lingua inglese 1957). Tra i modelli più emblematici, si distinse il *Rainbow*, un sandalo con zeppa a più strati di sughero, fasciati singolarmente[11] e rivestiti a colori vivaci, che Ferragamo dedicò all'attrice Judy Garland, ispirato dalla canzone *Over the rainbow* del fim *Il mago di Oz* (1939). Il modello è esposto al Museo Salvatore Ferragamo[12] di Firenze e sintetizza le caratteristiche peculiari dell'originale creazione del "calzolaio delle star", come Ferragamo venne chiamato sin dagli anni del periodo hollywoodiano. Il successo delle nuove calzature fu immediato e trovò ampio riscontro anche nelle riviste dell'epoca. Come notava Irene Brin nel 1938, «i ciabattini industriosi staccavano i tacchi a rocchetto Lu-

[10] Cfr. brevetto n. 17172, depositato il 6 luglio 1939, registrato il 10 febbraio 1940. I brevetti citati nel presente paragrafo sono conservati presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma.

[11] Cfr. brevetto n. 15953, depositato l'8 luglio 1938, registrato il 10 marzo 1939.

[12] Il Museo Salvatore Ferragamo, inaugurato nel 1995, è situato nello storico Palazzo Spini Feroni a Firenze, sede della *maison* dal 1938 (https://museo.ferragamo.com/it). Il museo accoglie oltre diecimila modelli di calzature, una raccolta di scarpe antiche, abiti e accessori (cfr. Gnoli 2020: 185-186, nota 3).

igi XV per sostituirli con quindici centimetri di sughero [...] le piattaforme non tardarono a conquistare le vetrine, e poi strade, case e spiagge, segnando un'imperiosa rivoluzione del gusto e strane metamorfosi nelle proporzioni» (Gnoli 2021: 102). Anziché ricorrere alle voci specifiche adottate da Ferragamo nella descrizione dei propri modelli ("tacco ortopedico", "tacco a zeppa[13]", "zeppa uso tacco[14]" e simili), Irene Brin preferisce ricorrere alla denominazione *piattaforme*, non pienamente coincidente sul piano semantico ma giornalisticamente più efficace perché fondata sull'evidenza visiva del tacco e della suola molto rialzati. Si tratta di una voce a carattere descrittivo, impiegata per estensione a designare l'intera calzatura, che risulta all'epoca non ancora stabilizzata, ma che è riemersa in tempi recenti sotto la spinta dell'internazionalizzazione negli usi commerciali e digitali della moda, in cui *piattaforma* tende a fungere da alternativa e talora da traducente, seppur non esclusivo, dei forestierismi *platform* (ingl.) e *plateau* (fr.), entrambi riferiti al rialzo della suola di una scarpa con tacco alto[15] ed entrambi registrati nei dizionari della lingua italiana a partire dal 2004 (GDLI).

Di segno opposto rispetto ai centimetri e all'elevazione della figura, ma ugualmente felice sul piano dell'invenzione fu la *ballerina*: alla verticalità della zeppa si sostituiva un modello essenziale e basso, reso celebre a livello internazionale anche dalla versione ideata da Ferragamo per Audrey Hepburn negli anni Cinquanta del XX secolo, che era dotata di un piccolo tacco ovale, di una punta arrotondata e di una caratteristica suola a conchiglia risalente lungo la tomaia e il tallone per assicurare una maggiore stabilità. In linea con una femminilità più dinamica, la calzatura si impose rapidamente anche sul piano linguistico, tanto che la voce italiana *ballerina*, la cui prima registrazione con significato pertinente risale al 1954 (LEI IV: 810, 27), è entrata stabilmente anche in altre lingue[16] a indicare appunto una scarpa femminile con suola flessibile, tomaia scollata e molto bassa, ispirata in origine alle scarpette da ballo, si vedano ad esempio il francese *ballerine* e l'inglese *ballerina shoe* (DIFT).

Nel secondo dopoguerra, nel clima cosmopolita che attirò in Italia – specialmente nella Roma di Cinecittà – numerose stelle internazionali del cinema, si affermò anche

[13] Cfr. *supra*, brevetto n. 17172.

[14] Brevetto n. 17139, depositato il 16 giugno 1939, registrato il 10 febbraio 1940.

[15] Si riportano due esempi, di cui il primo di ambito giornalistico e il secondo estratto dalla versione in lingua italiana di un sito di vendita online: «Platform sta per "piattaforme", quelle che rialzano notevolmente le scarpe grazie a suole elevate e plateau. Sono le scarpe con la zeppa, ormai presenza fissa sulle passerelle e in giro per la città» (www.vanityfair.it/fashion/news-fashion/2018/01/23/glossario-fashion-termini-inglese-italiano-moda); «Le espadrillas con plateau sono adatte per camminare lunghe distanze? Sì, le espadrillas platform sono adatte per camminare su lunghe distanze grazie al design ergonomico e alla suola ammortizzata. [...] Come scegliere la dimensione giusta della piattaforma?» (www.macarenashoes.com/it/collections/piattaforme). Ultima consultazione maggio 2026.

[16] Per approfondire il tema degli italianismi legati al campo semantico della moda presenti nelle lingue straniere vd. Sergio 2014.

il maglione aderente a collo alto risvoltato, destinato a essere identificato, non casualmente, con il nome *dolcevita*. Il capo di abbigliamento compare infatti in due scene del film *La dolce vita* (1960), indossato da uno dei singolari personaggi che animano l'affresco felliniano[17]. A consolidarne la fortuna contribuì soprattutto il fascino del protagonista, Marcello Mastroianni, che lo indossava frequentemente al di fuori del set, anche in sostituzione della camicia sotto la giacca. È noto che il film contribuì in modo decisivo a fissare nell'immaginario collettivo un'idea di Italia associata al vivere bene. Non sorprende, dunque, che la locuzione *dolce vita* abbia presto oltrepassato i confini del titolo cinematografico per trasformarsi in espressione d'uso comune, presente anche in molte lingue straniere[18].

Il rapporto privilegiato tra moda e grande schermo, già evidente nella fortuna del *dolcevita* e nell'immaginario della *dolce vita*, trovò una nuova e decisiva espressione negli anni Ottanta grazie a Giorgio Armani[19]. In una celebre scena del film *American Gigolò*, scritto e diretto da Paul Schrader nel 1980, il protagonista Julian Kay, interpretato da Richard Gere, svela il contenuto del proprio guardaroba, che risulta composto da una ricca serie di giacche *destrutturate* e da altrettante camicie e cravatte variamente abbinabili. La sequenza diede avvio al sodalizio tra lo stilista Giorgio Armani e il cinema e sancì il successo del nuovo completo, inizialmente per uomo ma presto rivisitato in chiave femminile. All'affermazione del nuovo stile corrispose una rapida ricezione anche sul piano linguistico: proprio in quegli anni l'aggettivo *destrutturato*, riferito alla giacca alleggerita dei tradizionali elementi di sostegno, entrò stabilmente nell'uso (dal 1985, *lo Zingarelli* 2026, s.v. *destrutturare*).

3. Creatività e contaminazione: dall'abito-scultura all'abito-corsetto

Nel clima di intensa sperimentazione che caratterizza la fine del Novecento e l'inizio del nuovo secolo, si intensifica il dialogo tra moda, design, spettacolo e cultura visuale, dando origine a rappresentazioni ibride e stratificate. In questo contesto si consolida progressivamente un'idea di creatività legata alla capacità dello stilista di innovare forme, materiali e linguaggi per dar vita a un immaginario estetico complesso, fondato sulla contaminazione di elementi di natura diversa.

Sul piano lessicale tale processo si traduce in «una notevole esuberanza nella coniazione di composti» che, nel soddisfare «le esigenze definitorie del momento, [...]

[17] Secondo Rossi (2010: 19-20 e nota 24), «l'indumento [indossato dal personaggio di Pierone, interpretato da Giò Stajano] è parso tipico degli eccentrici vip della dolce vita romana».

[18] Per una storia della locuzione rimando a Rossi 2010: 13-24 e Cacia e Papa 2015, limitandomi qui a segnalare la prima registrazione a cura di Bruno Migliorini, che nel 1963 la inserì tra le dodicimila voci a complemento del *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini: «*Dolce vita (La)*. Tendenza a vivere seguendo soltanto l'istinto e il piacere. Allusione al titolo del film omonimo di Fellini» (Migliorini 1963, s.v.).

[19] Sulla figura dello stilista vd. Gnoli 2021: 285-291.

consentono la massima economia di materiali verbali, evitando perifrasi verbali e/o preposizionali»[20].

Espressioni come *abito scultura*, *abito bustier* o *abito corsetto* valgono a rappresentare non solo l'espansione concettuale dell'idea di abito, ma anche il ruolo degli stilisti che hanno saputo rendere uniche le loro creazioni accostando elementi appartenenti a codici differenti e innestando tra loro relazioni inedite.

La prima voce a comparire, in ordine di tempo, è *abito scultura* 'abito femminile che si modella sul corpo, con drappeggi e ornamenti che ne fanno un'opera unica e di creatività artistica'[21]. Già inserita tra le *2006 parole nuove* ricavate dai quotidiani (Adamo-Della Valle 2005), viene poi retrodatata dagli autori, che segnalano una precedente attestazione in *Repubblica* nel 1987. L'archivio storico del quotidiano «La Stampa» consente di reperire esempi già nel 1979[22], ma il contesto rende evidente come il termine abito-scultura (con o senza trattino) fosse ormai una forma consolidata, in stretto collegamento con la fama del suo creatore, Roberto Capucci: «cento colori nel raso delle pieghettate gorgiere, tutt'uno con le mantelle di raso grigio perla, da spaziale Pierrot: cento lamelle di organza bianca allo scollo, alle ascelle di levigati abiti neri» negli «abiti-scultura in cui Capucci è maestro»[23]. All'artista geniale si deve l'apertura alla tridimensionalità nell'abito, resa possibile dall'uso sapiente di materiali insoliti come il bambù e la rafia, e da una tecnica raffinata che gli permetterà di dichiarare di non aver mai dovuto ricorrere a supporti o ferretti per sostenere le proprie opere.

La contaminazione con il mondo dell'arte è tale che nel 1970 Capucci sceglie di presentare il suo lavoro non sulle passerelle, ma nel ninfeo del Museo di Arte Etrusca di Villa Giulia a Roma. «A partire dagli anni Ottanta le sue collezioni non vengono più inserite all'interno di alcun calendario, ma vengono presentate come delle personali d'artista»[24].

Lo sviluppo della voce *abito-scultura* è indipendente dal francese *robe sculpture,* e nonostante la stampa francese degli anni Cinquanta avesse definito Capucci "le petit Balenciaga", l'autore continuò a perseguire una linea di ricerca assolutamente personale. La prima creazione, *Nove gonne* (1956), ispirata dal lancio di un sasso nell'acqua, e ancor più le geometrie della *Linea scatola* (1958) furono riconosciute come abiti-scultura solo retrospettivamente perché la denominazione specifica si consolidò solo in una fase successiva.

---

[20] Cfr. Sergio 2015: 112. Cfr. anche Catricalà 2020.

[21] Adamo-Della Valle 2008.

[22] *Abiti-scultura con i colori alla Pierrot per la signora elegante degli Anni 80* (Sollazzo 1979a); *Se cercate l'eleganza a Parigi e a New York è di marca italiana* (Sollazzo 1979b).

[23] Sollazzo 1979a.

[24] Macioce, Foschi 2018: 27.

L'affermazione di *abito bustier*[25] mostra invece un'evoluzione diversa. Il composto, preceduto dalla diffusione del prestito *bustier*, attestato su «La Stampa» nel 1985, fa la sua comparsa direttamente nell'ambito del prêt-à-porter, dapprima nella forma preposizionale *abito a bustier,* e solo successivamente nella forma oggi in uso.

Le prime attestazioni ne evidenziano l'effetto dirompente, associandolo a un ideale di femminilità seduttiva: «Lo strepitoso abito a bustier nero da vamp si avvale di una chilometrica sciarpa di chiffon collegata all'abito con una manica singola»[26]. Più che descrivere una particolare innovazione formale, la denominazione si lega a un elemento strutturale dell'abito e, insieme richiama l'immaginario tradizionalmente legato al *bustier* come capo femminile. In un contesto in cui l'inglese inizia ad affermarsi come lingua della moda, il francese mostra ancora il suo primato nel campo della seduzione. Non sorprende che *robe bustier* si diffonda come modello lessicale anche al di fuori dell'area francofona, penetrando nell'inglese americano nella forma *bustier dress* (1979, «Los Angeles Times»), che mantiene la connotazione già emersa nelle prime occorrenze italiane ("vampy bustier dresses", 2006, «Daily Telegraph», OED)[27]. La fortuna internazionale del termine è favorita anche dalla crescente visibilità del *bustier* nelle collezioni di Jean Paul Gaultier, che negli anni Ottanta contribuisce a trasformarlo da capo di lingerie a elemento centrale dell'abbigliamento esterno, fino a sancirne la definitiva affermazione all'inizio degli anni Novanta grazie ai celebri modelli conici creati per Madonna.

Accanto ad *abito bustier*, che vanta una precisa, apparizione nel tempo e nello spazio, si colloca la voce "abito-corsetto (abito corsetto)", anch'essa registrata come neologismo da Adamo-Della Valle 2023 e 2008. La definizione precisa che si tratta di un "abito femminile la cui parte superiore è costituita da un corsetto senza spalline e con reggiseno a balconcino". Le prime attestazioni risalgono agli anni 2001-2002, con un antecedente «nella *Stampa* dell'8 marzo 1994, p. 14 (Antonella Amapane)»[28]. A quest'ultimo si può aggiungere un'attestazione del 1985, di particolare interesse alla luce dell'evoluzione che l'abito-corsetto conoscerà nei decenni successivi. Il testo riporta le proposte della stilista milanese Erica Massel, che per la stagione estiva suggeriva «"imper[*meabili*]" di seta bianca su abiti camicia, abiti corsetto in toni pallidi, lilla, cilestrino, sabbia»[29]. L'immagine del capo, associata alla leggerezza, alla luminosità e alla delicatezza cromatica, si discosta sensibilmente da quella proposta da Dolce & Gabbana del 2004, in cui l'abito è indossato da Naomi Campbell: «Safari esclusivo in compagnia di una Naomi pitonessa. È uno schianto la Venere Nera, stretta in sexy abito-corsetto di rettile, sottile come un fazzoletto, collana e bracciali alla Masai»[30].

---

[25] Per gli approfondimenti si rimanda alla scheda lessicografica.

[26] *Inno gioioso al velluto Milano, le collezioni di Versace e Krizia alle sfilate di moda* (Sollazzo 1985a).

[27] In inglese, propriamente *strapless dress.*

[28] Adamo-Della Valle 2008.

[29] *L'impermeabile ha scoperto nuovi giochi* (Sollazzo 1985b).

[30] *Femminilità africana tra pitonesse e tigri* (Amapane 2004).

Sul piano semantico, benché alcuni tratti dell'abito corsetto siano sovrapponibili a quelli dell'abito bustier, è possibile distinguere le due tipologie sulla base della struttura del corpetto: il corsetto infatti è caratterizzato dalla presenza di stecche e da lacci o da altri sistemi di chiusura che ne aumentano l'aderenza al corpo, conferendogli una funzione modellante; il bustier invece presenta generalmente una struttura meno costrittiva. Resta il fatto che, nella comunicazione di moda contemporanea, i due termini risultano talvolta usati come sinonimi. Un esempio si può osservare in «Vogue Italia», in cui l'abito corsetto viene considerato una "declinazione" del bustier:

> *Dolce & Gabbana declinano il bustier in diverse varianti di forma, colore e materiale per l'autunno inverno 2020-2021*
> L'**abito corsetto** è il linguaggio all'italiana di ieri che si traduce nel parlato della donna di oggi. Il corpo viene stretto in una scultura tessile che non limita se stessa nelle occasioni d'uso – con una camicia si presta al giorno dall'essenza glamour e all'insegna della semplice gioia di vestirsi, il largo cardigan rosso lacca lo rende perfetto quanto basta per una sera di musica e stelle. Per questi design, si scelgono i lacci sul davanti, incrociati a lisca di pesce e culminanti in un fiocco che suggella il décolleté[31].

La popolarità dell'abito corsetto è stata favorita dal recupero della corsetteria nella moda contemporanea, promosso da stilisti quali Vivienne Westwood e Jean Paul Gaultier. In ambito italiano, un ruolo centrale spetta a Dolce & Gabbana, nelle cui collezioni il richiamo alla lingerie e alla corsetteria è divenuto una cifra stilistica distintiva. Il recupero del corsetto come indumento della tradizione e la sua reinvenzione come espressione estetica mostrano un'altra possibile via alla contaminazione creativa che non passa necessariamente attraverso un linguaggio uniforme e globalizzato.

4. Ibridazioni contemporanee per un "vestire gentile": i marchionimi italiani della moda sostenibile

Le recenti riflessioni sul "vestire gentile"[32], insieme alla crescente attenzione della moda per la responsabilità ambientale, costituiscono il punto di partenza per l'analisi dei nomi delle imprese attive nell'ambito della moda sostenibile[33]. L'espressione è qui intesa in senso ampio e comprende pratiche attente all'uso di materie prime alternative, riscoperte o di ultima generazione, alla riduzione degli sprechi, alla qualità dei prodotti e, più in generale, al consumo responsabile.

---

[31] *Dolce & Gabbana: i bustier per l'autunno inverno* (Giano 2020).

[32] Segre-Reinach 2022.

[33] Pur trattandosi spesso di nomi di imprese o realtà produttive, dunque riconducibili anche agli ergonimi, si privilegia il termine marchionimo poiché l'analisi riguarda soprattutto le strategie linguistiche e comunicative che ne orientano la costruzione. Per un'introduzione alla marchionimia si rinvia a Caffarelli 2011 e a Cotticelli Kurras 2013. Per un confronto con i marchi legati al settore della moda nella prima metà del Novecento si veda Catricalà 2008.

Il campione è formato da circa 200 nomi[34] di aziende e realtà artigianali italiane ricavati dal portale online *Sfashion-net* (www.sfashion-net.it/) e dal motore di ricerca *ecoFashion*, collegato all'associazione *Vesti la natura* (https://ecofashion.vestilanatura.it/). Una prima riflessione consente di anticipare alcune strategie linguistiche ricorrenti: *Sfashion-net* rielabora creativamente la base *fashion*, attribuendo all'iniziale *S* un valore programmatico che rimanda agli anglicismi *slow*, *sustainable*, *sartorial*, *soul* e *social*, richiamati anche nella costruzione grafica del logo[35]; *ecoFashion* rende riconoscibile la vocazione ecologica mediante il prefissoide *eco-*, associato nel lessico contemporaneo ai temi dell'ambiente e della sostenibilità; *Vesti la natura* affida l'invito a fare scelte più consapevoli a una formula persuasiva interamente in lingua italiana.

L'analisi si concentra sulle categorie più rappresentative, tra le quali un ruolo di primo piano spetta appunto alle soluzioni ibride[36]. In questo gruppo rientrano gli ibridi inglese-italiano come *Eyelet Milano* e *Bolina sail*, formati da lessemi specialistici. Il primo abbina l'inglese *eyelet* 'asola' al nome della città in cui ha sede l'attività, nonché capitale della moda riconosciuta a livello internazionale. Il secondo è il nome di un laboratorio artigianale di Lignano Sabbiadoro che produce borse e accessori riciclando vele usate, da cui l'accostamento del tecnicismo nautico italiano *bolina* e dell'inglese *sail* 'vela'. Le neoformazioni come *Miomojo* (dall'aggettivo possessivo *mio* univerbato all'inglese *mojo*, associato a energia positiva e capacità di realizzazione personale[37]) possono presentarsi anche come incroci, come mostra *CinBike* [*cin(tura)* e *bike*], marchionimo scelto da un'attività che produce cinture ecologiche e accessori dai copertoni di bicicletta. La contaminazione può tradursi poi in formulazioni che intrecciano il gioco linguistico a rimandi simbolici (*Id.eight* "Id come identità, coerenza, visione chiara del mondo. Eight per 8, numero simbolo della circolarità e del ritorno"). Il ricorso a lingue diverse dall'inglese appare più contenuto, seppur presente, come in *Haru natura* ("Haru in giapponese significa luce, sole, primavera e vuole rappresentare per il

[34] Rilevazione effettuata nel maggio 2026: 192 marchionimi.

[35] Le informazioni e le citazioni sono attinte, quando non diversamente indicato, dai siti delle aziende stesse (ultima consultazione maggio 2026).

[36] Sulla dimensione globale della lingua della moda cfr. Rak e Catricalà 2013, Ondelli 2020; sulla lingua nei giornali italiani di moda Sergio 2015; sui forestierismi che hanno trovato accoglienza nella lingua italiana si dispone dei recenti contributi pubblicati nell'ambito del progetto FLATIF L*inguaggi e Terminologie della moda tra Italiano e Francese: la costruzione e la disseminazione delle risorse* in D'Achille e Zanola 2025.

[37] Cfr. l'intervista rilasciata da Claudia Pievani: «La parola *mojo* in inglese indica quel particolare stato psicofisico energetico, grazie al quale ci si sente in grado di poter realizzare qualsiasi cosa. Volevamo che questa sensazione animasse e ispirasse il nostro lavoro, volevamo poter dire ogni giorno «*today I have my mojo*». Quasi casualmente, poi, abbiamo scoperto che in un dialetto del Sud Africa *mojo* significa 'porta-fortuna'. Infine, volevamo accostare a questa parola anche qualcosa che rimandasse alle nostre origini italiane, da qui il *mio*, aggettivo possessivo in italiano» (www.thegreensideofpink.com/style/moda/2021/miomojo-brand-accessori/ - ultima consultazione maggio 2026).

brand una rinascita e la possibilità di migliorare il pianeta") e *Silrêve* (dall'incrocio del nome della proprietaria, Silvia, con il francese *rêve* 'sogno').

Diversa, ma complementare, è la strategia del recupero di voci dialettali o regionali: *Anema* 'anima' (brand napoletano di borse e accessori vegani), *Joco* 'gioco' (marchio marchigiano di abbigliamento per l'infanzia), *Nivule* 'nuvole' (piccola realtà artigianale ligure), *Lo fo io* 'lo faccio io' (produttori toscani di accessori in lana), *Filufilu*, formato attraverso la reduplicazione di *filu* 'filo' (nome di un'azienda veneta: «FiluFilu è nato ai tempi in cui mi dedicavo al tessile. Dopo una vacanza in Salento ho portato a casa questo suono caldo, *Filu*, che significa filo»). Come nell'ultimo esempio, il significato veicolato dal marchionimo potrebbe non risultare trasparente a un pubblico distante, anche linguisticamente, dal contesto locale di origine. Il nome viene allora accompagnato da brevi spiegazioni o narrazioni, affidate ai siti del marchio o ad altri contesti di comunicazione digitale (interviste, blog). Alcuni esempi:

> Bllice nasce nel 2022 nella pianura pordenonese (in Friuli-Venezia Giulia) con l'obiettivo di celebrare la Bellezza femminile attraverso la produzione di maglieria da donna sostenibile e ricercata. Il nome del brand deriva dal termine friulano "*bielece*", che significa "bellezza": è un richiamo al fascino immutabile della donna e al rispetto per la Natura, un gioiello fragile che dobbiamo preservare ad ogni costo.

> Una pazzia chiamata defeua [...] La scelta del nome non è casuale. "*Defeua*" è un richiamo alle radici liguri del progetto. Deriva infatti dal dialetto genovese e si traduce con "*di fuori*":
> • "*di fuori*" nel senso di "*pazzo*", come pazze sono state considerate le mie scelte per arrivare fino a qui;
> • "*di fuori*" come è stata considerata la decisione di creare un progetto contrario alle abitudini di un business basato sulla superficialità e l'estetica come quello della moda;
> • "d*i fuori*" come l'importanza di approcciare ogni cosa con consapevolezza, andando sempre oltre l'apparenza.
> Vuoi sapere come si pronuncia Defeua? Si pronuncia "*defoa*". Con la "o" chiusa[38].

Le strategie di denominazione dei marchi per l'infanzia privilegiano invece nomi evocativi e soluzioni linguistiche tipiche della comunicazione verso i più piccoli, in linea con modalità abitualmente impiegate nel lessico commerciale e promozionale di articoli destinati ai bambini[39]. Ricorrono formazioni ibride quali *Bamboom* (*bamboo* + *boom*), nomi derivati dal linguaggio infantile e dal contesto familiare, come *Hupi* (la prima parola pronunciata dal figlio della fondatrice) e *Lilulu* («da "Lilu", il soprannome di mia figlia»). In altri casi, si punta sull'intensità fonosimbolica, come *Skikkerli*, definito da chi lo ha ideato – una piccola azienda in provincia di Trento – «un nomignolo come tanti che una mamma dà ai suoi bambini [...] una parola completamente inventata».

I nomi delle attività commerciali impegnate a trasformare la moda in sostenibile, dunque, lungi dall'assolvere una funzione puramente identificativa, si configurano co-

[38] https://www.defeua.com/pages/storia-defeua (ultima consultazione maggio 2026).
[39] Di Ferrante 2005.

me spazi di contaminazione e diventano una manifestazione tangibile di quella genialità che continua ad alimentare, ieri come oggi, l'operosità del nostro Paese.

Bibliografia

Adamo-Della Valle 2003 = Giovanni Adamo, Valeria Della Valle, *Un dizionario a cavallo del millennio (1998-2003)*, Firenze, Leo S. Olschki.

Adamo-Della Valle 2005 = Giovanni Adamo, Valeria Della Valle, *2006 parole nuove. Un dizionario di neologismi dai giornali*, Milano, Sperling & Kupfer.

Adamo-Della Valle 2008 = Giovanni Adamo, Valeria Della Valle, *Il Vocabolario Treccani. Neologismi. Parole nuove dai giornali,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Amapane 2004 = Antonella Amapane, *Femminilità africana tra pitonesse e tigri*, in «La Stampa», 02/10/2004, p. 16.

Brevetti 1945 = *Bollettino dei brevetti per invenzioni, modelli e marchi*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato.

Cacia 2025 = Daniela Cacia, *Suggerimenti di moda per maestre e bambini nelle riviste magistrali del primo Novecento (e oltre)*, in D'Achille e Zanola 2025, pp. 207-217.

Cacia e Papa 2015 = Daniela Cacia, Elena Papa, La dolce vita *e* La grande bellezza: *una "bella confusione". La lingua del cinema, tra citazione e riuso*, in Radica Nikodinovska (a cura di), *Parallelismi linguistici, letterari e culturali*, Skopje, Boro Grafika, pp. 453-468.

Caffarelli 2011 = Enzo Caffarelli, *nomi commerciali*, in Simone Raffaele (dir.), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 953-55 (www.treccani.it/enciclopedia/nomi-commerciali_(Enciclopediadell'Italiano)/).

Catricalà 2008 = Maria Catricalà, *Marchi "di moda" italiani: un'indagine mirata tra il 1900 e il 1950*, in Antonella Mascio (a cura di), *Visioni di moda*, Milano, Franco Angeli, pp. 39-57.

Catricalà 2020 = Maria Catricalà, *Composti italiani "di moda"*, in Giuseppe Sergio e Matthias Heinz (a cura di), *A doppio filo: la moda fra italiano e lingue straniere*, «Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation», 7, 2, pp. 159-185.

Corino Rovano 2023 = Silvia Corino Rovano, *Brevetti tessili di epoca fascista*, in *Proceedings of the Sixth International Conference on Onomastics "Name and Naming" (ICONN 6)*, București, Editura Mega / Editura Argonaut, pp. 698-709.

Cotticelli Kurras 2013 = Paola Cotticelli Kurras, *Italian Commercial Names: brand and product names on the Globalised market*, in Oliviu Felecan e Alina Bugheşiu (a cura di), *Onomastics in Contemporary Public Space,* Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 257-276.

D'Achille e Zanola 2025 = Paolo D'Achille e Maria Teresa Zanola (a cura di), *La moda francese e italiana (1880-1980). Fonti, strumenti e metodi*, Firenze, Franco Cesati Editore.

Di Ferrante 2005 = Laura Di Ferrante, *Fabbriche di parole per piccoli consumatori*, in Maria Catricalà (a cura di), *Metodologie della ricerca linguistica italiana*, Roma, Eukos, pp. 158-226.

DIFIT = Harro Stammerjohann *et alii* (a cura di), *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, , Firenze, Accademia della Crusca, 2008 (edizione elettronica https://difit.italianismi.org/).

Ferragamo 2020 = Salvatore Ferragamo, *Il calzolaio dei sogni. Autobiografia di Salvatore Ferragamo*, Milano, Electa (1a edizione 1957).

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, successivamente diretto da G. Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

Giano 2020 = Anna Maria Giano, *Dolce & Gabbana: i bustier per l'autunno inverno*, in «Vogue Italia», 19 settembre 2020 https://www.vogue.it/moda/article/dolce-gabbana-bustier-collezione-autunno-inverno-2020-2021.

Gnoli 2020 = Sofia Gnoli, *Eleganza fascista. La moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Roma, Carocci.

Gnoli 2021 = Sofia Gnoli, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Roma, Carocci.

Infelise, Kazimierczak, Wietecha e Kopania 2019 = Lilia Infelise, Janusz Kazimierczak, Justyna Wietecha and Ewa Kopania, *GINEXTRA®: A Small-Scale Multipurpose Modular and Integrated Biorefinery Technology*, in Juan-Rodrigo Bastidas-Oyanedel, Jens Ejbye Schmidt (eds.), *Processes for Biomass Conversion to Biomaterials, Biofuels, and Fertilizers, Cham,* Switzerland, Springer International Publishing, pp. 594–614.

Jacono 1942 = Antonio Jacono, *Gli esotismi nel linguaggio dell'ingegneria e dell'architettura*, in «L'Ingegnere. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Ingegneri», 5 (1942), pp. 467-468.

LEI = *LEI. Lessico etimologico italiano*, diretto da Max Pfister (poi da Wolfgang Schweickard e Elton Prifti), Wiesbaden, Reichert, 1979 ss.

Macioce, Foschi 2018 = Stefania Macioce, Elena Foschi, *Arte in moda. Giochi d'ispirazione*, Roma, Logart Press.

Meano 1963 = Cesare Meano, *Commentario-Dizionario italiano della moda*, Torino, Ente Nazionale della Moda.

Migliorini 1942 = Bruno Migliorini, *Appendice al Dizionario moderno di Alfredo Panzini*, Milano, Hoepli.

Migliorini 1963 = Bruno Migliorini, *Parole nuove. Dodicimila voci a complemento del "Dizionario moderno" di Alfredo Panzini*, Milano, Hoepli.

OED = *Oxford English Dictionary Online*, Oxford, Oxford University Press, www.oed.com.

OIM = Heinz Matthias, Lucilla Pizzoli (dir.), *Osservatorio degli Italianismi nel Mondo (OIM)*, progetto dell'Accademia della Crusca, www.italianismi.org/.

Ondelli 2020 = Stefano Ondelli, *Moda, forestierismi e traduzioni: un confronto interlinguistico*, in «Lingue Culture Mediazione / Languages Cultures Mediation», 7, pp. 71-90.

Papa 2025a = Elena Papa, *Giallo come la ginestra, verde come il futuro: le nuove suggestioni delle fibre ritrovate*, in ZoneModa Journal, 15(1), 87–98. https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/21930.

Papa 2025b = Elena Papa, *La produzione tessile autarchica negli archivi d'impresa biellesi: primi rilievi lessicali*, in D'Achille e Zanola 2025, pp. 189-206.

Rak e Catricalà 2013 = Michele Rak, Maria Catricalà, *Global fashion. Spazi, linguaggi e comunicazione della moda senza luogo*, Milano, Mondadori.

Reinach 2015 = Simona Segre Reinach, *L'identità della moda italiana. Evoluzione di un'industria culturale*, in Paola Bertola, Vittorio Linfante (a cura di), *Il nuovo vocabolario della moda italiana*, Firenze, Mandragora, pp. 56-59.

Rossi 2010 = Fabio Rossi, *Uno sguardo sul caos. Analisi linguistica della Dolce Vita con la trascrizione integrale dei dialoghi*, Firenze, Le Lettere.

Segre-Reinach 2022 = Simona Segre-Reinach, *Per un vestire gentile. Moda e liberazione animale*, Milano, Pearson.

Sergio 2014 = Giuseppe Sergio, *Mediatori e mediati: riflessioni sugli italianismi di moda in francese, inglese e tedesco*, in «Lingue Culture Mediazione / Languages Cultures Mediation», 1, 1-2, pp. 163-185.

Sergio 2015 = Giuseppe Sergio, *Dal marabù al bodysuit: «Vogue Italia» e la lingua della moda*, in «Memoria e Ricerca», 50, pp. 97-114.

Sindacato e corporazione 1935 = *I problemi sottoposti alla Corporazione dell'abbigliamento*, in «Sindacato e corporazione. Bollettino di informazioni corporative a cura del Ministero delle Corporazioni», Volume LXIII, 5 (1-31 Maggio 1935 -XIII), pp. 1177-1225.

Sollazzo 1979a = Lucia Sollazzo, *Abiti-scultura con i colori alla Pierrot per la signora elegante degli Anni 80*, in «La Stampa», 22/07/1979, p. 11.

Sollazzo 1979b = Lucia Sollazzo, *Se cercate l'eleganza a Parigi e a New York è di marca italiana*, in «La Stampa», 24/11/1979, p. 25.

Sollazzo 1985a = Lucia Sollazzo,, le collezioni di *Inno gioioso ai velluto MilanoVersace e Krizia alle sfilate di moda*, in «La Stampa», 13/03/1985, p. 51.

Sollazzo 1985b = Lucia Sollazzo, *L'impermeabile ha scoperto nuovi giochi*, in TuttoCome, «La Stampa», 08/11/1985, p. 3.

Zingarelli 2026 = Mario Cannella, Beata Lazzarini e Andrea Zaniello (a cura di), *Lo Zingarelli 2026. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

ABITO BUSTIER

La locuzione sostantivale *abito bustier* entra nell'italiano contemporaneo attraverso la lingua della moda e indica un abito femminile la cui parte superiore è costituita da un bustino senza spalline e con reggiseno a balconcino (Adamo-Della Valle 2008, s.v. *abito bustier*). A livello formale è un composto ibrido che accosta il sostantivo italiano *abito* e il sostantivo francese *bustier,* in cui il rapporto tra i due elementi è riconducibile al tipo "N con N" (Grossmann-Rainer 2004: 40).

Il primo elemento deriva dal latino *habĭtu(m)* 'aspetto esteriore, qualità caratteristica' (DELIn, s.v. *abito*), accusativo di *habitus*, *-us*, a sua volta derivato da *habēre* 'comportarsi' (GRADIT, s.v. *abito*). Passato poi a indicare un capo di abbigliamento, appartiene al lessico di più antica tradizione dell'italiano, come dimostra la sua presenza già nella prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612). Con l'aggiunta di specificazioni si presta alla formazione di polirematiche, che precisano la funzione o l'occasione d'uso del vestito, oppure di sintagmi con aggettivi, che ne definiscono la foggia tipica di una determinata professione o classe sociale.

Il secondo elemento*, bustier,* è un sostantivo maschile francese formato da *buste* con suffisso *-ier*, (TLFi, s.v. *bustier*), prestito dall'italiano *busto* 'parte del corpo umano corrispondente alla metà superiore del tronco', derivato dal gallico *būstis 'fusto, tronco' (LEI, s.v. **būstis*). Mentre i derivati vestimentari in cui il suffisso assume una funzione denominativa sono normalmente femminili (suffisso in *-ière*, come *brassière* e *jarretière*), *bustier* mantiene il genere maschile della base *buste* (TLFi, s.v. *-ier/ ière/-er/-ère*). Il termine designa un indumento intimo femminile che avvolge il busto, dal seno alla vita, senza spalline (TLFI, s.v. *bustier*). La prima attestazione lessicografica di *bustier* in francese risale al 1954-55 (TLFi, s.v. *bustier*: "témoignage oral"); il GRADIT ne registra l'ingresso in italiano indicando come data della prima attestazione il 1986 (si veda anche Sergio 2015: 106).

Un contributo determinante alla diffusione del *bustier*, negli ultimi decenni, come capo di abbigliamento visibile e non più confinato alla sfera dell'intimo, proviene dalla cultura pop internazionale, in particolare dalla collaborazione tra Madonna e Jean-Paul Gaultier per il *Blond Ambition Tour* del 1990 (*Elle*, 12 ottobre 2021). Il celebre bustier con seno conico trasforma infatti il capo in un simbolo di trasgressione ed emancipazione femminile.

La diffusione del *bustier* integrato negli abiti da sera si realizza in Francia a partire dagli anni Trenta: nel 1935 Robert Piguet introduce abiti da sera con bustini senza spalline, i quali sarebbero stati indicati retrospettivamente con l'espressione *corsage bustier* (Garnier 1987: 40); nel 1943 Marcel Rochas crea la «*robe-bustier* qui rend les épaules à leur arrondi dans une période où dominent les épaules carrées d'inspiration militaire» (*Dictionnaire de la mode* 2015, *New look repères chronologiques*), ma anche in questo caso la denominazione è attribuita a posteriori, in seguito alla progressiva affermazione di *bustier*.

La forma italiana *abito bustier* è l'adattamento del francese *robe bustier*, da cui deriva anche l'inglese *bustier dress* (francesismo, attestato in lingua inglese dal 1979 secondo l'OED, s.v. *bustier dress)*.

Il dizionario dei neologismi di Adamo - Della Valle 2003 registra il lemma nella variante *abito-bustier,* definita come forma corrispondente all'italiano *abito-corsetto*, mentre il *Di-*

zionario dei Neologismi Treccani registra la voce sotto la forma di *abito bustier* e rimanda agli equivalenti italiani *abito-bustino* e *abito-corsetto* (Adamo Della Valle 2008, s.v. *abito bustier*). Questi termini sono spesso impiegati come sinonimi, benché il significato non sia perfettamente sovrapponibile (cfr. in questo stesso volume Papa Cacia § 3). Non emerge tuttora una piena uniformità né nell'uso né nell'interpretazione delle diverse denominazioni.

Per quanto riguarda l'italiano, gli spogli condotti sugli archivi digitali dei quotidiani «Corriere della Sera», «la Repubblica» e «La Stampa» (quest'ultimo disponibile fino al 2006), attestano la presenza della denominazione a partire dal 1987.

Le prime attestazioni reperite si presentano nella forma *abito a bustier* con la preposizione *a* tra i due sostantivi. L'archivio del «Corriere della Sera» documenta nel 1987 sia la variante al singolare («Preziosità di tagli sartoriali per l'abito a bustier [...]», «Corriere della Sera», 7 ottobre 1987) sia la variante al plurale *abiti a bustier* («[...] potranno ben rifarsi con gli abiti a bustier da diva anni '50 [...]» «Corriere della Sera», 19 luglio 1987). La forma rimane tuttavia limitata nel tempo; le ultime attestazioni reperite risalgono al 1991 («Corriere della Sera») e al 2002 ne «La Stampa». Un'isolata riemersione si osserva nel 2013 («la Repubblica», 3 occorrenze), ma l'uso è concentrato in un solo articolo firmato da Elisa Poli, che ricorre alla ripresa anaforica con intenti espressivi e valutativi: «La cosa che posso dire sulla notte degli Oscar è che la moda era noiosa, tutte avevano abiti a bustier, solo abiti a bustier, ancora abiti a bustier» (27 febbraio 2013).

La forma prevalente è quella giustapposta, *abito bustier*; la flessione al plurale interessa solo la testa del composto, mentre il francesismo resta invariato (*abiti bustier)*, come attestano le occorrenze rintracciabili negli archivi delle testate giornalistiche esaminate. Si afferma progressivamente a partire dalla fine degli anni Novanta (si vedano ad esempio «La sera è d'argento: l'abito bustier lungo, le spalle nude [...]», «Corriere della Sera», 11 ottobre 1998; «[...] abiti bustier di pelle drappeggiata sottile come velo [...]» «la Repubblica», 6 ottobre 2000) e rimane ben attestata nella contemporaneità. Google Libri documenta inoltre un'attestazione già nel 1988: «raccolse [...] dell'altra stoffa nera dall'inequivocabile forma dell'abito bustier di Gilda» (Reberschak 1988: 91).

Parallelamente sono documentate anche le forme con trattino *abiti-bustier* e *abito-bustier* («[...] disegna il suo avvenire con linee radiose, roteando lo strascico di un bell'*abito-bustier*», «la Repubblica», 3 marzo 2007; «[...] hanno sfilato modelle strizzate in *abiti-bustier* stretti da laccetti e ganci, vere "bombe sexy"», «la Repubblica», 1 ottobre 2002).

La coesistenza di queste diverse realizzazioni testimonia una fase di acclimatamento. Il trattino svolge spesso una funzione di raccordo grafico tra due elementi percepiti come ancora distinti (*abito-bustier*), mentre la sua progressiva rarefazione (dal 2022) riflette la tendenza dell'italiano contemporaneo a rappresentare tali combinazioni come sintagmi nominali aperti (*abito bustier*). La prevalenza delle forme prive di trattino suggerisce dunque che *bustier* sia stato gradualmente reinterpretato come modificatore associato al nome *abito*, secondo un modello di tipo apposizionale, in cui un primo elemento nominale, con funzione di testa del composto, viene determinato da un secondo elemento che ne specifica o ne qualifica una caratteristica (Setti 2009).

Anche nella contemporaneità la distribuzione delle attestazioni documenta un'oscillazione formale.

Accanto alle forme di base, si registrano anche alcune espansioni sintagmatiche che testimoniano la produttività della combinazione. «La Stampa» attesta la forma *micro-abito a bustier* («[...] procede con la minigonna aderentissima (109 mila) e il micro-abito a bustier

(250 mila)», «La Stampa», 18 giugno 1988). Nell'archivio di «la Repubblica» compaiono *micro abiti bustier* («I micro abiti bustier, con gonne pieghettate, sono resi graffianti [...]», «la Repubblica», 13 febbraio 2014); *Abito Stile Bustier* («Abito Stile Bustier: romantico ed elegante [...]», «la Repubblica», 28 giugno 2014); *mini abito con bustier* («Vestita in un mini abito con bustier rosa e nero di Givenchy [...]», «la Repubblica», 9 febbraio 2015); *mini abito bustier* («[...] il primo, quello per il red carpet, è un mini abito bustier con stampa a righe multicolor [...]», «la Repubblica», 20 novembre 2020).

Nel «Corriere della Sera» la maggior parte delle attestazioni è concentrata negli articoli della fashion editor Paola Pollo, che impiega il termine in modo continuativo dal 1999 al 2025, configurandosi come principale agente di diffusione della forma all'interno della testata. La stessa autrice ricorre anche alla variante *abito-bustier* nel medesimo arco cronologico, sebbene con una frequenza nettamente inferiore. Nel giornale «la Repubblica» il termine compare invece solo a partire dai primi anni Duemila, attraverso più firme, ugualmente riconducibili al giornalismo di settore.

La diversa distribuzione cronologica e redazionale delle attestazioni suggerisce come la diffusione della forma non sia avvenuta in modo uniforme, ma attraverso specifici canali della comunicazione di moda. In tale contesto, *abito bustier* si è progressivamente consolidato fino a divenire la forma oggi più stabilmente attestata nell'uso.

Carola Borgia

Bibliografia

Adamo-Della Valle 2003 = Giovanni Adamo, Valeria Della Valle, *Neologismi quotidiani. Un dizionario a cavallo del millennio 1998-2003*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

Elle = Silvia Marzucchi, *La storia dell'iconico reggiseno che Jean-Paul Gaultier creò per Madonna*, Elle Italia, 12 dicembre 2021 www.elle.com/it/moda/tendenze/a38050534/reggiseno-jean-paul-gaultier-storia/.

Garnier 1987 = Guillaume Garnier, *Paris-couture-années trente: Musée de la mode et du costume*, Palais Galliéra, Le Musée.

Grossmann Rainer 2004 = Maria Grossmann, Franz Rainer, *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer.

Reberschak 1988 = Sandra Reberschak, *La ricognizione*, Italia, Bompiani.

Sergio 2015 = Giuseppe Sergio, *Dal marabù al bodysuit: «Vogue Italia» e la lingua della moda* in «MEMORIA E RICERCA», 50, pp. 97-114.

Setti 2009 = Raffaella Setti, *Il trattino: quando usarlo?*, Accademia della Crusca online, 13 novembre 2009 https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/il-trattino-quando-usarlo/249.

Bibliografia degli strumenti comuni a tutte le schede lessicali

Adamo-Della Valle 2008 = Giovanni Adamo, Valeria Della Valle, *Il Vocabolario Treccani. Neologismi. Parole nuove dai giornali*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

ArchiDATA = Accademia della Crusca, *Archivio di (retro)datazioni lessicali*, progetto di Ludovica Maconi (disponibile in rete all'indirizzo www.archidata.info).

Baldinucci 1681 = Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...] *opera di Filippo Baldinucci fiorentino*, in Firenze, per Santi Franchi.

BIBIT = *Biblioteca italiana*, banca dati dei testi rappresentativi della tradizione culturale e letteraria italiana dal Medioevo al Novecento, realizzata dalla Sapienza - Università di Roma, consultabile in rete all'indirizzo www.bibliotecaitaliana.it.

BIZ = *Biblioteca italiana Zanichelli*, DVD-Rom per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze con la collaborazione di Alessandro Parenti, Le Monnier, Firenze, 2010.

Vocabolario della Crusca I 1612 (*Crusca*[1]) = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, I ed., Venezia, Giovanni Alberti, 1612.

Vocabolario della Crusca II 1623 (*Crusca*[2])= *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, II ed., Venezia, *Iacopo Sarzina, 1623*.

Vocabolario della Crusca III 1691 (*Crusca*[3]) = *Vocabolario degli Accademici della Crusca,* III ed., Firenze, nella stamperia, 3 voll.,

Vocabolario della Crusca IV 1729-1738 (*Crusca*[4]) = *Vocabolario degli Accademici della Crusca,* IV ed. Firenze, Manni, 1729-1738, 6 voll.

Vocabolario della Crusca V 1863-1923 (*Crusca*[5]) = *Vocabolario degli Accademici della Crusca,* V ed., Firenze, Tipografia Galileiana poi Le Monnier, 1863-1923, 11 voll.

De Agostini = *Dizionario fondamentale della lingua italiana*, Novara, De Agostini, 2013.

DEI = *Dizionario etimologico italiano*, di Carlo Battisti e Giovanni Alessio, Firenze, Giunti Barbèra 1950-1957.

DELI = *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1979-1988, 5 volumi.

DELIn = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli (a cura di), *Il nuovo etimologico. DELI- Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, Seconda edizione in volume unico*, Bologna, Zanichelli, 1999.

DESTM = Enrico Marcovecchio (a cura di), *Dizionario etimologico storico dei termini medici*, Impruneta, Festina Lente, 1993.

Devoto-Oli 2023= Luca Serianni, Maurizio Trifone (a cura di), *Nuovo Devoto-Oli 2023. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, di Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, Firenze, Le Monnier, 2022.

Devoto-Oli 2026 = Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, Luca Serianni, Maurizio Trifone, *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo 2026*, Firenze, Le Monnier, 2025.

DIA-LIT = *Lessico dell'Italiano Televisivo* (disponibile in rete all'indirizzo http://193.205.158.203/dialit/).

Dictionnaire de la Mode 2015 = *Dictionnaire de la Mode: Les Dictionnaires d'Universalis* 2015.

DIFIT = *Dizionario Degli Italianismi nel Francese, Inglese e Tedesco*, diretto da Harro Stammerjohann (disponibile in rete all'indirizzo https://difit.italianismi.org).

DISC = Francesco Sabatini, Vittorio Coletti (a cura di), *Dizionario italiano Sabatini Coletti*, , Giunti, Firenze, 1997.

DLE = *Diccionario de la Real Academia Española* (disponibile in rete all'indirizzo https://dle.rae.es/diccionario).

DOC = Giacomo Devoto, Giancarlo Oli (a cura di), *Nuovo Devoto-Oli compatto. Dizionario fondamentale della lingua italiana: dalle parole al testo*, Le Monnier, Firenze, 2002.

EDLIL = Micheil De Vaan (a cura di), *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Leiden-Boston, Brill, 2008.

Enciclopedia Garzanti dello spettacolo = Piero Gelli (a cura di), *Enciclopedia Garzanti dello spettacolo*, Milano, Garzanti, 1982.

Ernout-Meillet 1959[4] = Alfred Ernout, Alfred Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck.

EVLI = Alberto Nocentini (a cura di), *l'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, con la collaborazione di Alessandro Parenti, Firenze, Le Monnier, 2010.

GAVI = Giorgio Colussi (a cura di), *Glossario degli antichi volgari italiani*, Helsinki, Helsinki University Press/ Foligno, Editoriale umbra, 1983-2006, voll. I-XX.

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, successivamente diretto da G. Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002 (più un *Supplemento 2004* e un *Supplemento 2009*, diretti entrambi da Edoardo Sanguineti, e un *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di Gabriele Ronco, Torino, UTET, 2004, disponibile in rete all'indirizzo www.gdli.it/).

GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, diretto da Tullio De Mauro, Torino, Utet, 1999 con CD-Rom (*Nuove parole italiane dell'uso*, 2003; *Nuove parole italiane dell'uso*, II, 2007).

LEI = *Lessico Etimologico Italiano*, fondato da Max Pfister, edito per incarico della Commissione per la Filologia romanza da Elton Prifti e Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, Reichert, 1979-, consultabile anche in rete all'indirizzo www.lei-digitale.org/.

LIR = *Lessico dell'Italiano radiofonico*, (disponibile in rete all'indirizzo http://lir.accademiadellacrusca.org/lir2/).

LIT 2006 = *Lessico Italiano Televisivo*, (disponibile in rete all'indirizzo http://lit.accademiadellacrusca.org/lit2/).

Milizia 1797 = Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da Francesco Milizia*, Bassano, [Remondini?].

NVdB = Tullio De Mauro (a cura di), *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, in Internazionale, 2016, disponibile al link www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/12/23/il-nuovo-vocabolario-di-base-della-lingua-italiana.

OED = *Oxford English Dictionary*, Oxford, OUP, (disponibile in rete all'indirizzo www.oed.com).

OIM = *Osservatorio degli italianismi nel mondo*, (disponibile in rete all'indirizzo www.italianismi.org).

Olivieri 1953 = Dante Olivieri, *Dizionario etimologico italiano. Concordato coi dialetti, le lingue straniere e la topo-onomastica*, Milano, Ceschina.

Panzini = Alfredo Panzini, *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Milano, Hoepli, 1905 e ss.

Pasinetti 1948 = Francesco Pasinetti, *Filmlexikon. Piccola enciclopedia cinematografica*, Benziger & Co., Einsiedeln-Zurigo.

REW = Wilhelm Meyer-Lübke (a cura di), *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1968[4].

RIF = Michele Colobra (a cura di), *Repertorio italiano di famiglie di parole: dagli etimi ai significati per arricchire il lessico*, Paolo D'achille, Bologna, Zanichelli, 2019.

Sabatini-Coletti 2007 = Francesco Sabatini, Vittorio Coletti (a cura di), *Dizionario della lingua italiana 2008*, Milano, Rizzoli Larousse, con CD-ROM.

Sabatini-Coletti 2024 = Francesco Sabatini, Vittorio Coletti (a cura di), *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, 2024.

TB = Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini (a cura di), *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1861-1879, 4 voll. in 8 tomi, (disponibile in rete, all'indirizzo www.tommaseobellini.it).

TLFi = *Trésor de la langue française informatisé*, (disponibile in rete all'indirizzo www.atilf.fr).

TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, continuato da Lino Leonardi e diretto da Paolo Squillacioti, Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano, (disponibile in rete all'indirizzo http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/).

Treccani online = *Vocabolario Treccani online*, (disponibile in rete all'indirizzo www.treccani.it/vocabolario/).

Treccani 2014 = *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Giunti TVP Treccani, 2014.

VELI = *Vocabolario etimologico della lingua italiana* di Alberto Nocentini, con la collaborazione di Alessandro Parenti, Le Monnier, 2026.

VOLIT = Aldo Duro (a cura di), *Vocabolario della lingua italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1986-1997, voll- I-V.

Zingarelli 2024 = Mario Cannella, Beata Lazzarini, Andrea Zaninello (a cura di), *Lo Zingarelli 2024. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2023.

Zingarelli 2026 = Mario Cannella, Beata Lazzarini, Andrea Zaninello (a cura di), *Lo Zingarelli 2026. Vocabolario della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 2025.

Indice

Presentazione
Annalisa Nesi – Raffaella Setti 5

Lingua gentile

«Dovrei insegnarvi a essere cortesi e liberali»: parole e lezioni di gentilezza
Patrizia Bertini Malgarini – Edoardo Bellafiore 13

CORTESIA
Marzia Caria 34

Il cammino gentile della cura
Alfredo Zuppiroli 35

CURA
Stefano Miani 49

Forme di gentilezza e strategie attenuative nelle lettere di nobildonne italiane del Rinascimento: il caso di Ippolita Maria Sforza, duchessa di Calabria
Sara Giovine 51

RACCOMANDARE
Gloria Fiorentini 66

Le cortesie più piccole. Gentilezza, poesia, infanzia
Teresa Porcella 69

SORRISO
Irene Rumine 85

Lingua geniale

Leonardo da Vinci: una lingua “geniale”
Paola Manni 89

MOTO
Rosa Piro 110

L’italiano di Galileo Galilei
Giuseppe Patota 111

OCCHIALE, CANNOCCHIALE, TELESCOPIO
Dalila Bachis 127

La scrittura di un artista di corte: Giorgio Vasari tra lettere e *Vite*
Margherita Quaglino 129

CAPRICCIO
Barbara Fanini 143

L'interartisticità come modalità d'arte
Stefania Stefanelli 145

INTERARTISTICITÀ
Elisa Altissimi 156

Italiano lingua creativa e duttile. Letteratura, musica, cinema e moda

Di alcuni (geniali) allotropi danteschi resi (genialmente) in cinese da Agostino Biagi/Ao Shiding 敖世鼎
Emanuele Banfi – Feng Lisi 馮莉絲 161

TRADUZIONE
Feng Lisi 176

Vitalità e varietà dell'italiano nell'opera contemporanea (1926-2026)
Ilaria Bonomi 177

LIBRETTO-LIBRETTISTA
Andrea Riga 196

Una lingua adattabile
Fabio Rossi 197

DOPPIAGGIO
Francesca Rodolico 213

Ibridazioni e creatività nella lingua della moda tra modernità e contemporaneità: forme dell'innovazione linguistica
Elena Papa – Daniela Cacia 215

ABITO BUSTIER
Carola Borgia 229

Il volume, che l'Accademia della Crusca ha realizzato in collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale in occasione della XXVI Settimana della Lingua Italiana nel Mondo, si allinea al tema scelto per questa edizione, che intende mettere in risalto la genialità della lingua italiana. Si è però voluta inserire anche la gentilezza, che, al pari della genialità, è tratto costitutivo della nostra lingua, nel passato e nel presente.
Il volume si articola in tre parti, corrispondenti alle diverse declinazioni che sono state date al tema generale: italiano lingua gentile; italiano lingua geniale; italiano lingua creativa e duttile. Per ogni argomento trattato si hanno due testi: un articolo più ampio, che orienta e stimola la riflessione, e una scheda lessicale, a questo correlata, che offre un approfondimento su una o più parole, scelte come particolarmente rappresentative.

L'Accademia della Crusca è uno dei principali e più antichi punti di riferimento per le ricerche sulla lingua italiana e la sua promozione nel mondo. Sostiene l'attività scientifica e la formazione di ricercatori nel campo della lessicografia e della linguistica; diffonde la conoscenza storica della lingua e la coscienza critica della sua evoluzione; collabora con le istituzioni nazionali ed estere per il plurilinguismo.

Annalisa Nesi, già professoressa ordinaria di Linguistica italiana all'Università degli Studi di Siena, è attualmente componente del Consiglio Direttivo dell'Accademia della Crusca. Si occupa di italiano contemporaneo, dialetti, italiano di Corsica, lessico tecnico specialmente marinaresco. Dirige il progetto di Crusca "La lingua del mare" e la collana "Le varietà dell'italiano. Scienze, arti, professioni".

Raffaella Setti è professoressa associata di Linguistica italiana all'Università degli Studi di Firenze e accademica corrispondente della Crusca. Si occupa di italiano dei media, lessico tecnico di arti e mestieri e di educazione linguistica. Fa parte del Comitato di redazione della rivista *La Crusca per voi* e collabora, fin dalla sua istituzione, al Servizio di Consulenza linguistica della Crusca.