

Correzioni e variazioni autografe nel manoscritto del *Paradiso degli Alberti*: una questione di stile?

Paola Mondani

Si è ormai per lo più concordi nell'attribuire a Giovanni Gherardi da Prato la paternità dell'unico testimone superstite del *Paradiso degli Alberti*¹; eppure, almeno a quanto mi risulta, uno studio sistematico sulla portata stilistica e retorica delle variazioni e delle integrazioni che caratterizzano diffusamente il manoscritto non è ancora stato svolto, nonostante che il gran numero di elementi osservabili (le riscritture a margine e in interlinea, le cancellature e le correzioni) e la chiarezza della grafia possano sicuramente valere da incentivo a un'indagine di questo tipo.

Una ricerca volta a esplorare il codice Riccardiano 1280, il "laboratorio" dello scrittore, che abbia come obiettivo principale quello di rintracciare possibili direttrici compositive – delle quali i numerosi (e spesso vistosi) interventi autoriali disseminati nel testo sono la diretta testimonianza – può servire a mettere in luce alcune scelte formali ripetute e costanti, collocabili in seno alla duplice influenza stilistica di cui l'opera risente: quella della tradizione boccacciana da un lato e quella della sperimentazione tardo-gotica dall'altro².

- 1** Fu Aleksandr Wesselofsky, curatore della prima edizione del *Paradiso degli Alberti*, ad attribuire la composizione dell'opera a Giovanni Gherardi da Prato; cfr. ALEKSANDR WESSELOFSKY, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana*, Bologna, Romanagnoli, 1867.
- 2** Cfr. FRANCESCO GARILLI, *Cultura e pubblico nel «Paradiso degli Alberti»*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», CXLIX, 1972, pp. 1-47, in part. p. 42, e ANTONIO LANZA, *Il giardino tardogotico del «Paradiso degli Alberti»*, in «Italies. Revue d'études

Il *Paradiso degli Alberti* (d'ora in avanti *Paradiso*) occupa le cc. 19r-113r del ms. Riccardiano 1280 conservato nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, il solo codice che lo tramanda e che contiene anche, alle cc. 1r-18v, una legenda e una laude di Santa Domitilla³. Il recto della seconda carta di guardia reca una scritta, presumibilmente vergata da Anton Maria Salvini (all'abate appartenne, con ogni probabilità, il manoscritto del *Paradiso*, che infatti lo postillò fino alla c. 64)⁴: «Leggenda di Santa Domitilla e Romanzo, forse del Boccaccio» [Figura 1].

Nel Settecento l'opera di Gherardi era quindi ancora sconosciuta; il manoscritto era conservato in una biblioteca privata dove era stato catalogato come “romanzo” e attribuito per ipotesi a Boccaccio, certo in ragione di assonanze stilistiche e strutturali con la prosa del certaldese, quella del *Filocolo* e della cornice del *Decameron*⁵. Nel 1867 Aleksandr Wesselofsky, che aveva ritrovato il codice in cui era contenuto il *Paradiso*, attribuendone per primo la paternità all'autore pratese, curò l'*editio princeps* dell'opera⁶, concedendo anch'egli – seppure con una certa flessibilità, dato il carattere «eclettico-sperimentale»⁷ della prosa – di inserirla entro il genere del romanzo.

Due elementi, in particolare, concorrono ad accostare il *Paradiso* al modello letterario e autoriale del romanzo boccacciano: l'autobiogra-

italiennes», VIII, 2004, pp. 135-150: <<https://journals.openedition.org/italies/1060>> (03/2022).

3 Cfr. ELISABETTA GUERRIERI, *Preliminari sul «Paradiso degli Alberti». Il genere, la struttura, le novelle*, in «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», XXVI, 2007, pp. 40-76, in part. p. 40.

4 Cfr. *Ibidem*.

5 Cfr. FRANCESCO GARILLI, *Cultura e pubblico*, cit., in part. pp. 31-33.

6 Nel 1796, Gaetano Cioni aveva inserito in un volume intitolato *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino* il proemio del terzo libro e quattro novelle del *Paradiso degli Alberti*, aggiungendone altrettante nella ristampa del 1819; di queste, in realtà, una sola novella era stata opportunamente attribuita a Giraldo Giraldi (quella tradita dall'autografo Riccardiano 713), mentre tutte le altre erano rielaborazioni dal *Decameron* e dal *Paradiso degli Alberti*, realizzate da Cioni stesso; cfr. ALEKSANDR WESSELOFSKY, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., in part. p. 14.

7 ELISABETTA GUERRIERI, *Preliminari sul Paradiso degli Alberti*, cit., p. 48.

fismo, cioè la «vita vissuta che diventa vita raccontata»⁸ – un aspetto già palese in quel «romanzo faticoso e composito»⁹ che è il *Filocolo* e poi presente, in forma critica, anche nel *Decameron*¹⁰ – e l'enciclopedismo, per mezzo del quale la realtà è presentata in una più ampia visione generale¹¹. In più, l'impianto strutturale dell'opera (suddivisa in cinque libri, il primo dei quali acefalo e l'ultimo incompiuto¹²) è incardinato sul decameroniano motivo circolare della brigata.

In quali aspetti, invece, l'opera diverge dalla tradizione? Nel carattere peculiare della cornice, in primo luogo, che «da elemento di evasione narrativa e di coesione strutturale viene a trasformarsi nel vero e proprio fulcro della narrazione»¹³, assumendo un ruolo di primo piano rispetto alle novelle, quasi relegate a una funzione di contorno¹⁴, cioè di sospensione momentanea dalla «tensione concettuale»¹⁵; nei conversatori, in secondo luogo, perché quelli del *Paradiso* sono personaggi illustri del tempo, che dissertano primariamente su questioni dottrinali («la potenza distruttrice del tempo, i vari gradi dell'amore [...], la perfetta forma di governo, le fasi della generazione dell'uomo, quali siano il fine e la felicità estremi»¹⁶): assai diversi, dunque, dai borghesi novellatori immaginari di Boccaccio.

8 FRANCESCO GARILLI, *Cultura e pubblico*, cit., p. 5.

9 NATALINO SAPEGNO, *Introduzione*, in GIOVANNI BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di Carlo Salinari e Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, 1976, pp. 139-149: 146.

10 Cfr. *ibidem*.

11 Cfr. *ibidem*.

12 Cfr. FRANCESCO BAUSI, *Gherardi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, CIII, 1999, pp. 559-568.

13 ANTONIO LANZA, *Il giardino tardogotico del «Paradiso degli Alberti»*, cit.: <<https://journals.openedition.org/italies/1060>> (03/2020).

14 Il primo libro assume una funzione introduttiva e, pertanto, non contiene alcuna novella; il secondo e il terzo, invece, ne accolgono due, e il quarto cinque: cfr. ANTONIO LANZA, *Introduzione a Giovanni Gherardi da Prato*, in *Il Paradiso degli Alberti*, Roma, Salerno Editrice, 1975, pp. IX-L, in part. p. XXXIV.

15 ID., *Il giardino tardogotico del Paradiso degli Alberti*, cit.

16 ID., *Introduzione*, cit., p. XI.

Il manoscritto rappresenta «una copia di lavoro, con frequenti correzioni *inter scribendum*, integrazioni, cancellature, riscritture interlineari e marginali»¹⁷ che danno prova del lungo processo di gestazione dell'opera e della propensione dello scrittore per una certa cura della forma: si tratta insomma di «un testo il cui carattere artistico-letterario sembra – almeno negli intenti dell'autore – fuori ogni discussione»¹⁸. La prosa di Gherardi è marcatamente aggettivata; tende, in questo, «a soluzioni volutamente cantabili e vaghe, attuate con la scelta insistente del superlativo e del diminutivo», e sfoggia una studiata scansione ritmica dei membri frasali, costruita per mezzo di cadenze sospensive¹⁹ e di una «massiccia immissione nel tessuto prosastico di versi»²⁰.

In questo contributo renderò conto di alcuni dei risultati emersi dallo spoglio di una parte del primo libro; per offrire una visione d'insieme della disamina, che sia, al contempo, discernibile anche in ciascuno dei suoi elementi, ho organizzato i riscontri in tre gruppi, che presenterò distinti in altrettanti paragrafi: nel primo, si indagheranno aspetti relativi all'aggettivazione, ovvero ai casi di trasformazione dal grado positivo al superlativo oppure di inserimenti *ex novo* di aggettivi al superlativo; nel secondo, si porrà l'attenzione su aggiunte e modifiche che assumono una funzione sintattica, metrico-ritmica e/o retorica, in particolar modo sulla creazione o inserzione di versi, membri in *paritas syllabarum*, combinazioni o sequenze assonanti, rimanti o alliteranti e così via; nel terzo gruppo, infine, si porteranno all'attenzione alcune modifiche lessicali, rese necessarie da esigenze ora stilistiche ora semantiche ora di *variatio*.

17 ELISABETTA GUERRIERI, *Il Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi da Prato: il modello decameroniano e altri archetipi letterari*, in «Heliotropia», 2017, pp. 265-282: 265: <https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/14/guerrieri.pdf> (03/2020).

18 PIOTR SALWA, *La narrativa tardogotica toscana*, Firenze, Cadmo, 2004, p. 70.

19 Mi permetto di rinviare, su questo, a PAOLA MONDANI, *Tracce di un cursus boccacciano nella novellistica dal XIV al XVI secolo*, in «In fieri 3: Ricerche di linguistica italiana. Atti della terza giornata dell'ASLI per i dottorandi», pp. 167-176, in part. pp. 173-174.

20 ANTONIO LANZA, *Introduzione*, cit., p. XXVII.

Le porzioni di testo prese in esame sono trascritte seguendo il criterio della «conservatività grafica»²¹, mentre rispondono a canoni moderni la divisione delle parole, la punteggiatura e l'uso delle maiuscole, così come il sistema degli accenti e degli apostrofi, ricalcati sull'edizione critica curata da Antonio Lanza; le integrazioni dovute a guasti meccanici (anch'esse sempre coincidenti con le ricostruzioni del curatore) sono invece segnalate da parentesi quadre.

1. La superlativizzazione

Si è già accennato alla peculiare «saturazione di superlativi»²² che caratterizza la prosa del *Paradiso*: alcune delle correzioni apportate alla versione originale del manoscritto ne accrescono sensibilmente la frequenza, producendo altresì, in più casi, puntuali richiami e corrispondenze.

Nel margine sinistro della c. 20r, l'aggiunta del vocativo *o santissimi amici* (reso dall'editore senza l'interiezione: *santissimi amici*²³), si colloca senz'altro entro la spinta stilistica a decorare il testo con aggettivi al grado superlativo, ma non solo: evoca al tempo stesso un modulo boccacciano – e della novellistica post-boccacciana – quasi sempre impiegato in ben note formule d'apertura quali, ad esempio, *graziosissime donne* (I Intr.), *carissime donne* (I 1; IV Intr.), *carissime donne mie* (VII 2), *nobilissime donne* (VII 5) [Figura 2].

La stessa marca emulativa parrebbe assumere anche l'integrazione sul rigo del possessivo *miei* alle cc. 19r e 25v: le invocazioni *o santissimi e dolcissimi amici* e *o santissimi amici* della prima stesura diventano *o san-*

21 GIOVANNA FROSINI, *La parte della lingua nell'edizione degli autografi*, in «Medioevo e Rinascimento», xxvi, 23, 2012, pp. 149-172: 158; su questo, cfr. anche EAD., *Testi autografi*, in *La lingua di Machiavelli*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 115-141, in part. p. 115.

22 FRANCESCO GALLINA, *Itinerarium mentis in Cyprum. Il giardino della «falsa Venere cipriana» nel Paradiso degli Alberti*, in «Natura, società e letteratura», Atti del xxii Congresso dell'ADI, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Bologna, Adi editore, 2020, pp. 1-7.

23 Cfr. GIOVANNI GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 5.

tissimi e dolcissimi amici miei e *o santissimi amici miei*, producendo altresì, con la posposizione dell'aggettivo, delle cadenze di *cursus velox* (*dolcissimi amici-mièi*; *santissimi amici-mièi*), la stessa combinazione ritmica che impiega Boccaccio (*carissime donne-mie*) [Figura 3 e Figura 4].

Alla c. 20v, nel margine destro, si osserva l'aggiunta dell'aggettivo superlativo *purissima* per qualificare il sostantivo *comedia*, isolato in prima stesura; in questo modo il passo, oltre ad assumere una forma epifrastica, si colloca in ridondanza e in parallelismo con la sequenza contigua *lietissimo fine* (I: *in tutto forma poeticha, imperò che qui nè comedia turbata cum lietissimo fine*; II: *in tutto la forma poeticha, imperò che qui nè alla purissima comedia et turbata cum lietissimo fine*) [Figura 5].

Invece, alla c. 21v, l'aggettivo *mirabile* della versione iniziale viene depennato nella revisione e sostituito con la forma – stilisticamente e fonicamente più coerente con il contesto – *ornatissima*; analogamente, *l'antichissa Seracusa* (forse un errore?) diventa, con la correzione nel margine destro, *l'antichissima Seracusa* (I: *dove la poetica et mirabile fictione filosofia morale et naturale per lli figliuoli della terra, retrusi sotto i tre promontorij, quelli dibattendo et scotendo ci lusinga et insegna lucidissimamente. Vedeva et ancora considerava l'antichissa Seracusa*; II: *dove la poetica e ornatissima fictione filosofia morale et naturale per li figliuoli della Terra, retrusi sotto i tre promontorij, quelli dibattendo et scotendo ci dimostra et insegna lucidissimamente. Vedeva et ancora considerava l'antichissima Seracusa*) [Figura 6].

Altri due superlativi sono introdotti nel testo, alla c. 22r, grazie all'aggiunta di un'apposizione incidentale (*parte notabilissima d'Italia*) e per mezzo di una correzione, ovvero della trasformazione al superlativo di un aggettivo che nella prima versione era già presente, ma al grado positivo (*gran Giove* > *grandissimo Giove*) [Figura 7].

I: *Or non fu qui Saturno dal suo figliuolo cacciato del regno e in Lazio la prima agricultura a' rozzi abitanti mostroe? Or non fu quivi l'ampia et innumerabile genealogia delli iddii? Io rimirava gli amplissimi temppi già dedicati al gran Giove;*

II: *Or non fu qui Saturno dal suo figliuolo cacciato del regno e in Lazio si nascose, parte notabilissima d'Italia, donde il nome si prese, et quivi la prima agricultura a' rozzi abitanti mostroe? Or non fu quivi l'ampia et innumerabile genealogia degli iddii? Io rimirava gli amplissimi temppi già dedicati al grandissimo Giove.*

Un emendamento non dissimile da quello appena descritto caratterizza anche le cc. 22v e 23v: vi troviamo due ampliamenti con funzione qualificante, che contengono ognuno due aggettivi (uno dei quali, ovviamente, al grado superlativo); nel primo caso, la domanda *Dove sono i teatri di Pompeo?* – che è già, fuori di ogni dubbio, retorica – viene ampliata ed enfaticizzata così: *Dove sono i teatri co-lla casa amplissima del gran Pompeo?* [Figura 8].

Nel secondo esempio (c. 23v), l'aggiunta, con l'immissione di un aggettivo al superlativo, riguarda un intero membro frasale e si colloca nel margine destro del foglio: *col suo agutissimo ingegno*. Nello specifico, la revisione garantisce, oltre alla già menzionata integrazione aggettivale, anche la creazione di tre strutture sintattiche parallele; in questo modo, essa partecipa anche di un'altra tipologia di cambiamenti, quelli che operano su aspetti strutturali, metrico-ritmici e retorici del testo e di cui parleremo in dettaglio nel prossimo paragrafo (I: *Non credette Saturno, non credette Iove col suo piacevole regimento e co-lle ricchezze della sua sorella et sposa Giunone*; II: *Non credette Saturno, col suo agutissimo ingegno, non credette Iove col suo piacevole regimento e co-lle ricchezze della sua sorella et sposa Giunone*) [Figura 9].

Appartiene al primo gruppo, inoltre, l'aggiunta di una frase in cui compare anche un superlativo (*non senza grandissimo piacere, alla mia fidata scorta sí dissi*); si tratta di una correzione apportata alla c. 25v e collocata, come si vede, nel margine destro; colpisce, tra l'altro, una dimenticanza: il sostantivo *piacere* è stato aggiunto successivamente – lo comprendiamo da quella sorta di v rovesciata (Δ) con la quale Gherardi segnala abitualmente il punto in cui deve essere inserita l'aggiunta, normalmente collocata nell'interlinea superiore –, e ciò parrebbe quasi dimostrare il peso che l'autore riserva all'aggettivo (piuttosto che al nome), cioè l'elemento chiave attorno al quale ruota tutto il resto della frase [Figura 4].

Segnaliamo uno spostamento e un'integrazione alla c. 27r. Questa la versione di prima penna: I: *si vicina [...] dopo altre province la gratiosa e ricchissima Persia chiusa da Caspio scitico et Caulcaso, da parte del polo altissimi monti*. Nella versione emendata, la sequenza *altissimi monti* è spostata in apertura ed è sostituita, in chiusa, da una combinazione ad

essa ritmicamente (*freddissimo pólo*: pl²) e qualitativamente (aggettivo + nome) equivalente. È inoltre lampante il rilievo che, anche in questo caso, si vuol riservare al superlativo, collocandolo in posizione incipitaria (II: *si vicina [...] dopo altre province la gratiosa et ricchissima Persia chiusa da Caspio scitico et Caulcaso, altissimi monti da parte del nostro freddissimo polo*) [Figura 10].

A metà del foglio, nel margine destro della c. 28v, s'incontra un ampliamento consistente, che porta con sé la creazione di due sequenze di aggettivo + nome e una di dittologia aggettivale + nome; di questi quattro attributi, uno è al superlativo. I: *con mille rugelletti mormorando et l'erbette de' giocondissimi parti*²⁴; II: *con mille rugelletti mormorando; et la frescha gramigna colle minute erbette et i varij et ridentissimi fiori de' giocondissimi prati* [Figura 11].

Per finire, anche la generosa inserzione (*Questo teatro alto alle stelle, co infiniti ricettacoli marmorij et lusingosissimi, dove ornati erano di innumerabili vaselli di finissimo alabastro fatti, formati di pretiosi lapilli et isvariati con infinite orientali margherite, pieni et abbondanti di pretiosissimi et odorosi unguenti a ogni reclamatione delli affannati spiriti de' viventi apropiati et utili et piacevoli*), nel già lungo periodo 77 della c. 29r, introduce un cospicuo numero di aggettivi; di questi, tre sono superlativi in senso grammaticale – *lusingosissimi, finissimo, pretiosissimi* – mentre gli altri lo sono semanticamente, cioè veicolano qualità eccelse e un certo gusto per la vaghezza delle immagini: *infiniti, innumerabili, infinite, pieni, abbondanti* [Figura 12].

2. La poetizzazione della prosa

Nel perfezionare l'assetto formale del testo, l'autore apporta variazioni e correzioni di carattere metrico-ritmico e retorico, inserisce cioè nella prosa elementi che sono per lo più propri della poesia, elevando e raffinando, così, la sua scrittura.

²⁴ Nel manoscritto si ha *parti* in luogo di *prati*.

Le modifiche apportate alla c. 20v, per esempio, ora assumono una valenza ritmica – è il caso del vistoso ampliamento sintattico *de' regi et delli potentissimi regni*, che costituisce un inserto versificato (segnatamente un dodecasillabo) –, ora rappresentano aggiunte o variazioni applicate in funzione retorica. A questo secondo gruppo appartengono una sostituzione lessicale e due integrazioni sostantivali scritte nel soprarrigo: nel primo caso, si tratta del vocabolo *fine* sostituito, nella dittologia *cum fine et morte*, dal sinonimo (forse più alto) *termine* (*cum termine et morte*), il quale, come si vede, produce una forte assonanza con il secondo elemento della combinazione²⁵; l'inserimento del nome *forma*, a creare una coppia disgiuntiva (*forma o materia*), si pone invece in parallelismo con la sequenza aggettivale che la precede *modesta o acerba*, mentre l'aggiunta del sostantivo *ingegno*, preceduto dalla congiunzione *et* abbreviata in nota tironiana, genera una dittologia sostantivale sinonimica (*intelletto et ingegno*).

Assume, invece, il duplice carattere di correzione sia metrica sia retorica l'aggiunta nel margine destro della coppia disgiuntiva di gerundi (*recitando overo scrivendo*), che, analogamente al caso appena descritto, si pone in parallelismo con la dittologia verbale che la segue (*dicemo et ragionamo*); in più, entrambe le sequenze costituiscono degli endecasillabi: quel|lo| re|ci|tan|do_o|ve|ro| scri|ven|do [11] che| no|i| già| di|ce|mo_e|ra|gio|na|mo [11]. Curiosamente, potremmo inquadrare quest'ultimo ampliamento testuale anche nell'ottica storico-letteraria del passaggio dalla cultura orale a quella scritta: non sembra più sufficiente presentare la narrazione come qualcosa di *detto e ragionato*, ma è necessario precisare che la storia è sì *recitata*, ma anche e soprattutto *scritta*²⁶.

25 È altresì opportuno notare come, grazie alla sostituzione lessicale, la dittologia assunta anche una chiara ritmicità: la combinazione *termine_e_morte* corrisponde a una variante del *cursus planus*, segnatamente il *planus* secondario: cfr. PAOLA MONDANI, *Il Quattrocento, in Cursus in fabula. Ritmo e retorica nella novellistica da Boccaccio al Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, pp. 87-119.

26 Sul rapporto tra oralità e scrittura e tra varietà dello scritto e del parlato cfr. GIOVANNI NENCIONI, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983; ENRICO TESTA, *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991; GIUSI

I: *nè ancho nel tutto forma poeticha, imperò che qui nè comedia turbata cum lietissimo fine, nè tragedia cum fine et morte di re et di regni, nè durissima satira cum riprensione modasta o acerba è nostra materia. Ma più tosto a me pare alcuna volta ricorrere all'una forma del dire et all'altra, quello che noi già dicemo et ragionamo per fuggire il tanto nimicho del nostro intelletto*; II: *nè ancho nel tutto la forma poeticha, imperò che qui nè alla purissima comedia et turbata cum lietissimo fine, nè [alla er]oica tragedia cum termine et morte de regi e delli potentissimi regni, nè alla durissima satira cum riprensione modasta o acerba è nostra forma o materia. Ma più tosto a me pare alcuna volta ricorrere all'una forma del dire et all'altra, quello recitando overo scrivendo che noi già dicemo et ragionamo per fuggire il tanto nimicho del nostro intelletto et ingegno* [Figura 5].

L'aggiunta di un gerundio, nel soprarrigo, crea un'altra dittologia (e un dodecasillabo) alla c. 21r, in parallelismo con la sequenza vicina *et prieghi et induchi*: I: *la divina Talia pregando che conforto mi sia alla nostra eletta materia et prieghi et induchi*; II: *la| di|vi|na| Ta|lia in|vo|can|do et| pre|gan|do|* [12] *che conforto mi sia alla nostra eletta materia et prieghi et induchi* [Figura 13].

Nella prima parte della c. 21v, l'aggettivo *mirabile* viene cancellato²⁷ e sostituito con una dittologia sinonimica, il cui primo elemento è anche in rima con il nome che qualifica (I: *Considerava ancora il fonte Arethusa, più tosto all'opinione de' mortali mirabile chosa che naturale*; II: *Considerava ancora il fonte Arethusa, più tosto all'opinione de' mortali miracolosa et incredibile chosa che naturale*). Si noti, tuttavia, che in questo caso la modifica causa la perdita di un endecasillabo (*mirabile chosa che naturale*).

Più avanti, è degna di nota la doppia correzione attraverso la quale una iniziale dittologia verbale (I: *con segni chiari et expressi, l'acqua quivi polla et exonda*) viene ampliata prima in due ottonari (II: *con segni chia-*

BALDISSONE, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992; ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997; GIANCARLO ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio e Basile*, Napoli, Liguori, 2006 e MASSIMO PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2013.

²⁷ Anche più avanti, sempre nella carta 21v, l'aggettivo *mirabile* è sostituito dal superlativo grammaticale *ornatissima*: cfr. pp. 4-5.

ri et expressi, il|qual| fon|te in| quel|lo| luo|gho|, l'a|qua| [sua]| pol|la et| ex|on|da|) e poi ancora trasformata in un unico dodecasillabo rimante, nel quale il verbo, che nelle prime versioni era reso in volgare, ora è assunto nella sua veste latina (III: *con segni chiari et expressi, l'aqua di quello pollare et exundare*) [Figura 6].

Torniamo alla c. 23v e all'inserimento, nel margine destro del foglio, del membro frasale *col suo agutissimo ingegno*. Del suo uso espressamente esornativo, dovuto alla presenza di un aggettivo superlativo, si è già detto²⁸; questo elemento aggiunto ha, però, anche una funzione sintattico-strutturale: esso garantisce la coerenza dell'impianto anaforico dell'accumulazione, introducendo anche accanto al primo soggetto (Saturno) lo stesso complemento già impiegato per descrivere gli altri due (Giove e Minos). I: *Non credette Saturno, non credette Iove col suo piacevole regimento e colle ricchezze della sua sorella et sposa Giunone, non credette Minos colle giuste sue leggi che tanta terra, sí abile, piacevole, ubertosa et perfettissima in tutte chose alla humana generatione*; II: *Non credette Saturno, col suo agutissimo ingegno, non credette Iove col suo piacevole regimento e colle ricchezze della sua sorella et sposa Giunone, non credette Minos colle giuste sue leggi che tanta terra, sí abile, piacevole, ubertosa et perfettissima in tutte chose alla humana generatione* [Figura 9].

Due integrazioni nel margine destro, alla c. 24r, trasformano l'avverbio *presto* al superlativo, producendo anche – in seno a un'estesa modifica sintattica che volge le due coordinate di partenza in una reggente e una relativa – tre moduli ritmici: un endecasillabo e due settenari (I: *E presto*²⁹ *io mi sentì et repentinamente ammira'mi parlare*; II: *Prestitissimamente, do|po al|quan|to| si|len|tio|* [7], *io|sen|ti' u|no|re|pen|ti|no|par|la|re|* [11], *che|co|sì|mi|di|ce|a|* [7]). Più avanti, un'altra aggiunta a

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 5.

²⁹ Davanti all'avverbio *presto*, come si vede, compare una nota tironiana che rende la preposizione *per*: in linea con l'interpretazione del curatore, si ritiene sia stata cancellata prima della versione I; analogamente, la coppia di segni tachigrafici (*et; per*) che precede l'aggiunta della sequenza *uno repentino parlare* non è stata cancellata probabilmente per errore (cfr. ANTONIO LANZA, *Apparato*, in GIOVANNI GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., pp. 332-361, in part. p. 333).

marginale crea invece una struttura chiasmica di VERBO+OGGETTO-MODO|MODO-VERBO+OGGETTO (I: *batti omai i tuoi remi e filicamente segui il viaggio*; II: *batti omai i tuoi remi con acorta ventura e filicamente segui il viaggio*), mentre in chiusa allo stesso periodo il verbo *rifare* è sostituito da una coppia disgiuntiva di verbi (I: *mai più non potere quello rifare*; II: *mai più non potere quello correre o solcare*). Nell'ultima parte del foglio, questa volta nel margine sinistro, la correzione investe un novenario tronco (verso quanto mai insolito nell'opera), sostituito da un dodecasillabo (I: *lo iscampo feci io e in terra a me*; II: *qual|fos|se|lo|scam|po|, io il|si|mi|le|fe|ci|*) [Figura 14].

Alla c. 25r, l'aggiunta, segnalata nel margine destro, si colloca prima del verbo *parlare*: Gherardi segnala il punto dell'inserimento con una "V" scritta nel soprarrigo. La sequenza supplementare garantisce il passaggio, in chiusa di frase, da un decasillabo a un endecasillabo e la creazione di una dittologia verbale; si noti anche che i complementi *per me* e *per lui* producono un parallelismo (I: *A pena per me ispirate le dette parole, sentì nel profondo del mio intelletto co|sì| sin|ce|ra|men|te| par|la|re|* [10]; II: *A pena per me ispirate le dette parole, sentì nel profondo del mio intelletto così sinceramente per|lui| a|me|ri|spon|de|re et| par|la|re|* [11]) [Figura 15].

3. Emendamenti lessicali

Le sostituzioni lessicali sembrano orientarsi per lo più verso una duplice direzione: da un lato soddisfano l'esigenza di *variatio*, cioè la ricerca di varietà terminologica – assicurata da un impiego diffuso della sinonimia – per “rimediare” a «ripetizioni non retoricamente motivate»³⁰; contemporaneamente, queste modifiche mirano talvolta a elevare il grado di ricercatezza del lessico.

Risponde senz'altro a esigenze di *variatio* la già menzionata sostituzione di *fine* con il sinonimo *termine*, alla c. 20v: nel rigo immediatamente superiore, infatti, il vocabolo compariva già, qualificato dal superlativo *lietissimo* (Figura 5); analogamente, alla fine della c. 25v il

³⁰ BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2018, p. 270.

participio passato *veduto* è trasformato in *creduto*, per la presenza della variante *veduta*, qualche riga più indietro (Figura 4).

In 28v, per evitare la ripetizione ravvicinata dello stesso verbo (già impiegato alla fine della c. 28r), *mirava* è corretto con la forma *mi volgea*, mentre più avanti l'aggettivo *varissimi* scompare, perché già impiegato nel rigo precedente, alla forma base *vari* [Figura 11].

Sono invece varianti più ricercate ed espressive quel *divorati* in luogo di *mangiati*, alla carta 23v (Figura 9), e la già vista coppia disgiuntiva *correre o solcare* al posto del verbo *rifare*, in 24r (Figura 14). Infine, alla c. 28r (Figura 16) la modifica che investe l'aggettivo *dolci*, in una sequenza di dittologia + nome, sembra rispondere a esigenze foniche (I: *dolci et chiare fontane*; II: *fresche et chiare fontane*).

Di altro segno appare, per finire, la correzione che trasforma la voce *lusinga*, alla c. 21v, in *dimostra* (I: *dove la poetica et mirabile fictione filosofia morale et naturale per lli figliuoli della Terra, retrusi sotto i tre promontorij, quelli dibattendo et scotendo ci lusingha et insegna lucidissimamente*; II: *dove la poetica et ornatissima fictione filosofia morale et naturale per lli figliuoli della Terra, retrusi sotto i tre promontorij, quelli dibattendo et scotendo ci dimostra et insegna lucidissimamente*). Alla voce *lusingare*, nel GDLI, accanto al ben più diffuso e noto significato di “blandire qualcuno con parole o atteggiamenti falsamente benevoli, con finte attenzioni o con promesse fallaci, al fine di guadagnarne la fiducia” (in quest’accezione il verbo è già attestato in *Cavalca*, *Dante* e *Boccaccio*), o anche di “allettare, circuire con parole, gesti o profferte amorose; sedurre” (attestato nel XIV secolo in *Boccaccio*, nel XVI in *Straparola*, nel XIX in *Carducci* e, per finire, in *Camillo Sbarbaro* nel Novecento) troviamo anche quello di “suffragare, confermare, corroborare (una dottrina)”, di cui è riportata una sola attestazione in *Giuseppe Ferrari*. È probabile, allora, che in questo caso la modifica sia volta a rendere il significato del passo meno ambiguo [Figura 6].

4. Conclusione

Da questa concisa disamina emerge quanto segue: in primo luogo, l'assetto linguistico generale dell'opera rimane sostanzialmente

inalterato; gli emendamenti, le cancellature e le inserzioni lessicali o frasali non sono mai rivolti ad aspetti fono-morfologici della lingua, bensì investono essenzialmente il lessico e la sintassi, con particolare attenzione a tutti quegli elementi esornativi della scrittura che possono concorrere a levigarne lo stile.

Analogamente – tolta qualche eccezione –, non si riscontrano modifiche volte a correggere il significato delle parole o il contenuto teorico e concettuale di un passo: tutte le varianti appaiono schiettamente orientate a rifinire la forma del testo.

Nella fattispecie, come abbiamo visto, le trasformazioni operate dall'autore possono essere organizzate e distinte in tre tipologie: quelle volte a "superlativizzare" il testo, vale a dire a immettere nel tessuto prosastico un numero decisamente elevato di aggettivi (o, talvolta, avverbi) al grado superlativo; quelle tese a poetizzare la prosa, cioè a inserirvi alcuni elementi metrico-ritmici – come per esempio versi, cadenze di *cursus* o membri in *paritas syllabarum* – e retorici (rime, assonanze, allitterazioni e dittologie); per finire, le più rade modifiche lessicali, che, oltre a coincidere spesso con gli intenti appena illustrati, sembrano nella maggior parte dei casi esaudire esigenze di *variatio*.

Riassunto Il contributo prende in esame alcuni aspetti stilistici e ritmico-retorici nell'autografo del *Paradiso degli Alberti*: le molte cancellature, riscritture e integrazioni sono traccia della volontà stilistica dell'autore, il quale sembra operare essenzialmente in tre direzioni: la "superlativizzazione" (aggiunta di aggettivi al grado superlativo), la "poetizzazione" della prosa (inserzione di versi, cadenze ritmiche e figure retoriche) e gli emendamenti lessicali (che garantiscono il rispetto della *variatio*).

Abstract This paper examines some stylistic and rhythmic-rhetorical aspects in the autograph of *Paradiso degli Alberti*. The many erasures, rewritings and additions testify to the author's stylistic will, which seems to operate essentially in three directions: "superlativization" (addition of superlative adjectives), prose "poetization" (insertion of verses, rhythmic cadences and rhetorical figures) and lexical amendments (ensuring compliance with the *variatio*).

Immagini del Riccardiano 1280

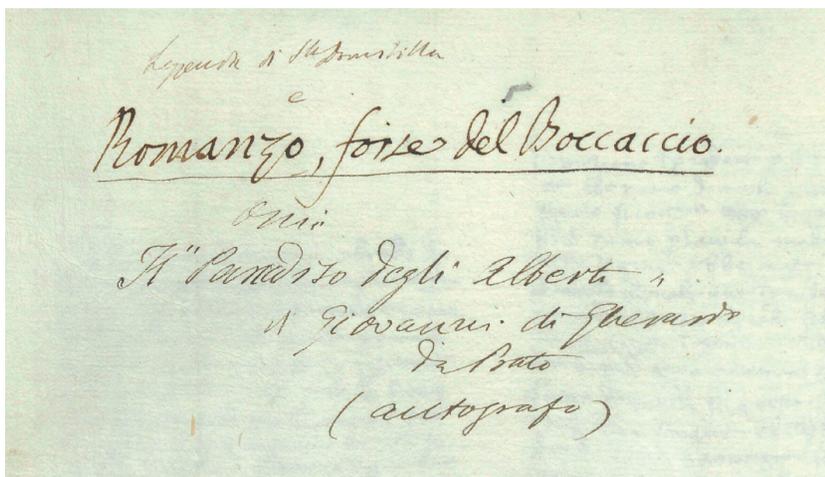


Figura 1 Seconda carta di guardia (su concessione del Ministero della Cultura)

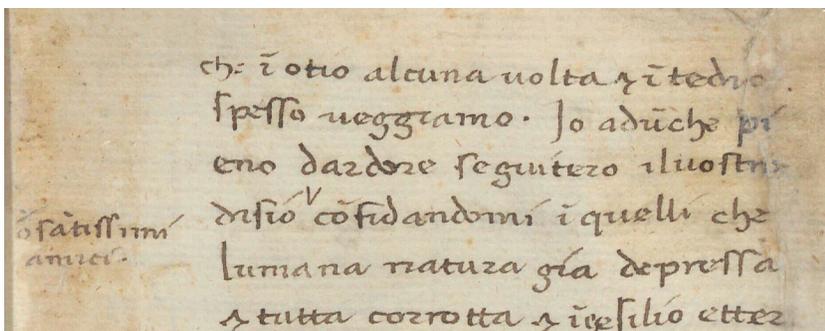


Figura 2 c. 20r (su concessione del Ministero della Cultura)

uana tutt'oggi ^{donare} parendo
io più lietamente potere opera
che osantissimi & dolcissimi
mei ^{mei} & omio unicho & somio te
o. omia ferma & sacra filio
de. Io entro i quella

Figura 3 c. 19r (su concessione del Ministero della Cultura)

Correzioni e variazioni autografe nel manoscritto del *Paradiso* degli Alberti

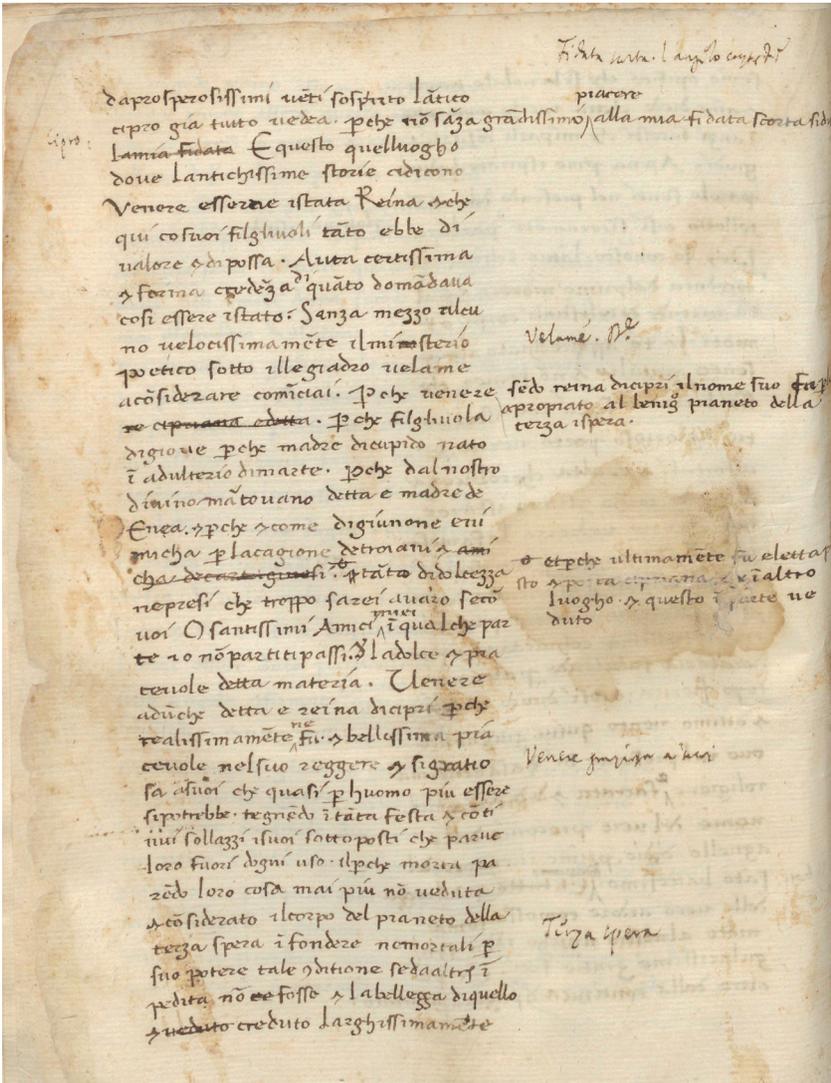


Figura 4 c. 25v (su concessione del Ministero della Cultura)

la
i tutto forma poeticha ipso ch' qui ne alla purissima
comedia turbata cū lietissimo fine
ne tragedia cū fine ^{et morte} di rege & delli potētissimi regni
~~re~~ ^{alla} d'iregni ne durissima ~~tra~~
tra cū ripreſione modata
o acerba e noſtra ^{forma} materia. Ma
piu toſto ane pare alcuna
uolta ricorere alluna forma
del dire et all'altra. & quello ch' recitando ouero ſcriuēdo ch'
noi già dicemo & ragionamo
p' fuggire il taito nimich del
noſtro i teltto ^{i greg} & comunemē
te auerſo a ogni uirtude & a uerido otio nel tempo
marido ~~tempo~~ dell'otio, nel quale
hora conuna lietissima diſpa
tationa. hora cū probmaximi *problema*
le & piaceuole. hora cū una
legiadriſſima cauſa declamā
do. hora conornatiſſima ^{penca} fic
tione lietamēte quello paſſa
uamo. Ilp ch' ſe alcuna uolta
noi uſciendo delle graui coſe
& alcuna lieta & giocōda & pie
na di feſta diremo come plo
tempo aduenire potrae. non
fia ſanza alcuna expreſſa uti
litad. zicreand' lani mo noſtro
nō altremēſ ch' apreſſo gheto *ſiſione*

Figura 5 c. 20v (su concessione del Ministero della Cultura)

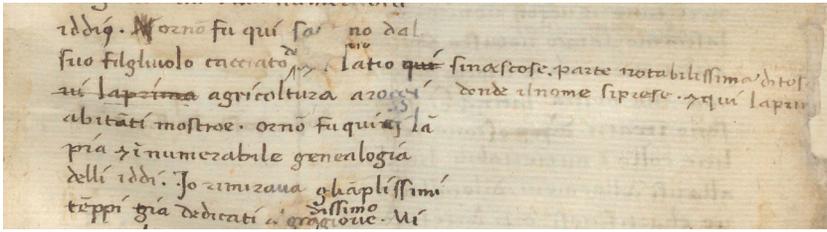


Figura 7 c. 22r (su concessione del Ministero della Cultura)

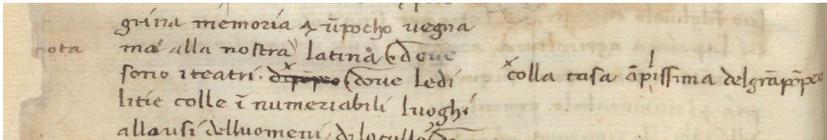


Figura 8 c. 22v (su concessione del Ministero della Cultura)

Correzioni e variazioni autografe nel manoscritto del *Paradiso* degli Alberti

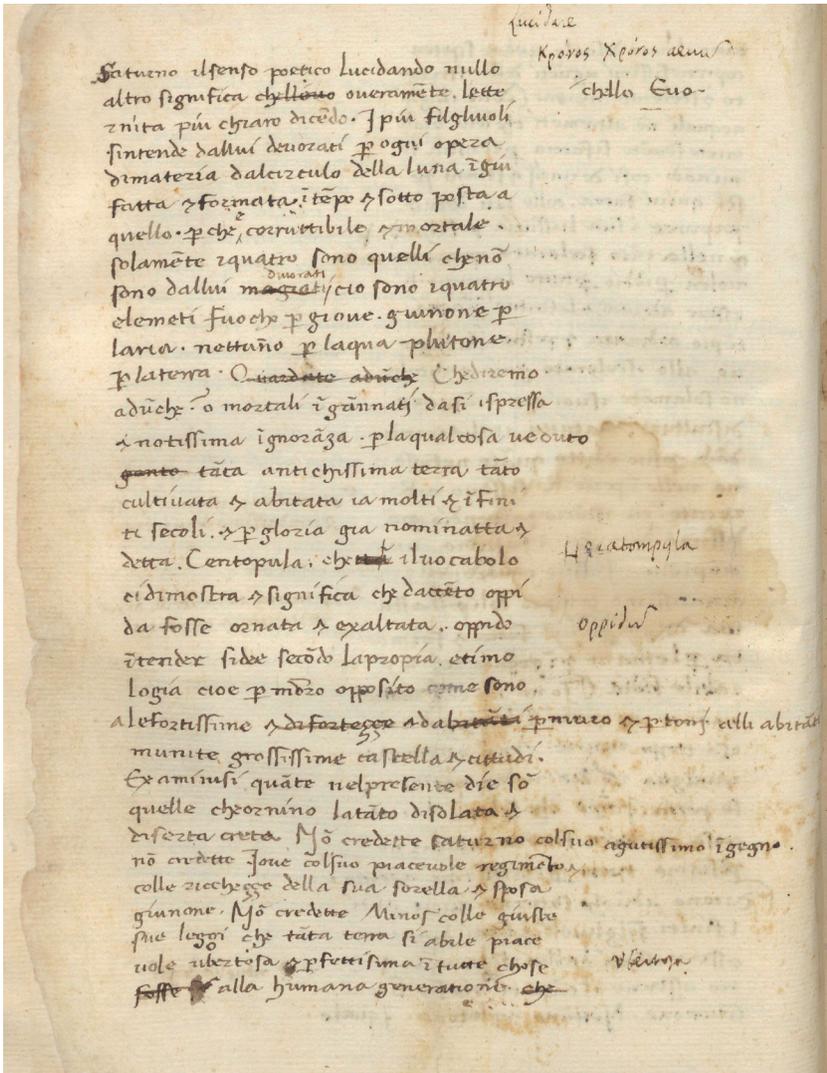


Figura 9 c. 23v (su concessione del Ministero della Cultura)

Paola Mondani

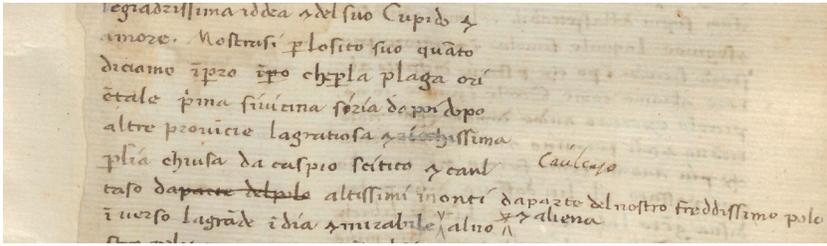


Figura 10 c. 27r (su concessione del Ministero della Cultura)

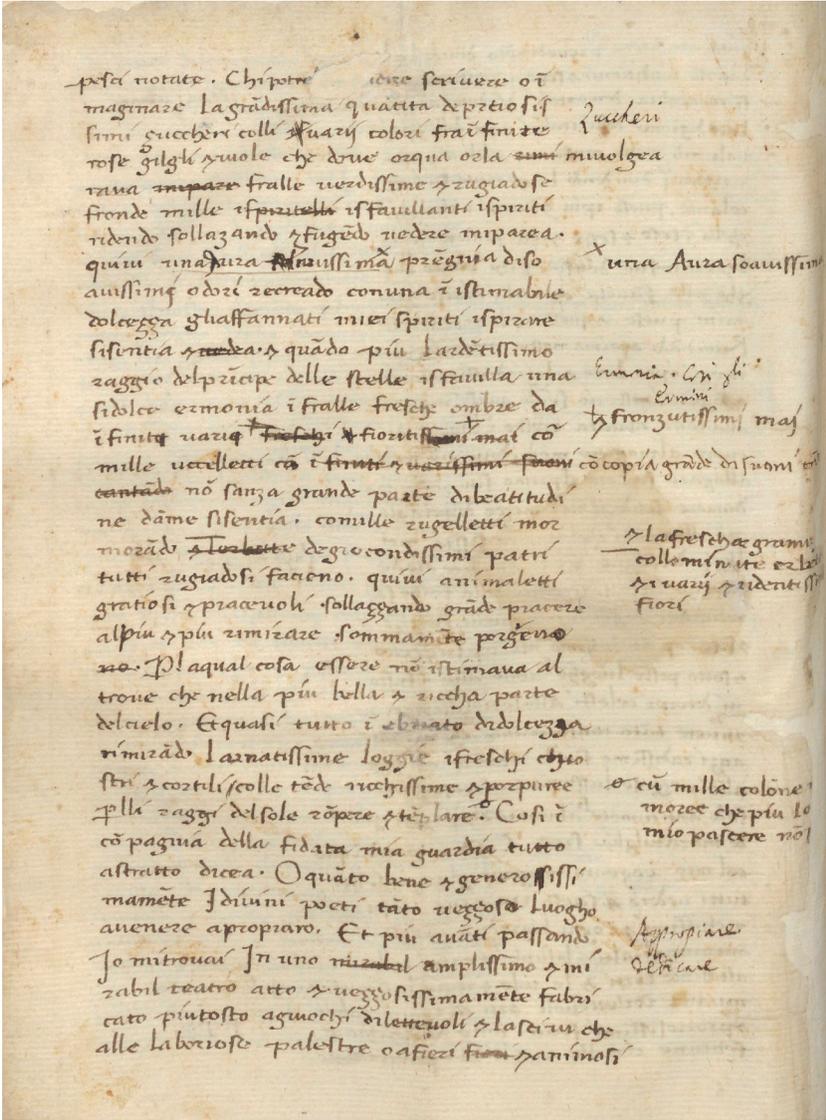


Figura 11 c. 28v (su concessione del Ministero della Cultura)

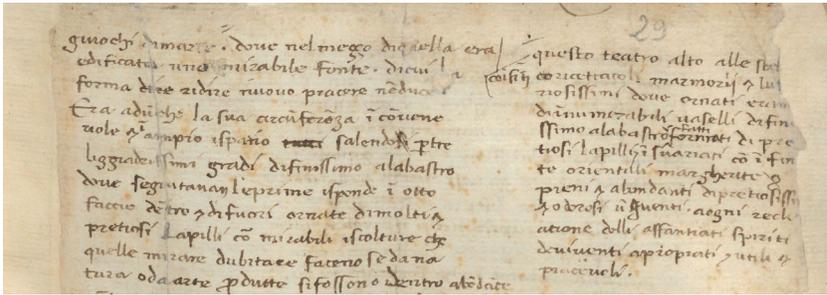


Figura 12 c. 29r (su concessione del Ministero della Cultura)

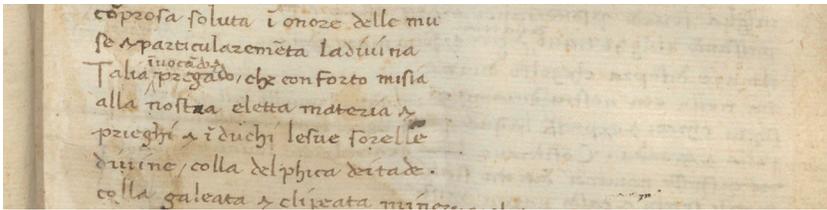


Figura 13 c. 21r (su concessione del Ministero della Cultura)

Paola Mondani

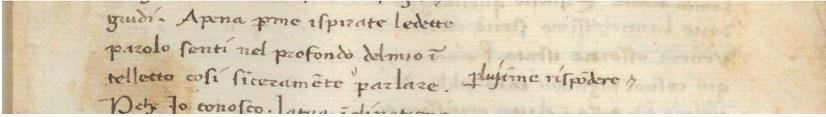


Figura 15 c. 25r (su concessione del Ministero della Cultura)

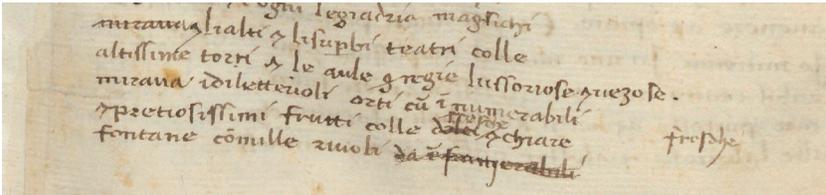


Figura 16 c. 28r (su concessione del Ministero della Cultura)