

La «galleria» della lingua

1. Nella prima edizione del Vocabolario della Crusca, uscita l'anno 1612, la voce *galleria* non compare; e neppure nella seconda, uscita undici anni dopo. La registra soltanto la terza edizione, del 1691, così definendola: « Stanza da passeggiare, e dove si tengono pitture, statue e altre cose di pregio. Latin. *pinacotheca, museum* »; e come unica testimonianza d'autore di quell'unica accezione porta un passo del faceto accademico e rimatore Alessandro Allegri. Il pur notevole ampliamento dell'orizzonte lessicale e del canone testuale di quella terza edizione non si era ancora esteso a comprendere altre accezioni (ad es. quella militare) che di *galleria* esistevano, né a includere i testi di storici o trattatisti o amatori delle arti figurative. La quarta edizione invece, precisamente nel suo secondo volume uscito l'anno 1731, mentre riproduce la medesima definizione della precedente, ricalca la testimonianza dell'Allegri con quella delle *Vite de' pittori antichi* di Carlo Dati (Firenze 1667) e con quella della *Vita* di Benvenuto Cellini, la quale ultima, risalendo agli anni 1558-59, ci riporta a una data vicina all'ingresso del francesismo in Italia e insieme ce ne dà un'accurata illustrazione lessicologica: « Disse al re [di Francia, Francesco I] che non v'era luogo più a proposito dove metterlo [il Giove d'argento del Cellini] che nella sua bella galleria. Questo si era, come noi diremmo in Toscana, una loggia, o sì veramente un androne: più presto androne si potria chiamare, perché loggia noi chiamiamo quelle stanze che sono aperte da una parte » (ed. Cordiè, p. 841). Chiudono la serie di testimonianze le citazioni della *Fiera* di Michelangelo Buonarroti il Giovane (1, 3, 2) e del *Malmantile racquistato* (8, 21). Bisognerà però arrivare al volume VI della quinta edizione del Vocabolario, uscito nel 1893, per incontrare, sotto la voce *galleria*, una testimonianza di Galileo e una di Paolo Minucci dalle Note al Malmantile (1688), ma vi si cerca invano quella delle *Vite* del Vasari, finalmente ammesse nel canone degli autori citati; testimonianza, quella del Vasari, importante sia perché ha lo stesso riferimento della celliniana (la galleria reale di Fontaine-

bleau), sia perché la precede cronologicamente di circa un decennio (comparendo nella *Vita del Rosso* della edizione Torrentiniana delle *Vite*, Firenze 1550, p. 803). Più lauto trattamento, del resto, non fanno le prime tre edizioni della Crusca ad altri termini associati, nella sfera del collezionismo, con *galleria*: al latinismo gioviano *museo*, a *studio* coi derivati *studietto* e *studiolo*, a *stanza* e *stanzino*, al più tardo francesismo *gabinetto*, i quali o mancano (salvo *studio*, *stanza* e *stanzino*) nelle prime due edizioni del Vocabolario o vi compaiono in accezioni impertinenti, oppure si affacciano (salvo *studietto*) nella terza, con polarità opposte, perché, mentre *museo* è presentato come un sinonimo di *galleria* (« *Museo*: Galleria; raccolta di cose insigni per eccellenza o per rarità », e segue la menzione rediana del museo bolognese del naturalista Ulisse Aldrovandi), *gabinetto* non viene affatto riconosciuto a quel campo concettuale. Eppure siamo già alla fine del Seicento, quando lo stato dell'uso scritto e parlato non giustifica il prolungarsi del silenzio delle due prime edizioni: giacché bastano alcune pagine del saggio di Paola Barocchi *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*¹ o una qualche familiarità con trattazioni, guide, carteggi, inventari relativi alle antiche collezioni artistiche,² per far constatare o far arguire che nel secondo Cinquecento i termini suddetti cominciavano a circolare affiancandosi al più antico e generico *guardaroba*, e nel secolo seguente erano divenuti correnti, specificandosi tanto nei confronti di *guardaroba* quanto fra sé medesimi. Che già alla fine del Cinquecento alcuni di essi, dentro la coscienza linguistica dei parlanti, fossero in un preciso rapporto di specifica correlazione ce lo rivela il noto confronto che Galileo instaura, nelle sue *Considerazioni al Tasso*, tra il mondo fantastico della *Gerusalemme liberata* e quello del-

1. In AA.VV., *Storia dell'arte italiana*, II: *Materiali e problemi*, Einaudi, Torino, 1979, specialmente pp. 25-30.

2. Posso citare, ad esempio, il carteggio tra Vincenzo Borghini e Giorgio Vasari, una lettera dell'ambasciatore Fortuna al duca di Urbino del 1583 (in L. BERTI, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Editrice Edam, Firenze, 1967, p. 132); l'*Inventario della Guardaroba della Casa e Palazzo del Casino* [di S. Marco], 1589 (ms. 70 dell'archivio della Galleria degli Uffizi); F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze*, 1591; P. LOMAZZO, *Della forma delle Muse cavata dagli antichi autori greci e latini*, 1591; A. DEL RICCIO, *Istoria delle pietre*, 1597, ecc. A dimostrare quanto *galleria* fosse parola diffusa nel primo Seicento basterebbe ricordare la clamorosa applicazione metaforica al campo letterario che ne fece il Marino ancor prima di recarsi in Francia; cfr. G. B. MARINO, *La galleria*, a cura di Marzio Pieri, Liviana Editrice, Padova, 1979, introduzione.

l'*Orlando furioso*, paragonando il primo a « uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria a dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantocchini di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi di Egitto, e così, in materia di pittura, qualche schizzetto di Baccio Bandinelli o del Parmigiano, e simili altre cosette », e assimilando invece il mondo del *Furioso* a « una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza ».³ Passo oggi citatissimo, questo di Galileo, ma entrato nella lessicografia solo col primo Ottocento;⁴ passo anche lessicologicamente gustoso per l'allineamento di altri termini della stessa costellazione, come *guardaroba* e *tribuna*, sui quali, per risparmiarci qualche delusione, non torneremo a saggiare il nostro venerabile Vocabolario.

Il primo tentativo di definire la correlazione sinonimica tra alcuni termini della costellazione la dobbiamo al nostro massimo lessicografo, Niccolò Tommaseo, che nel suo celebre *Dizionario della lingua italiana* (vol. II, parte II, 1869) sotto la voce *galleria* osservava, più di un ventennio prima che comparisse la voce *galleria* nella citata quinta edizione della Crusca: « 2. ... Nell'esempio del Dati a *Gabinetto*, § 11, pongonsi insieme *Gabinetti* e *Gallerie*: il *Gabinetto*, d'ordin., è più scientifico; il *Museo*, archeologico o storico: ma può un gabinetto privato essere galleria, se adorno d'opere d'arte; possono in una galleria essere sale e stanze e gabinetti e corridoi; e può un museo essere galleria d'antichi, se formato d'opere belle »; dove pur chi voglia contestare l'esattezza di tali distinzioni, avverte la grande frequentazione dei testi, anche tecnici, cui fu merito del Tommaseo aprire l'accesso al vocabolario della lingua comune.

Ma guardiamoci dall'inferire sui lessicografi, o almeno sui

3. G. GALILEI, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Le Monnier, Firenze, 1970, p. 502 sg.

4. Cfr. G. MANUZZI, *Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, 1833-42, s. v. *studietto*.

lessicografi generali, dal momento che gli stessi compilatori dei lessici speciali non dedicarono attenzione alle parole che abbiamo prese in considerazione. *Museo*, *galleria*, *gabinetto*, ad esempio, mancano al nostro primo vocabolario specifico delle arti figurative, a quel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (Firenze 1681) nel quale, come avverte il suo frontespizio, « si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura ed architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno, con la notizia de' nomi e qualità delle gioie, metalli, pietre dure, marmi, pietre tenere, sassi, legnami, colori, strumenti, ed ogn'altra materia che servir possa tanto alla costruzione di edifici e loro ornato, quanto alla stessa pittura e scultura ». E l'autore fu notoriamente strumento del cardinale Leopoldo de' Medici nell'arricchimento e nell'articolazione delle sue collezioni; né limitò la propria scelta lessicografica alla nomenclatura tecnica, ma la estese a quella più concettuale, come mostra la bella trattazione della voce *maniera*. È che non in ogni tempo le parole hanno la stessa importanza e dignità per chi vi riflette criticamente; anzi, quando esse si affermano, quando cioè si formano le categorie concettuali che esse esprimono, la loro vitalità si manifesta più spesso sul piano pragmatico che su quello riflesso, perché non sono ancora entrate a far parte di quel cerchio aulico da cui i lessicografi, specie se dotti (appunto com'era il Baldinucci), sogliono attingere. È soltanto dopo, nella tradizione storica e nella prospettiva critica in cui si sono inserite, che esse acquistano implicazioni tecniche e si caricano di contenuti mentali prima non percepiti. Ecco la ragione per cui alcuni storici dell'arte dedicano oggi a parole come *galleria*, *museo*, *gabinetto* ecc. un'attenzione che solo pochi anni fa non dedicavano: oggi dietro a quelle parole essi vedono i nuovi modi con cui una società frui dell'opera d'arte, le concezioni che presiedettero a quei modi, le istituzioni che ne sorsero.

2. A ben guardare, cioè a ben leggere, alcuni esempi allegati dalla vecchia Crusca non sono, per questo rispetto, insignificanti. Abbiamo detto che la quarta edizione, nel 1731, fa seguire, per *galleria*, alla testimonianza della *Vita* di Cellini quelle della *Fiera* di Michelangelo Buonarroti il Giovane e del *Malmantile racquistato*. Consideriamole bene, cioè nel testo a cui rinvia il breve ritaglio citato nel Vocabolario, che si limita a registrare: « Buon.

Fier. 1.3.2 Non lontana Ecco di là una gran galleria ». In effetti, nella seconda scena dell'atto terzo della giornata prima della sterminata commedia Fidenò, segretario del podestà di Pandora (ossia di Firenze), richiesto di presentare al visitatore scozzese Enrico ciò che è più da vedere, gl'indica per primo un edificio quadrangolare, le Terme: « oh! quante là anticaglie, / oh! quanti torsi e quante / gambe e braccia diserte, e teste rotte, / e menti e nasi infranti, e mezz'orecchi / voi vedrete per terra! ». Ma poco più in là c'è una galleria: « Non lontana / ecco di là una gran galleria, / dove altre statue, ma restaürate / modernamente e di frammenti varj / sono, e rimesse insieme: / come se voi diceste, / la testa d'un Apollo / sopra 'l busto d'un Bacco: una di Giove / sopra quel d'un Plutone: una Minerva / ridotta in una Venere: un Mercurio / 'n un Ganimede: e simili altre molte, / com'ha voluto il caso, o i poco sperti / maestri rappezzare hanno saputo ». Siamo nel 1619 e si può vedere in questi versi la critica del metodo di restauro con cui operavano gli antiquari della galleria medicea. Del resto la stessa quarta edizione della Crusca, nel suo quarto volume del 1735, sotto la voce *studio* torna a citare la *Fiera*, precisamente la scena seconda dell'atto quarto della giornata quinta, posta sotto l'insegna della Vita civile e delle sue consigliere, la Virtù distributiva e l'Arte commutativa, redentrici della città dall'« ingordo, / violento Interesse e i suoi seguaci »; scena in cui il giovane di brigata Manfredino ricorda coi compagni l'ospitalità « del virtuoso e sapiente Celio » e il godimento provato « fermandoci a veder cose curiose, / opre d'arte e capricci di natura, / onde s'orna 'l suo studio, e quei be' libri / e peregrini, ond'è ricco 'l suo studio, / e legati, e disposti, ed assortiti / con tanta industria, e di sua sperta mano / miniati ed illustrati, che esquisito / disegnatore ne 'nsegna quanto vaglia / in gentiluomo la matita e 'l gesso, / e lo scalpro, e 'l penel, come 'l compasso / saper trattare, e 'l torno all'ozio inerte... ».

Che di siffatti istituti Michelangelo il Giovane avesse una esperienza non indiretta ce lo dice il fatto che lui stesso ideò e allestì nella sua casa una specialissima galleria a gloria del divino zio. E di un'esperienza ancor più pertinente si può parlare a proposito della testimonianza, per *galleria*, del *Malmantile racquistato*, poema in ottave scritto dal bravo pittore fiorentino Lorenzo Lippi a cavallo della metà del secolo. La citazione della quarta Crusca si limita a questo: « *Malm.* 8.21. E con esse ne va di compagnia Per ultimo a veder la galleria ». Ma se davvero se-

guiamo Paride e le ninfe che, nell'ottavo cantare, gli mostrano la loro galleria, ecco ciò che vediamo:

Di maiolica nobil di Faenza
ivi le soglie sono e i frontespizi:
quivi son quadri di gran conseguenza,
di principi ritratti e di patrizi,
originali, fatti già in Fiorenza
da quel che gli vendea sotto gli Ufizi:
ed evvi dello stesso una sibilla,
ed una bella cittadina in villa.

Di cartapesta mensole e sgabelli
intorno intorno inalzan sopra al piano
statue eccellenti di quei Prassitelli
ch'ai sassi danno il moto in Settignano.
Cedano i Buonarroti e i Donatelli ...

Eppoi:

Uno scaffale v'è di libri vari,
ch'eran la libreria di Simon Mago,
ch'abbellita di storie e di romanzi
fu poi venduta lor dal Pocavanzi.

E qui giù una sfilza di salacchei paradossali, di cui vi risparmio titoli e contenuti. Ma subito si passa

a veder cose belle e stravaganti:
e prima troverem di gran miscee,
corpi di mummie ed ossa di giganti.
Essere in corpo a un pesce due galee,
impietrite con tutti i naviganti,
legni, li quali esse han per tradizione
che fur fatti del giuggiol di Nerone.

Chiuse in un vaso poi vedrem le gotte
ch'ebbe quel vecchio chioccia di Sileno,
e l'asta che fu, dicon, di Nembrotte,
con che volle infilzar l'arcobaleno ...

Pende dal palco un secco gran serpente,
che quasi al cocodrillo s'assomiglia:
e dicon che la coda solamente
per la lunghezza arriva a cinque miglia;

ma quel che più curioso di niente
 è certo, è una grandissima conchiglia,
 ove fra minuta alga e poca rena
 sta congelato un uovo di balena.

E non mancano le meraviglie meccaniche:

Evvi un mantice, il qual per via d'ingegni
 soffiando fa girare uno strumento
 d'un arcolaio a ventiquattro legni,
 invenzion nuova d'oriuolo a vento ...

Tutto questo ci ricorda lo « studietto di qualche ometto curioso » descritto da Galileo, ma gonfiato in chiave caricaturale come la sfera di vesciche di porco che, al termine della rassegna lippiana, umilia, sul suo tornito piedistallo, la sfera di cristallo di Archimede. Ben a ragione Paolo Minucci, ripubblicando nel 1688 il *Malmantile* con sue preziose note linguistiche e folcloriche, coglieva la forzatura secentesca dell'accezione di *galleria*: « Così in voce straniera — annotava — chiamiamo alcune stanze, piene e adornate di galanterie e di cose singolari e maravigliose »; nota opportunamente riprodotta dal Tommaseo e dalla quinta Crusca.

A ben leggerli, dunque, quei vecchi vocabolari accusati di troppa o esclusiva letterarietà ci mettono talvolta nel piatto autori tutt'altro che incompetenti a illuminarci su concetti che oggi ci appaiono assai più tecnici di ieri. D'altronde, le stesse definizioni che quei vocabolari ci danno possono rivelare, in qualche loro mutamento anche minimo nel passaggio dall'una all'altra edizione, una più matura consapevolezza del significato della parola, in evidente parallelo col mutarsi della specificità concettuale di questa. Si rilegga la definizione di *galleria* della terza Crusca (1691): « Stanza da passeggiare, e dove si tengono pitture, statue, e altre cose di pregio », la quale rimane immutata nella quarta Crusca (1731); ma si confronti con la definizione della quinta Crusca (1893): « Specie di stanza molto lunga e stretta, ed altresì Fuga di stanze, e più comunemente Parte di edificio, sia pubblico sia privato, per uso di tenervi, disposti in bell'ordine, quadri, statue, ed altre opere d'arte, o cose di pregio ». E si legga, per giunta, la definizione di *museo* della terza Crusca: « Galleria; raccolta di cose insigni per eccellenza o per rarità », che rimane immutata nella quarta Crusca (1733); ma si confronti con la definizione

della quinta Crusca (1910): « Collezione, Raccolta, debitamente ordinata, di cose spettanti alle scienze naturali, o fisiche, o all'antiquaria, per uso pubblico o anche privato; ed altresì il luogo che la contiene ». Il palese arricchimento delle definizioni, e in vocabolari — si noti bene — non speciali, non è tanto dovuto, come si potrebbe supporre, all'arricchimento del canone delle fonti, quanto all'avvento di una più critica riflessione sui fenomeni: era nata insomma, sia pure fuori del campo lessicografico, la museologia.

Fermiamoci un momento — ne vale la pena — sugli spunti nuovi delle definizioni della quinta Crusca. Il più importante ci pare, oltre quello sociale per cui si distingue il carattere pubblico o privato della raccolta, quello che possiamo dire ideologico: « disposti in bell'ordine » sono per definizione gli oggetti conservati in una galleria, « debitamente ordinata » la collezione di un museo. È emersa la coscienza che, a parte la diversa origine storica delle raccolte, la diversa natura del loro contenuto e la diversità della destinazione sociale, debba presiedere a tutte, *ex instituto*, un piano ideale, una concezione organica. Nel convegno che oggi s'inaugura vedremo appunto dimostrare che la prima vera (museologicamente parlando) galleria europea, punto di riferimento per quelle che poi si costituirono in Italia e in Europa, fu concepita da Francesco I de' Medici come un insieme di *mirabilia* umani e naturali esposti secondo un programmato ordine ideale.

3. A questo punto chi mi ascolta si sarà già domandato che cosa ci stia a fare qui un mio discorso che, in tema di gallerie, non può andare oltre qualche spicilegio lessicologico; e avrà già fatto ricorso, non senza ovvietà, al proverbiale cavolo a merenda. Ebbene: se io sto parlando qui (ma, mi si conceda come attenuante, sulla soglia del convegno), lo si deve non alla mia indiscrezione o presunzione, ma alla *curiosa felicitas* degli organizzatori. Tutt'altro che chiusi nella loro specialità e ben consci della unità della cultura cinquecentesca, essi hanno pensato: « Quasi negli stessi anni in cui Francesco I de' Medici ordinava la sua galleria l'Accademia della Crusca progettava il Vocabolario. O non è, anche il Vocabolario, una raccolta, sia pure linguistica? non è, o non può essere considerato, una "galleria" della lingua? E se tale, non sarà utile, a meglio comprendere le due gallerie, un confronto fra di esse e fra i criteri che le hanno informate? ». Donde il mio invito, la mia prima sorpresa, la mia successiva meditazione che ora passo ad esporvi.

Gli oggetti che si raccolgono in un vocabolario non sono propriamente i testi compresi nel canone dei citati, neppure nel caso di un vocabolario che attinga pochissimo dall'uso parlato. Di quei testi, anzitutto, può passare nel vocabolario uno spoglio completo, ma anche uno spoglio non fitto o radissimo, e la loro unità di opere di pensiero e d'arte rimanere del tutto al di là del crivello lessicografico. (Basti pensare, a rendersi conto della possibile separazione tra i due ordini di cose, che nel canone preposto al primo volume della quinta Crusca (1863) non figurano le opere di Alessandro Manzoni e di Giambattista Vico; quelle del primo vi furono ammesse solo nel volume quinto (1886), quelle del secondo mai; per non parlare del famoso ostracismo al Tasso, cui le porte del Vocabolario si aprirono solo nella terza edizione (1691)). Gli oggetti del vocabolario sono le parole nelle loro varie forme e associazioni e costrutti. Comunque, sia che si guardino queste, sia che si guardino i testi da cui in grandissima parte esse provengono, la galleria della prima Crusca (1612) si presenta come una raccolta prevalentemente medievale. La Tavola degli autori o libri citati in essa è infatti divisa in due parti: la prima, di « autori o libri d'autori antichi », comprende, oltre Dante, Boccaccio e Petrarca, cronisti, novellieri, poeti, moralisti, predicatori, agiografi, teologi e mistici, e volgarizzatori dal Due al Trecento, con pochi testi tecnici (enciclopedia medievale, agricoltura, medicina, amministrazione ecc.); la seconda, di « autori moderni citati in difetto [si noti] degli antichi o per qualch'altra occorrenza », è una breve lista in cui spiccano per presenza i nomi di Luigi Pulci, del Poliziano, del Magnifico Lorenzo, dell'Ariosto, del Bembo, di Luigi Alamanni, del Gelli, del Firenzuola, del Machiavelli mandragoreo, di Giovanni della Casa, del Berni, del Varchi trattatista e rimatore, del Davanzati traduttore, del Salviati e del botanico Pietro Andrea Mattioli; e spiccano per assenza, limitandoci a Firenze, l'Alberti, la insigne storiografia e trattatistica politica fiorentina del Cinquecento, creatrice di un linguaggio specifico, e l'intensa opera di volgarizzazione filosofica e scientifica promossa da Cosimo I in seno all'Accademia Fiorentina, consapevolmente tesa alla formazione di una lingua filosofica e scientifica volgare di stampo toscano.

Dubito che un simile vocabolario potesse uscire dall'iniziativa di un principe. Cosimo I, che aveva una politica linguistica e l'esercitava attraverso l'Accademia Fiorentina, mirava all'estensione del volgare a campi nuovi: alle scienze, alle lezioni accademiche, alle leggi, ai tribunali; aveva cioè avvertito il rapporto del-

la lingua con la cultura e la vita dello stato, e l'aumento di prestigio politico connesso ad una più ampia affermazione di quel toscano che già era diventato la lingua dell'Italia letteraria. Egli non arrivò certo a rendersi conto delle difficoltà in cui si dibatteva Firenze rispetto alla « questione della lingua »: di dover scegliere tra la soluzione, teorizzata da Pietro Bembo e ormai invalsa sul piano letterario nazionale, dell'uso del fiorentino trecentesco, accettato come classico, e la soluzione, ormai destinata a restare municipale, dell'uso del fiorentino vivo. Una distinzione siffatta, se mai ne fu informato dai letterati della sua corte, dovette sembrargli stilistica, e non istituzionale come effettivamente era; e l'una e l'altra soluzione dovettero comunque apparirgli *ad maiorem Florentiae gloriam*. Ma l'Accademia della Crusca, ben altrimenti consapevole, prendendo atto che il fiorentino dei sommi autori trecenteschi era ormai patrimonio dell'intera nazione e affidando tale tesoro a un vocabolario che per la sua eccellenza sarebbe stato la stella polare degli scrittori italiani, s'inseriva realisticamente in un processo storico di unificazione e, « divenendo la pietra di paragone delle numerose discussioni sulla norma linguistica » (Migliorini), riponeva Firenze alla guida della storia linguistica nazionale. Una moderata e progressiva apertura all'uso più recente, a quello vivo e alla terminologia tecnica rese d'altronde possibile mantenere socchiuso il contatto con la Firenze municipale e, presentandosi occasioni favorevoli, caldeggiarne l'apporto. L'operazione della Crusca fu anch'essa, vista con l'esperienza del poi, un'operazione di politica linguistica, ma a lunga gittata, quale un principe, bisognoso di risultati vicini, se non prossimi, difficilmente avrebbe patrocinato. E difatti l'Accademia della Crusca nacque nel 1583 come associazione privata e, pur ponendosi sotto la protezione di Pietro de' Medici, a differenza del Cenacolo degli Umidi, subito trasformato in Accademia Fiorentina e statalizzato da Cosimo I, non attirò l'interesse e l'ingerenza dei governanti prima dell'ascrizione del principe, poi cardinale, Leopoldo de' Medici (1641). Così poté in tutta libertà, come ha dimostrato Severina Parodi nella sua recentissima storia dell'Accademia,⁵ darsi i propri statuti e progettare le due imprese scientifiche che avviarono i due rami della sua attività: il filologico e il lessicografico. Nel 1590 fu infatti deciso di por mano

5. *Quattro secoli di Crusca (1583-1983)*, in corso di stampa, pp. 3 sg., 47 del manoscritto.

a un'edizione critica della *Divina Commedia*; nel 1591 alla compilazione del Vocabolario.

Un affaccio estrofiorentino (verso Venezia, Roma, le Fiandre) ci fu, a detta dei suoi studiosi, anche nella costituzione della Galleria di Francesco I; ma non volto al medioevo. Le sculture e tavole medievali che non erano state distrutte rimasero nei palazzi pubblici e nelle chiese a servire da memoria storica o da strumento di culto. Il primo tentativo di storiografia dell'arte medievale, fatto dal Vasari nelle sue *Vite*, e l'interesse di successivi cultori locali (quali Raffaello Borghini, Francesco Bocchi e Ferdinando del Migliore) non bastarono a introdurre i prodotti artistici del Medioevo nel giro del collezionismo rinascimentale. La questione della lingua nella soluzione bembesca, pur condividendo atteggiamenti estetici dell'umanesimo (come l'ideale di una lingua conclusa, cioè perfetta e acronica, trasferito dal latino al volgare), aveva necessariamente investito oggetti e tempi diversi da quelli dell'antiquaria. Indugiamo un istante su questo diverso condizionamento storico e sulle sue ragioni.

La Galleria degli Uffizi riunì, secondo le valutazioni dell'erudizione, del gusto e del mercato di allora, i campioni delle due somme civiltà figurative: quella greco-latina e quella del pieno rinascimento. Della seconda, rigogliosissima in più di una regione d'Italia, avrebbe potuto, retrocedendo dentro il Quattrocento, fare una scelta tutta fiorentina, con taglio municipale o, metaforicamente parlando, dialettale, in forza di formule già allora invalse, come la pittura del disegno di contro a quella del colore. Ma alla fine del Cinquecento, essendosi affievolita la creatività artistica di Firenze, ed essendo il gusto delle scelte non retrospettivo ma volto all'arte moderna, l'apertura estrofiorentina si era fatta inevitabile. E accanto ai campioni archeologici, e ai pittorici e plastici delle arti maggiori e minori, figuravano quelli delle meraviglie naturali ed esotiche, e della strumentaria, ai quali indulgeva il genio curioso e sperimentatore di Francesco I.

Nel campo della lingua (e quando si parla di lingua per quei tempi s'intende la lingua scritta specialmente dai letterati e dalle cancellerie) l'umanesimo aveva apportato un arricchimento di costrutti latineggianti e di vocaboli latini e greci, che avevano messo il volgare in grado di esprimere i contenuti della nuova cultura e di essere strumento pragmatico, ad alto livello, della vita amministrativa e cortigiana. Il volgare quattrocentesco fino ai primi decenni del Cinquecento si presenta nei testi come qualcosa di regionalmente differenziato e di misto: nel fiorentino trecentesco,

imparato dai sommi scrittori trecenteschi, che ne costituisce il fondamento, s'innestano gli elementi umanistici, che giungono talvolta all'intensità della farcitura, ed elementi del fiorentino contemporaneo, senza contare le residue macchie del dialetto locale. Ma come alla fine del Duecento e durante il secolo successivo i grandi autori fiorentini si adoperarono a depurare il loro volgare dai gallicismi di cui il prestigio della precoce letteratura francese l'aveva trapunto, così a cavallo tra Quattro e Cinquecento una riflessione linguistica più diffusa e più matura, e direi anche più riflessa in quanto vi parteciparono filologi e grammatici, si pose la « questione della lingua »: che fu il problema dell'unità nazionale della lingua scritta. E tra le varie soluzioni dibattute al di fuori di Firenze, tutte più o meno concordi nell'accettare il fondo ormai acquisito del fiorentino trecentesco, discordi invece nel proporre l'arricchimento con apporti regionali, umanistici e perfino stranieri a seconda della concezione più letteraria o più sociale della lingua, prevalse quella che poteva assicurare il massimo di unità: attenersi a quel fiorentino che era divenuto patrimonio comune dell'Italia colta ed era perciò considerato classico. La quale soluzione, agevolata teoricamente dalla poetica aristotelica della imitazione, allora imperante, e dalla possibilità, dimostrata dal latino umanistico, di una lingua letteraria conclusa, cioè perfetta e acronica, fu formulata da Pietro Bembo in modo così rigoroso da divenire puristica e arcaizzante, cioè da imporre, entro i limiti del ragionevole, l'espunzione non solo del regionalismo e del forestierismo, ma anche del latinismo umanistico. Di primo acchito la soluzione bembesca tanto più stupisce in quanto uscita da un cittadino di quella Venezia che fioriva di una cultura sua propria e disponeva di una lingua atta ad esprimerla compiutamente, ma non in predicato per una candidatura nazionale.

C'è più da stupirsi, invero, leggendo l'introduzione della prima edizione del Vocabolario della Crusca. Dopo aver premesso che motivo iniziale della grossa fatica degli accademici fu di giovare alla propria lingua, salita in stima altissima dentro e fuori d'Italia, facendo acquistare perfetta cognizione delle sue bellezze attraverso gli esempi dei migliori scrittori, rileva che tutte le lingue, ahimè!, « si perdono, o s'infettano, e si corrompono »; e che la loro stessa lingua, quando essi si misero all'opera, già cominciava a sentire parte di tali pregiudizi e pericoli « essendo venuti e venendo tuttavia meno libri manoscritti di buoni autori, ne' quali una grande, e forse la miglior parte di voci e di locuzioni,

si conservava ». Perciò « nel compilare il presente vocabolario... abbiamo stimato necessario di ricorrere all'autorità di quegli scrittori che vissero quando questo idioma principalmente fiorì, che fu da' tempi di Dante, o ver poco prima, sino ad alcuni anni dopo la morte del Boccaccio... Perché... gli scrittori dal 1300 indietro si possono stimare, in molte parti della lor lingua, soverchio antichi, e quei dal 1400 avanti corrupero non piccola parte della purità del favellare di quel buon secolo. Laonde, potendo noi tener sicuramente la lingua degli autori di quell'età per la più regolata e migliore, abbiam raccolto le voci di tutti i lor libri..., assicuratici prima che... almeno la maggior parte di essi o fossero scrittor Fiorentini o avessero adoprato... vocaboli e maniere di parlare di questa Patria... Da alcuni de' più famosi, e ricevuti comunemente da tutti, per esser l'opere loro alle stampe..., i quali sono Dante, Boccaccio, Petrarca, Giovan Villani, e simili, abbiamo tolto indifferentemente tutte le voci, e per lo più postavi la loro autorità nell'esempio. Dagli altri men conosciuti, benché di non dissimil finezza, quelle solamente non trovate ne' sopradetti, come quelli che non ebbero opportunità di dire ogni cosa ». Dunque, per gli accademici della Crusca la lingua era com'è una rosa: fiorente quando fiorisce, ma in pericolo di essere gualcita, ferita e di appassire; bella di una sua bellezza naturale, anche se palesata dagli scrittori; appassita purtroppo ora, e da tempo, dopo il rigoglio del « buon secolo ». Di quel buon secolo, ormai trascorso ma « ricevuto comunemente da tutti » nelle sue fonti migliori, di « prima classe », si espongono tutte le parole e, negli esempi, i loro costrutti; ma si riconosce che quegli autori « non ebbero opportunità di dire ogni cosa ». E si va oltre: « Deesi parimente avvertire — soggiungono infatti gli accademici — che oltre alle voci ritrovate negli autori di quel buon secolo, n'abbiamo nell'uso moltissime altre, delle quali forse non venne in taglio a quegli scrittor di servirsi, però parendoci bene darne notizia, per non impoverirne la nostra lingua, n'abbiam registrate alcune e, per loro confermazione, abbiam talora usato l'esempio d'alcuni autori moderni, tenuti da noi per migliori... ». Che differenza, ci vien da esclamare, dalla boria della lingua che aveva spinto i fiorentinisti a sostenere l'uso del fiorentino vivo di contro alle altre soluzioni della questione della lingua e indotto Giovambattista Gelli a ricusarsi di compilare una grammatica a nome dell'Accademia Fiorentina adducendo che la lingua di Firenze non era ancora giunta al culmine del suo sviluppo per poter essere

chiusa dentro regole! che differenza dalla chiara coscienza del toscano Claudio Tolomei che tra lingua e cultura c'è un rapporto diretto, per cui uno stadio di lingua antico non è capace di esprimere tutti i concetti di uno stadio di cultura moderno! e che differenza, infine, dal risoluto programma di Cosimo I di estendere il fiorentino ad altri campi del sapere! Tant'è: la Crusca, inalberando più di quanto fosse opportuno al proprio assunto pratico e al proprio tempo il vessillo teorico del Bembo, vecchio di ormai cent'anni, si poneva deliberatamente come *signum contradictionis*: da un lato istituzionalizzava un indirizzo ormai consolidato, offrendo agli utenti della lingua scritta un *corpus* del fondamentale patrimonio comune, elaborato con un rigore metodico nuovo nella lessicografia (tutte le parole più accreditate sono definite nella loro articolazione semantica e mediante gli esempi mostrate nella loro morfologia e nei loro costrutti); dall'altro si poneva come norma restrittiva e conservatrice, scatenando le ire dei modernisti e apparentemente contraddicendo a chi nel giro di quegli anni, da Bruno a Galileo, decideva di scrivere in volgare cose nuove di filosofia e di scienza. La coda dell'antica boria restava nella difficoltà dell'appropriata formazione dei molteplici derivati, lasciata all'insegnamento dell'uso, e nel vanto della ricchezza di voci in uso, concessa al vocabolario con grande parsimonia; e restava ovviamente agli scrittori fiorentini il privilegio del senso di una ininterrotta continuità linguistica tra l'antico e il moderno loro idioma che si rivela negli stessi paradigmi ed esempi della grammatica di Pier Francesco Giambullari intitolata con intenzione *De la lingua che si parla e scrive in Firenze* (1552). Ci voleva la coscienza del galileiano Leopoldo de' Medici per avvertire e denunciare, in un discorso tenuto all'adunanza generale degli accademici nel 1663, lo iato ormai approfonditosi tra la lingua del Vocabolario e la lingua e la vita della società; approfonditosi oltre la giusta esigenza della tesaurizzazione sistematica del patrimonio comune a garanzia e norma dell'unità linguistica: « Sco-prasi di nuovo — esortava il Cardinale — lo nostro famoso tesoro, ma sommamente arricchito, e fatto più bello e ragguardevole per aver da esso estratto le cose meno stimabili e tramutate in gioie di maggior valore »; e significativamente accennava al fatto che « mercé di esso... poté il nostro grande accademico Galileo Galilei, con tanta gentilezza e chiarezza, sempre dimostrare con nuovo modo li filosofici arcani di già scoperti con verità, e li nuovi da lui riconosciuti nella terra e nel cielo, riducendo mercé di nostra favella la rozzezza de' termini delle filosofiche scuole ad

una gentilezza senza pari ».⁶ Consta di fatto, dagli studi in proposito di Severina Parodi, che Leopoldo intendeva aprire il Vocabolario a parole e locuzioni dell'uso vivo, a termini (non solo fiorentini e non solo italiani) delle arti, dei mestieri, della marineria e della caccia, da lui stesso procurati mediante inchieste dirette, alla lingua di settori specifici (quella, ad es., delle opere di Machiavelli); un'apertura relativamente svincolata dal purismo e che, dando per scontato il conseguimento di una unità linguistica istituzionale, nella terza edizione avrebbe messo la vecchia galleria della lingua in pari con gli orientamenti della cultura secentesca e con le nuove tendenze lessicografiche di carattere enciclopedico, le quali in Francia stavano per dare il cospicuo frutto del *Dictionnaire universel* di Pierre Furetière (1690). È noto che l'intempestiva morte del cardinale Leopoldo impedì la piena attuazione del suo audace progetto; e che, per di più, la quarta edizione del Vocabolario, preparata in pieno Settecento, mentre compariva a Londra la *Cyclopaedia* di Ephraim Chambers (1728) e in Francia maturava l'avvento dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, tornava ad una concezione prevalentemente letteraria e severamente puristica della lingua.

Ma, nel nostro tentativo di gemellaggio, ci siamo troppo dilungati dalla prima edizione del Vocabolario della Crusca, cioè da quello stadio germinale in cui meglio potevamo scorgere le analogie e le differenze tra le due gallerie. Abbiamo visto che entrambe avevano un apprezzamento estetico dei loro oggetti, trascelti entro un novero più vasto; ma che la collocazione cronologica degli oggetti era totalmente diversa: medievale nel Vocabolario, greco-latina o cinquecentesca nella Galleria del principe. Abbiamo visto che l'orientamento medievale del Vocabolario era fondato non solo sopra un condizionamento storico — quello dell'effettivo processo di unificazione nazionale della lingua scritta — che valeva a renderlo attuale, ma sopra una teorizzazione dell'eccellenza linguistica del « buon secolo », utile più a legittimare l'intento puristico e ad esaltare la normatività dell'opera che a giustificarne l'impostazione; mentre la normatività della Galleria degli Uffizi come prototipo di altre gallerie italiane e straniere trasse ragione dalla sua univoca e impregiudicata rispondenza alle esigenze culturali del presente. Da quest'ultima differenza potremmo inferire — anche non conoscendo gli ulteriori

sviluppi storici — una diversa disponibilità dei due istituti ad aprirsi a nuove prospettive: assai minore e più tormentata nel Vocabolario a causa della sua posizione passatista e conservatrice, e anche per il fatto che l'apertura estrofiorentina della Galleria di Francesco I implicava l'ammissione della presenza e validità di altri centri artistici oltre Firenze, mentre la portata nazionale del Vocabolario si fondava sull'equazione tra lingua letteraria comune e fiorentino trecentesco e sulla convinzione che tale equazione potesse e dovesse perdurare indefinitamente, qualunque fossero (il caso del Tasso insegna) gli apporti e le proposte delle altre regioni italiane.

4. Ci siamo più di una volta imbattuti, parlando di collezioni non solo artistiche, nel concetto di enciclopedia, e abbiamo notato come significativo il fatto che nella quinta edizione del Vocabolario della Crusca la definizione di *galleria* si arricchisce di un nuovo elemento: l'essere gli oggetti « disposti in bell'ordine »; significativo della coscienza che dietro una collezione non casuale c'è sempre una concezione più o meno organica del settore di cultura che essa rappresenta. Lo splendido pionieristico libro di Giulio von Schlosser sulle *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* mostrò, nel lontano 1908, come le raccolte germaniche si ispirassero ad un interesse per il curioso, il meraviglioso e il prodigioso, mescolando oggetti naturali e artificiali secondo un enciclopedismo di carattere medievale che in parte sopravvisse all'avvento di una cultura sperimentale e dell'enciclopedismo moderno; mentre nelle raccolte italiane prevalsero l'apprezzamento formale delle opere d'arte, l'attenzione alla personalità degli artisti e l'interesse filologico per le antichità. Sì che nelle grandi gallerie italiane, che furono modello a quelle del resto d'Europa (esclusa la Germania), le opere d'arte ebbero, altrimenti che nelle *Wunderkammern*, rilievo predominante e spesso posizione autonoma.

Studi più recenti sul collezionismo, non solo di storici dell'arte, hanno indagato e vanno tuttora approfondendo i diversi fattori — sociali, economici, culturali — che condizionano e informano le collezioni, grandi o piccole, principesche o private, dell'Italia rinascimentale. Io qui mi limito a ricordare due casi che, per essere fiorentini, mi ancorano al mio compito: lo Stanzino (vulgo Studiolo) di Francesco I e ancora la Galleria dello stesso granduca. Le erudite e sottili ricerche di Luciano Berti

6. S. PARODI, *Inventario delle carte leopoldiane*, Accademia della Crusca, Firenze, 1975, p. 62 sg.; cfr. PARODI, *Quattro secoli di Crusca*, cit., p. 79 sg.

e di Lina Bolzoni⁷ hanno finito col far piena luce sulla motivazione culturale dello Studiolo, dimostrando come essa sia ben più complessa della motivazione pratica che ha indotto il principe a farlo costruire. Vincenzio Borghini, autore della « invenzione » (secondo l'antica terminologia retorica; della concezione, diremmo noi) dello Studiolo, stese un programma iconografico che è anche uno schema ideologico, in cui una figurazione mitica simboleggia una cosmologia di tradizione classico-umanistica, fondata sopra l'opposizione-corrispondenza del macrocosmo al microcosmo, della natura all'uomo, del naturale, nei suoi quattro elementi, all'artificiale che l'industria umana ne trae, il tutto condito di quelle allusioni astrologiche, mineralogiche e alchemiche congeniali al suo principe. La Bolzoni ha messo l'invenzione del Borghini, fortunatamente pervenutaci nella originale stesura verbale, a confronto e in relazione con *L'idea del Teatro* di Giulio Camillo Delminio, stampata a Firenze nel 1550, un celebre trattato di arte della memoria (o di memoria artificiale) fondato su basi astrologico-cabalistiche più che retoriche, giacché ai « luoghi » retorici della mnemotecnica ciceroniana sostituiva dei « luoghi » cosmologico-metafisici, costituenti l'ordine dell'universo dalle causa prime e dagli elementi (e loro mistione) alla creazione dell'uomo e all'insieme delle sue attività naturali e artificiali; ordine rappresentato dalle figure mitologiche disposte sui sette gradini del teatro e utili tanto a conservarci la memoria e l'uso dei nostri discorsi professionali, quanto a introdurci alla conoscenza delle verità segrete.⁸ L'operazione della Bolzoni, assai suggestiva e verisimile, ha gettato un ponte non solo, come lei stessa afferma « tra arte della memoria e ordinamento delle collezioni tardocinquecentesche », ma, virtualmente, tra le collezioni di ogni epoca e le visioni sistematiche della realtà, le concezioni insomma che, con strumenti metafisici o logici o retorici, cercano di elaborare categorizzazioni cosmopoietiche. Il periodo in cui ci aggiriamo, tra Cinque e Seicento, è ricco di tentativi di unificazione del sapere attraverso costruzioni logiche che, movendo dalla lo-

gica combinatoria di Raimondo Lullo, dall'idea di una corrispondenza speculare fra le parole e le cose e dalla convinzione dell'unità armonica del mondo, giungono all'enciclopedismo e alla pansofia, cioè alla fusione, su uno sfondo metafisico e pedagogico, dei principi di tutti i rami dell'albero della scienza e alla scoperta di un metodo che sia chiave della conoscenza universale. Enciclopedia, dunque, intesa non solo come ordinamento di nozioni acquisite, ma anche come guida al conoscere.⁹ Venendo al secondo caso che qui ci interessa, quello della Galleria degli Uffizi, Paola Barocchi sosterrà che non è da confermare l'assunto di qualche studioso che in quella galleria si ripeta, su scala più vasta, la concezione cosmologica dello Studiolo.

Una interpretazione, o almeno un'analisi, simile a quella dello Studiolo è tentabile per la « galleria di parole » che veniva messa in cantiere quasi contemporaneamente alla galleria di cose? È insomma lecito e utile domandarsi se tra il primo Vocabolario della Crusca e l'enciclopedismo cui abbiamo or ora accennato ci fosse qualche relazione?

Un linguista di oggi sa bene che si può trattare di lingua movendo dalle parole (direzione — dicono i linguisti — semasiologica) oppure dalle cose (direzione onomasiologica); e che si può anche, trattando di lingua, non uscire dall'ambito delle parole (direzione intralinguistica o immanente di contro alla estralinguistica o trascendente; o intensionale di contro all'estensionale, come dicono i logici). Ma già nell'antichità, soprattutto tra il Cinque e il Settecento, la cultura europea ha considerata la lingua ora come specchio diretto dell'ordine del mondo, ora come filtro delle operazioni logiche e retoriche della mente e incarnazione del suo apparato concettuale e figurale, ora come un ente naturale e storico da esaminare e apprezzare nelle sue proprie strutture. L'importanza del rapporto tra la lingua e la realtà in funzione del conoscere è stata talmente sentita da promuovere la costruzione di lingue artificiali, come lingue « reali » e universali, a valore conoscitivo immediato e univoco (e quindi costituenti di per se stesse una enciclopedia), di contro alle confuse lingue storico-naturali. Necessariamente una problematica linguistica di tanto rilievo s'immedesimava per larga parte con quella — da noi or ora accennata — relativa alla unificazione del sapere e mirante

7. L. BERTI, *Il principe dello Studiolo*, cit., p. 61 sgg.; L. BOLZONI, *L'« invenzione » dello Stanziolo di Francesco I*, in C. ADELSON et alii, *Le arti del principato mediceo*, SPES, Firenze, p. 255 sgg.

8. Sul Delminio e il suo *Theatro* vedi F. A. YATES, *The Art of Memory*, London, 1966, p. 129 sgg.; P. ROSSI, « *Clavis universalis* ». *Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, p. 96 sgg., e i suoi rinvii; oltre al testo de *L'idea del Teatro*, da me consultato nella edizione *L'opere di M. Giulio Camillo*, Farri, Venezia, 1579, p. 59 sgg.

9. Su tutto ciò vedi ROSSI, « *Clavis universalis* », cit. e i suoi rinvii; e anche C. VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, Bibliopolis, Napoli, 1978.

all'enciclopedismo e alla pansofia; ed era strettamente connessa con la speculazione filosofica anche nei settori apparentemente più distanti da essa, cioè la grammatica e la retorica, che furono a lungo coinvolte nella dialettica. Si aggiunga che uno dei problemi capitali della linguistica, il problema del significato e della sua definizione, ha da sempre costituito un nodo cruciale della filosofia del linguaggio e della lessicografia.¹⁰ Perciò, una volta ammesso e dimostrato che dei due più importanti linguaggi in cui si è espressa la civiltà rinascimentale italiana, le collezioni di quello figurativo potevano implicare una cosmologia, sarà difficile non supporre la medesima possibilità per le collezioni di quello non figurativo, cioè propriamente linguistiche.

Per quanti dubbi si possano avere sopra la possibilità di una precisa ed esauriente discriminazione fra dizionario linguistico e dizionario enciclopedico (distinzione che coinvolge, prima del metodo lessicografico, la teoria stessa del significato, come ha dimostrato egregiamente il filosofo del linguaggio Diego Marconi), non si può esitare sul carattere enciclopedico dell'*Encyclopédie*, che nel Discorso preliminare dichiara, per la penna di D'Alembert, di voler esporre l'ordine e il concatenamento delle conoscenze umane e contribuire alla loro certezza e al loro progresso; ed in effetti è riuscita, nonostante la molteplicità degli autori, le difficoltà di esecuzione e gli ostacoli e contrasti che subì, ad essere l'organico sistematico bilancio di tutta una fase di cultura presa nel suo fronte unitario di arrivo e nella lingua storico-naturale in cui si è compiuta o riflessa. Indubbiamente l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert ha toccato un culmine di esemplarità capace di orientarci sui prodotti di un'età che criticamente, in questo campo, fu meno matura. Adotteremo dunque il criterio che anche nel pieno e nel tardo Rinascimento un dizionario della lingua storico-naturale è una enciclopedia quando lo informa, esplicitamente o implicitamente, una concezione unitaria dell'ordine del mondo. Questa premessa ci consente di porre in termini concreti il problema che qui c'interessa: la galleria della lingua inaugurata nel 1612 col titolo di *Vocabolario degli Accademici della Crusca* ha o no carattere enciclopedico? E se lo ha, qual è la particolare enciclopedia che la presiede?

Per essere meglio in grado di rispondere a queste domande ci si consenta di arretrare di qualche decennio, attorno a quella metà del Cinquecento in cui la lessicografia applicata al volgare fece le sue migliori prove per la preparazione del suo più compiuto prodotto secentesco. Ci limiteremo a prendere in rapido esame quelle che ci paiono, ai nostri fini, più significative: i vocabolari di Francesco Alunno e di Alessandro Citolini. Cominciamo, nonostante la cronologia, da quest'ultimo, trevigiano dalla vita inquieta, autore di una *Tipocosmia* pubblicata da Vincenzo Valgrisi nel 1561, cioè dopo la pubblicazione dei vocabolari dell'Alunno. Già col suo trasparente e impegnativo titolo di *Tipocosmia* l'opera del Citolini s'inserisce nella serie dei trattati sulla memoria artificiale che, coniugando la combinatoria logico-metafisica lulliana con la topica della retorica classica, fanno l'inventario sistematico del mondo; trattati che, anche per il loro coefficiente magico-occultistico, attireranno la condanna di Cartesio e di Bacone, questo secondo accusando esplicitamente la «typocosmia» di non essere un metodo di conoscenza ma semplicemente «vocabulary artis cuiusque massa et acervus» per far credere che chi dispone dei vocaboli dell'arte conosca anche l'arte relativa (*De augmentis scientiarum*, VI, 2).¹¹ Con tutto il rispetto per il giudizio di chi poneva il fondamento filosofico della scienza moderna e cercava un linguaggio «reale», cioè effettivamente corrispondente alle cose, e nonostante il sospetto di plagio che grava sul Citolini,¹² affermo che per uno storico della lingua italiana la sua *Tipocosmia* è di un interesse notevole; e l'interesse è questo: che nelle stanze della «fabbrica (noi diremmo "il palazzo") del Mondo» presentate dal Citolini, ossia, per usare il termine retorico, nei «luoghi», troviamo non solo le immagini ma anche le parole: le *res* e i *verba*, corrispondenti rispettivamente ai due aspetti della memoria artificiale, la *memoria rerum* e la *memoria verborum*. Nel «teatro del Mondo» del Delminio — in verità di struttura affine alla «fabbrica del Mondo» del Citolini, che però si libera dell'apparato cabalistico, per non parere, come lui stesso dice, Ebreo, Talmudista o Cabalista (p. 549) — troviamo invece soltanto i luoghi e sommarie indicazioni sul genere delle immagini e delle parole di loro spettanza; e tale vuoto fu certamente dovuto alla fretta e alla schematicità con cui l'autore descrisse il

10. Sul problema del significato rinvio, per la parte linguistica, alla sintesi di K. BALDINGER, *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1970; e, per la parte filosofica, al recentissimo saggio di D. MARCONI, *Dizionari e enciclopedie*, Giappichelli, Torino, 1982.

11. Citato in ROSSI, *op. cit.*, p. 144.

12. Cfr. YATES, *op. cit.*, p. 144, 239 e suoi rinvii.

modello del suo teatro, non a scarsità di quella competenza linguistica che egli dimostra di possedere in altri trattatelli grammaticali e retorici; donde la supposizione che il Citolini si sarebbe appropriato dei suoi inventari verbali. Giudicando *secundum aligata*, la *Tipocosmia* citoliniana, che si presenta esplicitamente, fin dalla sua dedica, come un metodo « di acquistar senza fatica il sapere, e di tutto riporlo, e di sempre conservarlo, e conseguentemente di sempre sapienti rimanerci » (il qual sapere « altro non è che aver che dire, saperlo dire; che son le scienze e le lingue »), è scritta in forma di dialogo; un dialogo in cui nei dintorni di Venezia un nobile veneziano espone in sei giornate, sul modello del *Genesis*, la struttura e l'ordine della propria « fabrica del Mondo », servendosi non della successione alfabetica, bassa, poco utile e imperfetta, ma di una topica costruita con categorie logiche, fisiche e metafisiche applicate alle cose naturali e sensibili e a quelle intellettuali e insensibili, cioè ad un mondo diviso in due parti: la parte invisibile e meramente intelligibile, la parte visibile e sensibile. Mentre l'esposizione della parte invisibile (Dio, la Trinità e i suoi attributi; gli ordini angelici; le anime dei beati) è assai sbrigativa, affidandosi alla speculazione teologica entro una cornice platonico-aristotelica conciliata al cristianesimo, l'esposizione del mondo sensibile è assai più complessa e laboriosa, dovendo ricorrere ad una impalcatura topologica e categoriale che parte dal mondo celeste, ovviamente tolemaico, passa ai quattro elementi, poi ai misti (comprendenti il regno minerale, il vegetale e l'animale indipendentemente dalla presenza e dall'attività dell'uomo) e finalmente all'uomo considerato nel suo corpo e nella sua anima. Presentato l'uomo, si indicano le operazioni dell'uomo e i loro frutti: cioè le scienze e le arti, divise secondo i luoghi e le cose a cui si applicano, dal cielo agli elementi ai misti e all'uomo stesso vivo e morto. È un gran quadro del cosmo rinascimentale, ovviamente schematico ma sufficientemente motivato nelle sue ragioni metafisiche, culturali e sociali, e più compiaciuto dell'assetto raggiunto che inquieto per nuovi problemi. Se confrontiamo la sua parte relativa alle arti coi dizionari metodici di cui l'Ottocento fu fecondo e che sono stati studiati sistematicamente da Carla Marengo,¹³ dobbiamo riconoscere che in questi si perpetuano aspetti dei teatri o fabbriche del mondo cin-

quecenteschi, ma privi dello sforzo di ciclica integralità e della solidarietà con la cultura contemporanea che caratterizzano gli antichi.

Ovviamente ciò che più interessa e stupisce il linguista nell'opera del Citolini non sono i luoghi ma la nomenclatura che vi è profusa, e non solo nei termini isolati, ma nella fraseologia stereotipa o abituale e persino idiomatica (si veda il gioco sinonimico di « morire, andare a casa del diavolo », p. 457), e anche nell'antonimia. Mancano affatto le definizioni, ma il materiale lessicale è presentato col criterio della correlazione tra cose e parole (« le scienze sono vane senza le lingue, sì come anche le lingue senza le scienze; imperoché sì come non si può dir parole che non contengano in sé cose, così non si può dir cose che non sian vestite di parole », p. 38) e col criterio del loro prelievo dai migliori autori di ogni lingua nei testi competenti (ivi). Le autorità citate sono però (salvo i filosofi, i teologi e i medici) poche in proporzione al numero dei settori tecnici e val la pena di elencarle: per l'antichità Teofrasto, Tolomeo, Dioscoride, Plinio, Columella, Palladio, Boezio matematico; per il Rinascimento Pietro Andrea Mattioli, volgarizzatore e commentatore di Dioscoride, e Vannoccio Biringuccio autore della celebre *Pirotecnica*. Le fonti antiche e moderne da cui il Citolini ha attinto le sue nomenclature devono essere state molte di più, e lo si vede non solo dal gran numero di settori e di temi, ma dalla screziata qualità del lessico: crudi grecismi e latinismi, evidentemente presi da volgarizzamenti o traslitterati dagli stessi testi originali, parole e locuzioni toscane e non toscane, specialmente venete, materiale solo in piccola parte, dato il suo carattere scientifico o addirittura tecnico, reperibile in testi letterari e senza dubbio attinto da scritti specifici o da ambienti di studio e di lavoro. L'autore è ben consapevole della eterogeneità del linguaggio tecnico: venendo a trattare delle azioni dell'uomo intorno alla bocca, prima di tutte il mangiare e il suo oggetto più degno, il pane, scrive: « Segue poi [cioè dopo la macinazione] il Pistrino. E perché i vocaboli vanno di tempo in tempo e da luogo a luogo variando, sarete avvertiti come io sotto questo nome abbraccio la significazione sua e antica del pestare e moderna del far il pane » (p. 501). Qui, come più volte nella designazione di un'arte (cioè di una professione o mestiere), egli si trae d'impaccio ricorrendo al latinismo o al grecismo senza alcuna remora; e l'alternarsi entro i raggruppamenti tematici (di gran lunga preferiti a quelli alfabetici) di voci e forme toscanissime a voci e forme di altre parti

13. *Lessico ed educazione popolare. Dizionari metodici italiani dell'800*, Armando, Roma, 1980.

d'Italia, specialmente settentrionali, tradisce la provenienza del trattatista o volgarizzatore, o dell'ambiente da cui sono state attinte. Per dare un'idea dell'esperienza diretta di un ambiente, leggerò il passo che riguarda gli *studi*, cioè le università; e non perché sia, ai nostri fini, il più dimostrativo, ma perché è il più ricco di *humour*, e questa mia grigia esposizione ha più bisogno di un raggio di sole che di una pietra di paragone. « Non solo de lo acquisto de le facultà esteriori — scrive il Citolini dopo aver trattato della Mercatanzia —, ma de le interiori maggiormente ha bisogno l'uomo. E perciò qui troveremo gli Studii, ne' quali vedrete la terra di studio, le scole, i panchi, gli academici, i dottori, gli scolari, i rettori, i bidelli, i presidenti, riformatori de lo studio; e poi il dottore andare a le scuole, aver molta o poca udienza, leggere, dar i punti, far dottori; e lo scolare andar a lo studio, entrar a le lezioni, dar lo stridore, crear rettori, lapidarli, scriver su pei muri, impegnar libri, far le vacanze, tornar a lo studio, studiare o umanità o filosofia o medicina o leggi, o qual altra cosa sia, finir lo studio, pigliar i punti, dottorarsi, tornar a casa con la bocca chiusa. E poi l'esser dotto o ignorante, tener conclusioni, disputare, dir a la 'mprovista, comporre bene, male, dar fuori le composizioni, non le dare » (p. 480).¹⁴ La *Tipocosmia*, opera citata da pochi per dovere di ufficio e con degnazione, letta da pochissimi, meriterebbe un'accorta ed esauriente indicizzazione, che le manca del tutto e che già di per sé sarebbe rivelatrice della ricchezza, varietà e spregiudicatezza della raccolta. Ho detto spregiudicatezza intendendo dire che il Citolini non è un purista. Egli scrive in un ottimo fiorentino, che non fa meraviglia in uno scrittore di quel Veneto che tanto ha sentito i modelli toscani e che ha prodotto Pietro Bembo; ma Citolini è tutt'altro che bembista, e non solo perché la fonetica e la morfologia del suo fiorentino sono qua e là macchiate in senso veneziano o più largamente padano, e perché quando incidentalmente parla della lingua volgare (a proposito degli articoli a p. 515 e della scrittura a p. 518) la denomina *italiana* (denominazione assai significativa in quel tempo in cui bolliva ancora la questione della lingua). Non era un bembista, perché fin dal 1540, in una bella *Lettera in*

14. Un più nutrito quadro delle scuole e degli studi e una più colorita tirata contro gli « scolari di studio » si trovano nel Discorso CII di quella miniera nomenclatoria che è *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni da Bagnacavallo, 1585 (carte 312-317 dell'edizione di Venezia 1617 presso Valentini e Giuliani).

difesa della lingua volgare, proponendo l'uso del volgare in sostituzione del latino anche nelle scienze, nelle professioni, nella politica, nei negozi, si era dichiarato apertamente per un volgare comune a tutta l'Italia: « Io voglio starmi nella Toscana non come in una prigione, ma come in una bella e spaziosa piazza dove tutti i nobili spiriti d'Italia si riducono ». E d'altronde, data la sua proposta, cioè fuori di una tematica strettamente letteraria e tradizionale, come avrebbe potuto adottare la soluzione del Bembo?¹⁵ La lingua scientifica e tecnica volgare, che allora si andava costituendo e sostituendo al latino, era di carattere composito, come ha ben dimostrato Paola Manni per la lingua della meccanica:¹⁶ latineggiante e grecizzante per i livelli e i settori scientifici, legata ai dialetti dei luoghi di produzione per i livelli e i settori artigianali. Ciò stante, per un cultore e raccoglitore della lingua di tutti quei settori, di una lingua — diciamo pure — enciclopedica, l'adottare il crivello bembesco sarebbe equivalso a compiere un'impresa disperata e suicida. Il Citolini comprese tutto questo e la sua opzione per la mistione lessicale fu l'unica soluzione nazionale allora possibile e vitale in un campo (quello soprattutto del linguaggio domestico e artigianale) dove una soluzione nazionale in senso unitario neppure oggi è stata raggiunta. Ne sono testimoni i dizionari metodici dell'Ottocento e le odierne discussioni sull'italiano regionale.

All'enciclopedico convinto della stretta correlazione tra cose e parole non sfuggì che per la piena funzione e conservazione delle seconde era necessario il perdurare dell'immagine (oggi diremmo « oggetto mentale ») delle prime, alla precisa ricostruzione della quale immagine (e questo è uno dei punti cruciali anche della moderna teoria semantica) non è sufficiente la definizione del significato verbale. Perciò il Citolini nella settima e ultima giornata della sua *Tipocosmia* racconta che i partecipanti del dialogo furono invitati nella casa del protagonista, a visitare un planetario da lui costruito e a sfogliare, nel suo studio, « un libro di estrema grandezza », in cui era rappresentato con imma-

15. Sulla concezione linguistica del Citolini vedi M. VITALE, *La questione della lingua*, Palumbo, Palermo, 1978, p. 50, 114 sg., e per ultimo G. PRESA, A. Citolini, V. Marcellino e V. Marostica *nella vicenda d'una lettera in difesa del volgare (sec. XVI)*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Paideia, Brescia, 1973, p. 1001 sgg.

16. *La terminologia della meccanica applicata nel Cinquecento e nei primi del Seicento*, « Studi di lessicografia italiana », II, 1980, p. 139 sgg.

gini, in tutte le sue cose celesti, naturali e artificiali, il mondo che durante le sei prime giornate egli aveva presentato nelle sole parole. Il rilievo dato all'immagine non ci meraviglia in una cultura così interessata agli schemi illustrativi, alle figure simboliche, agli alfabeti criptici, alle imprese; una cultura che nel 1603 darà alla luce la celeberrima *Iconologia* di Cesare Ripa. Ci meraviglia invece l'affermazione che tanta parte del latino si era perduta col perdersi delle immagini del suo mondo, e che garanzia della ricchezza, vitalità e perpetuità dell'italiano era la composizione di enciclopedie figurate come la *Tipocosmia*. « Vi fur di quelli — cioè dei partecipanti al dialogo, il Citolini conclude — che... videro come questa nostra lingua, senza altro aiuto d'Imperii, a ciò secondo la opinion d'alcuni sovra ogni altra cosa necessari, con questo mezzo solo [della illustrazione con immagini] non pure allargherà maggiormente i già larghissimi termini suoi, ma senza paura che di lei intervenga quello che de l'altre tutte è intervenuto, potrà, al pari del Mondo durando, tutta intera e salda mantenersi. E con questa nostra lingua videro accompagnata... la Madre sua, quasi dolente di non aver avuto a tempi suoi chi di perpetua vita con tutte le membra sue l'avesse fatta sicura, come ne vedeva già fatta la figliuola » (p. 552). Pensieri simili poteva averli solo chi credeva che la lingua accompagnasse il moto della vita: « Ella è viva — aveva affermato nella sua *Lettera* —; e come viva cresce, genera, crea, produce, partorisce, e sempre si fa più ricca, più abbondante ».

5. Ornella Olivieri, passando in rassegna i primi vocabolari italiani, suppose che tra le fonti non dichiarate del Citolini fossero, con alcuni trattati speciali, le opere dei vocabolaristi che lo avevano preceduto;¹⁷ il che è ben possibile, specialmente pensando al vocabolario di Alberto Acarisio da Cento, intitolato *Vocabolario e grammatica con l'orthographia della lingua volgare* e pubblicato a Cento nel 1543, e a quelli di Francesco del Bailo, detto l'Alunno, da Ferrara. Sono vocabolari ispirati alla formula bembiana, cioè fondati sulla lingua letteraria trecentesca, soprattutto di Dante, del Petrarca e del Boccaccio. Fermiamoci un momento su due dell'Alunno, precisamente *Le osservazioni sopra il Petrarca*, uscito a Venezia nel 1539, e *Le ricchezze della lingua*

17. I primi vocabolari italiani fino alla prima edizione della Crusca, «Studi di filologia italiana», VI, 1942, p. 158.

volgare, uscito anch'esso a Venezia nel 1543 ma poi più volte ristampato col più pertinente titolo di *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*. Ci appaiono come due concordanze d'autore, perché registrano in ordine alfabetico le parole, rispettivamente, del Petrarca e del Boccaccio, allegando i passi in cui esse occorrono in varie forme e significati. Le meno comuni sono accompagnate da definizioni o da equivalenti sinonimici, le accezioni diverse e le metaforiche sono distinte, i passi più difficili sono parafrasati. Scopo dei due lavori, condotti con diligenza e con esperienza anche diacronica dei fatti linguistici, è non solo la conoscenza e l'affermazione del volgare trecentesco, ma la retta interpretazione dei grandi autori canonici in luoghi oscuri agli inesperti del fiorentino antico. Interessanti sono la cura di distinguere il linguaggio della prosa da quello della poesia, di segnalare gli arcaismi, e una qualche simpatia, ben notata dalla Olivieri,¹⁸ per l'uso dei toscani parlanti e anche per voci di altri dialetti, ammissibili cautamente in soggetti opportuni. In queste opere siamo dunque agli antipodi della *Tipocosmia* del Citolini, ma non, a prima vista, nell'altra — l'ultima sua — con cui l'Alunno si propone, come dichiara nell'avvertenza ai lettori, di « aspirare all'immortalità »: si tratta de *La Fabrica del Mondo*, stampata a Venezia nel 1548 e dedicata a Cosimo I de' Medici come al natural protettore di quella lingua volgare che la Toscana ha ridotta « a sì perfetta consonanza et a sì vaghe forme di parlare » che « chiunque vuol scrivere, non sa in altra miglior lingua che in questa isprimere il suo concetto », e che « alcuno non si può dire che parli o scriva perfettamente con essa, se non osserva le voci e le elocuzioni usate dai tre nostri gran Toscani Dante, Petrarca e Boccaccio » (dalla dedica a Cosimo I). L'opera ha senza dubbio un taglio enciclopedico, divisa com'è in dieci libri, di cui il primo tratta di Dio e della Trinità, di Maria, degli angeli, dei beati e santi, dei patriarchi e profeti, della fede, della chiesa, della fermezza ecc.; il secondo del cielo, degli dei (soprattutto Apollo), dei poeti, della musica, di Eolo e i venti, di Bacco e il vino, di Plutone e la ricchezza, delle dee (soprattutto la Fama, la Fortuna e Minerva), e dei pianeti, sotto ognuno dei quali compaiono le cose e i temi che ricadono nel campo della sua influenza: sotto Saturno la vecchiezza, il tempo, l'agricoltura, la povertà, l'avarizia, la prigione; sotto Giove i pontefici, i sovrani,

18. *Op. cit.*, p. 138 sg.

le gerarchie e gli attributi del potere, le folgori; sotto Marte gli eroi, i condottieri, la milizia, le armi; sotto il Sole i miti solari, la luce, l'ombra, il calore; sotto Venere le figure e i motivi dell'amore, gli amanti celebrati dai poeti, i sentimenti amorosi e i piaceri, le acconciature; sotto Mercurio l'eloquenza e gli oratori, i ladri, la mercatura, la geometria, la divinazione e magia, la scrittura e le sue specie, la pittura, i colori, la scultura, i vasi, le arti e i loro strumenti; sotto la Luna i suoi miti e i suoi effetti meteorologici; finalmente le costellazioni. Il libro secondo è il più lungo, comprendendo 800 paragrafi, mentre il primo ne comprende 65 e il terzo, con cui comincia la trattazione dei quattro elementi, preceduta dalla descrizione geografica del mondo abitato, 114. La geografia dell'Alunno comprende tre soli continenti, l'Asia, l'Africa e l'Europa, dei quali si enumerano le province, le regioni, i paesi, le isole, le città, i castelli, le ville, le case e i loro utensili; segue una esposizione grammaticale sugli avverbi di luogo. Il libro quarto tratta del fuoco coi suoi effetti e strumenti, dell'aria con gli uccelli, dell'acqua coi suoi fenomeni atmosferici e terrestri, e insieme dei mari, delle navi, dei fiumi, paludi, stagni e laghi, dei pesci; si torna infine alla terra descritta nei suoi aspetti naturali (campi, boschi, monti, metalli, pietre, veleni, alberi, erbe, fiori, frutti, animali). Il libro quinto tratta dell'anima e delle sue facoltà; il sesto del corpo, delle sue parti e loro funzioni; il settimo dell'uomo e della donna nei loro rapporti di parentela e nel loro stato sociale, nei loro abiti e portamenti, nei loro raggruppamenti, nel loro vivere, cibarsi, morire; l'ottavo e il nono comprendono tutto ciò che può sussumersi sotto le categorie della qualità e della quantità: odori, sapori, comparazioni, numero, peso, misura, grandezza, piccolezza, altezza, bassezza, lunghezza, cortezza, strettezza. L'opera si chiude nel decimo libro con l'esposizione del mondo ipogeo, l'Inferno, e con una trattazione grammaticale sulle « particelle » e sull'uso delle parentesi. Quanto all'ordinamento delle parole entro le sezioni e i campi tematici, in genere esso non è — salvo per certi elenchi di nomi propri — alfabetico; a ciò è stato posto rimedio con due indici alfabetici che precedono il testo della *Fabrica del Mondo* e rinviano ai suoi paragrafi: il primo è intitolato « Indice di tutte le voci usate dal Petrarca, dal Boccaccio e da Dante et altri buoni autori », il secondo « Indice de' nomi propri degli uomini e de' luoghi etc. ».

Già un esame non approfondito dell'opera ne coglie i grossi difetti. Essa è priva tanto della fantasia del *Theatro del Mondo* di Giulio Camillo quanto del rigore classificatorio della *Tipoco-*

smia del Citolini, e rivela che al suo autore manca quella preparazione filosofica della scuola umanistica che negli altri due è non solo presente ma curiosa di aggiornamento. L'inquadramento teorico è arcaico, confuso ed inerte e non distingue nettamente, al contrario di quello del Citolini, l'elemento scientifico da quello favoloso; anzi i temi mitologici hanno uno sviluppo superiore agli altri. Frequente è poi la divagazione compiaciuta: vedasi — a titolo d'esempio eloquente — quella, di un degradato cabalismo, sui grandissimi misteri del numero tre, in cui sono elencate tutte le occorrenze ternarie nella realtà divina, naturale ed umana, e anche ciò che dev'essere triplice in una donna perché sia bella (cfr. la voce *tre*, paragr. 1712); e si vedano gli aneddoti in prima persona profusi nelle voci *Vinegia, Ferrara, Firenze e Roma* (paragr. 893-896). C'è indubbiamente la volontà di fare una cosa nuova, alla moda e geniale, ma *deficiunt vires*; e difatti la pur presuntuosa presentazione dell'opera a Cosimo I e ai lettori non supera la mira di una guida alla volgare eloquenza fondata su esaurienti esempi di vera lingua toscana e di leggiadro stile. A un trattato di memoria artificiale e ai problemi della sua costruzione neppure un cenno. Eccoci al punto: qualche passo o titolo già da noi citato e la stessa titolazione dell'opera, letta nella sua interezza (*La Fabrica del Mondo... nella quale si contengono le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio e d'altri buoni autori, mediante le quali si possono, scrivendo, isprimere tutti i concetti dell'uomo di qualunque cosa creata*), ci dichiarano la contraddizione che ha minato l'opera nel suo stesso concepimento. L'Alunno è partito dalle parole, e lui stesso lo confessa quando, nella dedica a Cosimo I, ribadisce e spiega il titolo del frontespizio affermando che la sua opera « è la Fabrica del Mondo per contenere la regolata architettura delle voci volgari colle quali si possono isprimere tutte le cose create nel mondo ». È l'ordinamento delle parole, che preme all'Alunno, non quello delle cose; ma di quali parole? Di quelle contenute in un ristrettissimo canone di autori, costituito dai tre sommi fiorentini del Trecento, dall'Ariosto e da pochissimi altri. È vero che nel proporre i singoli temi l'Alunno suole sciorinare un elenco di parole pertinenti al campo semantico e spesso esorbitanti dal canone; e così gli accade di fare nelle definizioni e illustrazioni dei singoli lemmi; ma è anche vero che raramente vengono elevate a lemma parole non proprie del canone, e che quelle lemmatizzate vengono corredate di esempi tratti dagli autori canonici. Sicché alla metà del Cinquecento l'Alunno si è posto l'assurdo compito di costringere una visione

integrale della realtà contemporanea nel letto di Procuste di un tesoro di parole antico e per giunta limitato in ragione dei generi letterari coltivati dai pochi autori prescelti. Ecco perché — per non dir altro — la sua geografia ignora il nuovo mondo, che è ben presente in quella del Citolini, e i personaggi mitici o storici lemmatizzati (dei, eroi, poeti, re, condottieri ecc.) sono soltanto quelli di cui si parla nei testi del canone. Mostrò di aver intuito perfettamente la natura dell'opera dell'Alunno il suo ammiratore Marco Antonio Magno, quando le dedicò un sonetto riportato nelle pagine introduttive, che comincia così: « Le pietre de la Fabrica del Mondo / Sono le voci che Petrarca pose / E Dante in versi, ed il Boccaccio in prose, / Che son tre lumi del parlar facondo ».

La *Fabrica del Mondo* fu certo nota al Citolini, che sembra polemizzare con essa quando, nella chiusa della *Tipocosmia*, dissente da coloro che giudicano necessari alla fortuna della lingua l'aiuto degli Imperi (p. 552); ma non poté fornirgli che una piccola parte della nomenclatura di cui quella vera enciclopedia aveva bisogno. L'enciclopedia abortita dell'Alunno è il frutto dell'ibrido e quasi parodistico incrocio di due opposte concezioni: un ordinamento categoriale della realtà come quadro e come metodo conoscitivo, e una lingua letteraria platonicamente ancorata ai suoi modelli. Il prevalere di questa seconda concezione riduce la prima a un serbatoio di *loci communes*, a un temario retorico non più inutile, per gli scolari e i poeti, di una *Regia Parnassii*.

Il tentativo di Francesco Alunno dovette però riuscire esemplare per la lessicografia futura, nel senso di chiarirle le implicazioni e i limiti delle scelte programmatiche. Se da un lato si ebbe la *Tipocosmia* del Citolini, che muove da una enciclopedia e le fa corrispondere un complesso di designazioni verbali non puristico ma funzionale, dall'altro si ebbero vocabolari come quello del veneziano Giovanni Marinelli (1562) e quello fraseologico del tortonese Stefano da Montemerlo (1566), i quali seguitarono ad applicare ad un canone ristretto partizioni categoriali come espediente repertoriale per combinazioni lessicali e moltiplicazione dei *loci* oratorii, donde l'attenzione ai sinonimi e alle associazioni epitetiche e fraseologiche;¹⁹ e finalmente la ripresa del dizionario alfabetico, sul tipo di quello dell'Acarisio, sfociata agl'ini-

zi del Seicento (1602) nell'ottimo *Memoriale della lingua* di Giacomo Pergamini da Fossombrone, « estratto — dichiara il titolo — dalle scritture de' migliori e più nobili autori antichi. Ridotto in ordine d'alfabeto... Opera per la copia delle voci, dell'osservazioni e de' documenti ch'in essa si contengono; necessaria non solo a segretari ed a poeti, ma a ciascuno che desidero scrivere regolatamente ». Opera superata soltanto, pochi anni dopo, dal congenere Vocabolario della Crusca.

6. Nei verbali dell'Accademia della Crusca parlanti dell'impianto del Vocabolario e nelle carte relative alla prima fase dei suoi lavori — ritrovate e attentamente analizzate da Severina Parodi —²⁰ non c'è traccia di una discussione sul carattere da dare al primo vero vocabolario fiorentino: « Ovvvia — scrive la Parodi —, alle soglie del '600, la scelta di una sistemazione alfabetica piuttosto che analogica delle voci » (e in nota: « Il complicato sistema di rinvii a cui la sistemazione analogica costringe il redattore era già stato scartato dai vocabolaristi che abbiamo visto precedere la Crusca ».²¹ E non possiamo darle torto, se l'Alunno e il Marinelli — per citare due casi cospicui — sono stati costretti a ricorrere al macchinoso espediente di affiancare al loro vocabolario metodico un vocabolario alfabetico di rinvio, che praticamente duplica il materiale registrato. Ciò che qui però interessa è rispondere alla domanda se il Vocabolario della Crusca abbia carattere enciclopedico e sottenda una particolare enciclopedia. In base all'esame che abbiamo fatto di alcuni vocabolari cinquecenteschi veramente o falsamente enciclopedici, dobbiamo rispondere di no.

L'incompatibilità tra una moderna visione cosmica da enunciare *per verba* e un oltranzoso purismo o, che è lo stesso, un'assoluta immanenza verbale raggiunge lo stato di flagranza nella *Fabrica del Mondo* dell'Alunno. L'ordine alfabetico è un sintomo, non una causa di quella incompatibilità, perché è noto che un dizionario enciclopedico è realizzabile prescindendo dall'ordinamento analogico. Ma anche dove manchi una trascendenza linguistica totale, cioè una convinzione e volontà di piena corrispondenza tra cose e parole, il linguista, in particolare il lessicografo, può rilevare, entro i confini del lessico da lui preso in considerazione, la fossile sopravvivenza, in certe strutture semantiche o formali, di

19. Cfr. OLIVIERI, *op. cit.*, pp. 158-163.

20. *Gli atti del primo Vocabolario* editi da S. Parodi, Sansoni, Firenze, 1974.
21. *Op. cit.*, p. 36 e nota 5.

modi primordiali di analizzare e conoscere la realtà, può individuare parole coagulative di costellazioni verbali e concettuali, campi semantici sincronici e diacronici, e addirittura tentare di costruire il castello di *Begriffssysteme* di cui si compone, in una fase della sua storia, un certo lessico; ben consapevole che — come afferma un valente semanticista, Mario Alinei —²² il lessico è «l'insieme delle conoscenze dell'uomo», le quali non sono «unità slegate l'una dall'altra», ma «organizzate in strutture gerarchiche, i cui tratti più dominanti coincidono in ultima analisi con i «massimi principi» di ogni epoca storica, di ogni stadio di sviluppo nella scienza e nella società, essi stessi quindi soggetti a mutamento», sì che «ogni lessico rappresenta sempre il livello raggiunto da una comunità linguistica nel proprio sforzo di organizzarsi concettualmente, in un determinato momento storico». Orbene: non possiamo pretendere dagli antichi accademici tanta consapevolezza, ma possiamo porci, subordinatamente alla domanda, cui abbiamo risposto negativamente, sul carattere enciclopedico del Vocabolario della Crusca, l'altra domanda se, oltre al fine pragmatico di conservare e proporre a modello dell'uso la bella lingua del secol buono, c'era, nella mente dei compilatori o nell'opera stessa, almeno implicita una concezione del rapporto tra la lingua e l'esperienza umana e quindi una teoria delle funzioni della lingua. Nell'introduzione, dove anzitutto occorre ricercare il pensiero dei compilatori, qualche spunto rivela il sospetto di quel rapporto: come quando si allude alla grandezza e varietà dell'impresa, «abbracciando ella almeno, in qualche maniera, tutto ciò di che gli uomini hanno notizia», o al fatto che tutti possono essere in grado di segnalarne gli errori «per trattar essa d'ogni cosa»; o quando si avverte la dimensione storica, parlando di voci antiche e di arcaismi tratti da autori troppo antichi solo «per dar notizia delle maniere de' tempi loro»; o quando si ammette di aver citato voci dell'uso «delle quali forse non venne in taglio a quegli scrittor del buon secolo di servirsi», «per non impoverirne la nostra lingua». Ma la diffidenza verso le voci di autori «forestieri» come foriere di confusione, la parsimonia nell'ammettere termini delle professioni e delle arti e l'astenersi da definizioni «tanto filosofiche, e proprie, quanto si converrebbe a perfettamente trattarne, e per professione» dimostrano lo scarso interesse dei compilatori per il mondo

delle cose. Il loro mondo è un mondo di parole, quantitativamente quasi chiuso, quindi facilmente strutturabile; ma nessun tentativo di strutturazione semantica è stato compiuto, non solo trascendente (cioè orientato verso la realtà), ma neppure immanente (attraverso intavolature sinonimiche e associative di tipo retorico), e nessuna inquadratura grammaticale e sintattica, quali abbiamo visto in vocabolari precedenti. Tutti gli elementi formali e funzionali restano sparsi negli articoli delle singole voci ed è compito del lettore tessere il loro rapporto. Un'altra è l'immanenza che informa il Vocabolario: la lingua ipostatizzata, *sic et simpliciter*, come genere letterario. Il che dà la smentita alla sfida lanciata da Benedetto Croce nel recensire l'*Idioma gentile* di Edmondo De Amicis: «Io sfido a trovare un uomo che 'ami la lingua', cioè che faccia all'amore con un'astrazione».²³

Alle due grandi gallerie fiorentine, concepite quasi simultaneamente, del linguaggio figurativo e del linguaggio verbale non presiede dunque una macchina del mondo; presiede un Olimpo, che per la galleria figurativa appare costituito (mi giovo qui, come altrove, di cortesi anticipazioni della relatrice Paola Barocchi) dalla scultura antica e dall'arte del primo Cinquecento (prevalentemente ma non esclusivamente fiorentina), per la galleria verbale dall'aureo Trecento e soprattutto dai tre sommi autori fiorentini (e da qualche autore non trecentesco e non fiorentino). In entrambe prevalgono, regnano gli oggetti esposti (statue e pitture, manufatti preziosi, curiosità naturali, strumenti scientifici; o parole, locuzioni, stilemi), privi — che per la lingua è un colmo — di valore simbolico; *mirabilia* per se stessi, ma anche come fattori di generi, che nella Galleria di Francesco I saranno le antichità, gli uomini illustri ecc., nel Vocabolario della Crusca i generi trattati dagli autori, in particolare dai sommi, e i loro livelli stilistici: non per nulla l'introduzione accenna alla distinzione tra lingua della poesia e lingua della prosa, ai proverbi e ai modi bassi e plebei, e non per nulla la limitata scelta lessicale rinvia ai generi da cui è discesa. E come gli Uffizi sono ordinati secondo un piano illustrativo e dimostrativo rivolto al pubblico che li visiterà, così il Vocabolario costituisce uno strumento sociale di portata nazionale, sul che non torno ad insistere.

22. *La struttura del lessico*, Il Mulino, Bologna, 1974, p. 187 sgg.

23. L'«*Idioma gentile*» (1905), in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1949, p. 215.

Il corso ulteriore del tempo e degli eventi altererà solo in parte la *concordia discors* del parallelismo iniziale. Si è già accennato all'ampliamento del canone del Vocabolario e specialmente al tentativo di rimetterlo in contatto con la cultura contemporanea fatto dal galileiano Leopoldo de' Medici che, in pieno Seicento, contribuirà ad imprimere alla Galleria degli Uffizi un ordinamento assai più specifico, secondo una metodologia anche storiograficamente più scientifica, oltre che a dilatarne l'Olimpo. Il quale Olimpo tuttavia dovrà attendere la fine del Settecento, e meglio la prima metà dell'Ottocento, per riuscire a includere il Medioevo. «Olimpicamente» parlando il cammino delle due gallerie fu inverso, sì che il loro parallelismo può essere rappresentato, retoricamente, con la figura del chiasmo.

E oggi? Ma esiste, vive ancora, oggi, la vecchia Galleria degli Uffizi? Io non sono competente a rispondere, ma spero fortemente di sì. Il vecchio Vocabolario della Crusca è morto; ma, pur piegandomi alla storia e al destino delle istituzioni, io sento di dover dire, al modo dell'araldo d'armi della monarchia francese: «Il Vocabolario della Crusca è morto. Viva il Vocabolario della Crusca!».

Avvertenza bibliografica

Il saggio «*Quicquid nostri praedecessores...*». Per una più piena valutazione della *linguistica preascoliana* comparve in «Atti e memorie dell'Arcadia», s. III, vol. II, 1950.

Essenza del toscano fu il tema di una lezione tenuta dalla Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina in Palazzo Strozzi l'anno 1958 e pubblicata in «La rassegna della letteratura italiana», anno LXII, s. VII, 1958, pp. 3-21, poi in «Studi fiorentini» della Libera cattedra suddetta, Sansoni, Firenze, 1963, pp. 369-394.

Filologia e lessicografia a proposito della «variante» comparve nel volume miscelaneo *Studi e problemi di critica testuale*, contenente gli atti del Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna, aprile 1960), Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1961, pp. 183-192.

Parole di Dante è estratto dalle *Note dantesche* pubblicate nel vol. XL, 1963, degli «Studi danteschi», pp. 7-56.

La «*Sintassi italiana dell'uso moderno*» di Raffaello Fornaciari è la presentazione della ristampa anastatica della celebre *Sintassi italiana dell'uso moderno* di Raffaello Fornaciari (Sansoni, Firenze, 1881 e 1897), Sansoni, Firenze, 1974, pp. V-XXVII.

Gino Capponi linguista e arciconsolo della Crusca è tratto dal volume miscelaneo *Gino Capponi linguista storico pensatore*, cinquantesimo della collana «Studi dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'», Olschki, Firenze, 1977, pp. 9-25.

Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato è tratto da «Strumenti critici», n. 29 (1976), pp. 1-56.

Lessicografia e letteratura italiana è il testo di una conferenza tenuta a Düsseldorf nella Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften nel 1979, pubblicata nella collana dei *Vorträge* (G 240, 1980) della stessa accademia e ripubblicata con ritocchi e ampliamenti in «Studi di lessicografia italiana», II, 1980, pp. 5-30.

Il volgare nell'avvio del principato mediceo è il testo di una