

SCHEDA DI LETTURA

«Il testamento era un falso»

Romanzo di Robert Casanovas — Seconda edizione riveduta e corretta (2025)

Fiction storica — restituzione, arte e verità

1. Scheda anagrafica

Titolo: Il testamento era un falso

Autore: Robert Casanovas

Genere: Romanzo storico / thriller documentario, a doppia temporalità

Struttura: Prologo + 4 capitoli + Epilogo

Edizione: Seconda edizione riveduta e corretta, deposito legale novembre 2025

ISBN: 979-10-980729-1-8

Periodo/i coperto/i: 1516-1570 (trama rinascimentale) e 2023-2025 (trama contemporanea)

Luoghi principali: Clos Lucé e Amboise, Milano, Parigi (Archivi nazionali, il Louvre)

Risorsa complementare: Articolo accademico dell'autore, Istituto Leibniz per le Scienze Sociali (SSOAR)

Editore associato: International Restitutions (ONG presieduta dall'autore)

2. Presentazione generale

«Il testamento era un falso» intreccia due racconti separati da cinque secoli. Da un lato, l'impresa di Francesco Melzi e Salaì, allievi di Leonardo da Vinci, che organizzano all'indomani della morte del maestro (2 maggio 1519) l'occultamento di parte della sua eredità — dipinti e manoscritti — per sfuggire al «droit d'aubaine», il diritto di albinaggio che avrebbe permesso alla Corona di Francia di confiscare l'intero patrimonio di questo straniero privo di erede diretto. Dall'altro, l'inchiesta condotta nel 2023-2025 dallo storico Pierre Bertier e dal conservatore Antoine Marchand presso gli Archivi nazionali, che ricostruiscono, documento dopo documento, la meccanica di questo inganno fondativo — fino al falso testamento «ritrovato» alla fine dell'Ottocento.

Il romanzo si presenta esplicitamente come una fiction storica fondata su fonti reali: l'avvertenza iniziale precisa che le incongruenze documentarie e l'assenza di lettere di naturalizzazione sono autentiche, mentre le scene, i dialoghi e le motivazioni dei personaggi appartengono all'invenzione romanzesca.

3. Riassunto capitolo per capitolo

Prologo — Parigi, Archivi nazionali, ottobre 2023

Pierre Bertier, ossessionato da tre anni da una frase enigmatica contenuta in una lettera di Melzi (1519) che menziona delle «lettere del Re» che permettevano a Leonardo di testare, scopre insieme ad Antoine Marchand che non esiste alcuna traccia di tali lettere di naturalizzazione nei nove volumi del Catalogue des actes de François Ier. Il dubbio si insinua sulla legalità del testamento di Leonardo.

Capitolo 1 — Il maestro del Clos Lucé — Clos Lucé, 1516-1519

Insiediamento di Leonardo, Francesco Melzi e Salaì in Francia sotto la protezione di Francesco I. Ritratto della vita quotidiana del maestro (la Gioconda, i taccuini, il vegetarianismo, i reumatismi), del suo rapporto con i due allievi e infine del suo declino fisico. Il capitolo si chiude con la morte di Leonardo (2 maggio 1519) e con il patto segreto stretto tra Francesco e Salaì per sottrarre parte dell'eredità prima dell'inventario reale.

Capitolo 2 — Gli agenti del re — *Clos Lucé, 5 maggio 1519 e giorni seguenti*

Arrivo di Montcornet, chierico del Tesoro, incaricato dell'inventario ufficiale dei beni di Leonardo in nome del droit d'aubaine. Francesco e Salai occultano dipinti (Leda e il cigno, San Giovanni Battista) e manoscritti, inventano spiegazioni plausibili per le loro assenze e recitano la commedia di un lutto cooperativo. Funerali a Saint-Florentin; scena del bambino con la margherita, simbolo della fortuna popolare del maestro.

Capitolo 3 — Gli anni della mistificazione — *Milano, 1519-1570*

Ritorno di Francesco a Milano con il bottino occultato. Incontro con Pompeo Bonini, intermediario che lo aiuta a fabbricare una provenienza credibile per smerciare discretamente le opere. Deterioramento del rapporto con Salai, la cui morte violenta (con un dardo di balestra) sopraggiunge dopo che ha minacciato di confessare tutto a un prete. Sul letto di morte (1570), Francesco trasmette il segreto al figlio Orazio e gli affida un documento sigillato destinato ai posteri, prima di morire cinquantuno anni dopo Leonardo.

Capitolo 4 — L'architettura della menzogna — *Parigi, 2024-2025*

Bertier e Marchand ricostruiscono, attraverso l'articolo di Montaiglon (1893) e l'affare dei notai Boreau d'Amboise, la fabbricazione del «testamento» — una copia del Seicento senza minuta originale mai ritrovata. Sviluppo del ragionamento giuridico sul droit d'aubaine, sull'imprescrittibilità degli atti giuridicamente inesistenti, e identificazione dei discendenti collaterali di Leonardo. Stesura e pubblicazione dell'articolo accademico (gennaio 2025), poi del romanzo (novembre 2025).

Epilogo — *Museo del Louvre, 20 dicembre 2025*

Un mese dopo la pubblicazione del romanzo, Bertier contempla la Gioconda poco dopo il celebre furto nel Salon Carré. Dialogo finale con Marchand sul senso della rivelazione: Melzi ladro o salvatore? L'ambiguità morale è assunta e lasciata al giudizio del lettore, mentre l'opera d'arte, dal canto suo, continua a sopravvivere indipendentemente dalla legittimità della sua provenienza.

4. Personaggi principali

Leonardo da Vinci (XVI sec.)

Genio universale ormai anziano, insediato al Clos Lucé sotto la protezione di Francesco I; muore il 2 maggio 1519. Figura quasi paterna per Francesco.

Francesco Melzi (XVI sec.)

Allievo prediletto, figlio spirituale di Leonardo. Diventa l'architetto del furto e della menzogna fondativa; trascorre la vita (fino ai 79 anni, nel 1570) proteggendo e monetizzando discretamente l'eredità, per poi trasmettere il segreto al figlio Orazio.

Salai (Gian Giacomo Caprotti) (XVI sec.)

Secondo allievo, spirito indisciplinato e seduttore. Complice del furto iniziale, litiga con Francesco, minaccia di confessare prima di morire assassinato in circostanze torbide.

Pompeo Bonini (XVI sec.)

Intermediario milanese che aiuta Francesco a fabbricare una provenienza credibile per smerciare le opere sottratte.

Montcornet (XVI sec.)

Chierico del Tesoro regio incaricato di applicare il droit d'aubaine e di inventariare i beni di Leonardo.

Orazio, poi Carlo Melzi (XVI-XVII sec.)

Discendenti di Francesco, custodi successivi del segreto e del documento sigillato, che perpetuano l'occultamento per fedeltà filiale.

Pierre Bertier (XXI sec.)

Storico ossessionato dalle incongruenze del dossier Leonardo; conduce l'inchiesta per tre anni e pubblica un articolo accademico, poi il romanzo stesso.

Antoine Marchand (XXI sec.)

Conservatore presso gli Archivi nazionali, complice intellettuale di Bertier; incarna lo sguardo istituzionale e la prudenza metodologica.

5. Temi principali

Restituzione e legittimità della proprietà culturale

Il romanzo interroga la legalità del «droit d'aubaine» applicato a Leonardo, straniero privo di lettere di naturalizzazione comprovate, e solleva la questione dell'imprescrittibilità di un atto giuridicamente inesistente — eco diretta dell'impegno dell'autore in seno alla ONG International Restitutions.

Verità storica vs racconto ufficiale

La doppia temporalità mette a confronto la fabbricazione di una menzogna fondativa (XVI sec.) e la sua decostruzione metodica attraverso la ricerca archivistica (XXI sec.).

Ambiguità morale: ladro o salvatore

Francesco Melzi è presentato come un falsario e un mistificatore, ma anche come il salvatore di un patrimonio che avrebbe potuto essere disperso o distrutto — il romanzo rifiuta di prendere posizione e rimanda il giudizio al lettore.

Trasmissione e segreto di famiglia

Il segreto passa di generazione in generazione (Francesco → Orazio → Carlo Melzi), caricandosi in ogni epoca di un significato nuovo (patriottismo italiano, resistenza culturale, ecc.).

La posterità dell'opera d'arte

Quale che sia il vizio della sua provenienza, l'opera (la Gioconda, il San Giovanni Battista) continua ad affascinare: la bellezza è presentata come indipendente dalla legittimità del suo percorso.

Il lavoro dello storico

Il duo Bertier/Marchand illustra il metodo della ricerca archivistica (cataloghi di atti, corrispondenza ottocentesca, analisi filologica) quale vero motore dell'intreccio contemporaneo.

6. Fatti storici accertati / elementi romanzeschi

Conformemente all'avvertenza iniziale dell'autore, il seguente elenco distingue ciò che rientra nella ricerca documentaria da ciò che rientra nell'invenzione.

Soggiorno di Leonardo al Clos Lucé e sua morte il 2 maggio 1519 — *Fatto storico*

Datato e documentato.

Assenza di lettere di naturalizzazione nel Catalogue des actes de François Ier — *Fatto storico*

Presentato dall'autore come accertato.

Assenza dell'originale francese del testamento — *Fatto storico*

Nessun originale è mai stato ritrovato, secondo l'avvertenza.

Articolo di Montaiglon (1893) sulla «scoperta» del testamento — *Fatto storico*

Copia del Seicento, priva di minuta originale, presentata al Congrès des Sociétés des Beaux-Arts.

Applicazione del droit d'aubaine agli stranieri — *Fatto storico*

Confermato dall'autore come reale all'epoca.

Scene, dialoghi e motivazioni dei personaggi (Francesco, Salaì, Bertier, Marchand...) — *Finzione*

Immaginati dall'autore per dare corpo alla trama documentaria.

Morte violenta di Salaì per un dardo di balestra — *Finzione romanzesca*

Messa in scena drammatica del destino di Salaì.

Trasmissione del segreto fino a Carlo Melzi (XVII sec.) — *Finzione*

Ricostruzione romanzesca destinata a spiegare il persistere del mistero.

7. Costruzione narrativa e stile

- Narrazione a doppio filo temporale (1516-1570 / 2023-2025) che si alterna per capitoli e crea un effetto di risoluzione progressiva, con il racconto contemporaneo che «spiega» a poco a poco quello antico.
- Scrittura al servizio della dimostrazione: lunghi dialoghi argomentativi (in particolare nel capitolo 4) trasformano la finzione in un'esposizione quasi didattica su diritto e storiografia.
- Uso di citazioni d'epoca (estratti di lettere, dell'articolo di Montaiglon) che ancorano la finzione a un apparato documentario reale.
- Ellissi temporali marcate (salti di più decenni nel capitolo 3) per coprire mezzo secolo di trasmissione del segreto.
- Chiusura speculare: l'epilogo, ambientato al Louvre subito dopo il furto del 2025, fa eco al furto iniziale del 1519 e chiude la riflessione sulla legittimità del possesso delle opere.

8. Citazioni notevoli

Apertura — il dubbio di Bertier

«Poiché aveva lettere del Re cristianissimo che gli permettevano di testare...»

Il patto tra Francesco e Salai

«Proteggeremo l'eredità del maestro fino in fondo.»

La scoperta del 1885

«Non la minuta originale, ma un'antica copia su carta del diciassettesimo secolo, fatta evidentemente a causa della curiosità e dell'importanza eccezionale del documento.»

Il dilemma morale finale

«Francesco Melzi era stato un ladro o un salvatore? Un criminale o un eroe? La risposta, come sempre, sarebbe dipesa da chi poneva la domanda e a quale scopo.»

9. Analisi critica

Punti di forza

- Un intreccio a doppia temporalità solido, che tiene il lettore col fiato sospeso grazie a un meccanismo di rivelazione progressiva.
- Una base documentaria reale (cataloghi di atti, articolo di Montaiglon, droit d'aubaine) che conferisce al romanzo uno spessore storico raro per la fiction di ampio pubblico.
- Una riflessione morale sfumata, che rifiuta il manicheismo, sulla questione sensibile e attuale della restituzione delle opere d'arte — in risonanza diretta con l'impegno dell'autore in seno a International Restitutions.
- Personaggi secondari toccanti (il bambino con la margherita, Salai) che umanizzano la trama documentaria.

Limiti e punti di attenzione

- I passaggi più giuridici (capitolo 4) talvolta prendono il sopravvento sul romanzesco e si avvicinano al saggio travestito da dialogo.
- Alcuni personaggi secondari del Cinquecento (Pompeo Bonini, Montcornet) restano funzionali, più al servizio della meccanica del complotto che dotati di uno spessore psicologico proprio.
- La conclusione volutamente aperta («Criminale o eroe?») può lasciare il lettore in cerca di una presa di posizione più netta sulla legittimità stessa del droit d'aubaine.

10. Conclusione

«Il testamento era un falso» vince la scommessa di una fiction storica che interroga, attraverso il caso emblematico di Leonardo da Vinci e della Gioconda, la legittimità di possedimenti culturali fondati su leggi di un'altra epoca. Articolando un intreccio romanzesco del Cinquecento con un'inchiesta metodica del XXI secolo, Robert Casanovas costruisce un'opera ibrida, al tempo stesso divertente e impegnata, che prolunga attraverso la finzione il suo lavoro di perorazione a favore della restituzione dei beni culturali.

IL TESTAMENTO ERA UN FALSO

Romanzo di Robert Casanovas

Studio della lingua, della costruzione narrativa e degli effetti retorici

A cura di Pierre Collonges

Professore ordinario (agrégé) di lettere classiche

Registri linguistici — Struttura narrativa — Sistema dei personaggi — Motivi e simboli — Ritmo e sintassi

Introduzione metodologica

Questo studio verte sulla versione francese del romanzo «Il testamento era un falso» di Robert Casanovas, nella sua integralità (prologo, quattro capitoli, epilogo). L'analisi procede a partire dal testo stesso: citazioni, rilevamenti lessicali e sintattici, osservazione della costruzione a doppia temporalità. Mira a mettere in luce le grandi scelte stilistiche dell'autore e a valutarne la coerenza con il progetto del libro — un «thriller documentario» che rivendica, fin dall'avvertenza liminare, un'ibridazione tra finzione romanzesca e inchiesta storica.

1. Architettura narrativa e alternanza temporale

1.1 Una struttura a dittico

Il romanzo è costruito su due strati temporali nettamente disgiunti: il racconto retrospettivo del XVI secolo (morte di Leonardo, furto delle opere, decenni di mistificazione a Milano) e l'inchiesta al presente dello storico Pierre Bertier, a Parigi, tra il 2023 e il 2025. Il prologo e il capitolo 4 («L'architettura della menzogna») incorniciano i capitoli da 1 a 3, formando un movimento di apertura e chiusura speculare: il lettore è proiettato nell'enigma contemporaneo, poi immerso nuovamente nell'origine narrativa dei fatti, prima di tornarvi per la risoluzione.

Questa alternanza non è semplicemente cronologica ma funzionale: i capitoli del XVI secolo appartengono al racconto drammatizzato (scene, dialoghi, focalizzazione interna su Melzi), mentre il prologo e il capitolo 4 adottano la forma del dialogo socratico tra Bertier e Marchand, procedimento che trasforma l'esposizione documentaria in scena viva più che in digressione didattica.

1.2 Il procedimento della mise en abyme

L'ultima parte del romanzo scivola nella mise en abyme: Bertier redige egli stesso, sotto i nostri occhi, l'articolo accademico e poi il romanzo che porta lo stesso titolo di quello che stiamo leggendo, e ne abbozza il piano in quattro capitoli identici a quelli del libro reale. Questa vertigine autoreferenziale sfuma deliberatamente il confine tra il romanzo di Casanovas e il «romanzo» che Bertier pretende di scrivere all'interno della finzione — la firma stilistica più audace del testo.

«Creò un nuovo documento intitolato provvisoriamente: "Romanzo". [...] Capitolo 1 — Il signore del Clos Lucé. Capitolo 2 — Gli agenti del re. Capitolo 3 — Gli anni della mistificazione. Capitolo 4 — L'architettura della menzogna.»

Capitolo 4 — mise en abyme del titolo e della struttura.

2. Registri linguistici e lessico

L'autore lavora consapevolmente su due livelli di lingua, corrispondenti ai due strati temporali, senza mai confonderli.

Il lessico d'epoca

Un vocabolario tecnico — giuridico, pittorico, storico — accuratamente dosato, mai spiegato pesantemente ma sempre contestualizzato dal dialogo: «aubain» (forestiero privo di diritti di cittadinanza), «droit d'aubaine» (diritto di albinaggio sui beni degli stranieri), «lettres de naturalité» (lettere di naturalizzazione), «scudi d'oro», «scarsella», «lettiga», «sfumato».

Il lessico contemporaneo

Nelle parti Bertier-Marchand, un francese di competenza giuridica ed editoriale decisamente moderno: «questione prioritaria di costituzionalità», «fraus omnia corrumpit», «autopubblicazione digitale» — rottura volontaria di registro rispetto ai capitoli del XVI secolo.

L'oralità attutita

I dialoghi riproducono una dizione sostenuta, quasi teatrale, senza ricostruzione fonetica d'epoca: il lettore moderno comprende senza sforzo, al prezzo di un lieve anacronismo di fluidità.

«Sire, mi onorate della vostra presenza e delle vostre parole.»

Capitolo 1 — esempio di dizione di corte, stilizzata più che ricostruita.

Questa bicromia lessicale rafforza la leggibilità della doppia temporalità: dal vocabolario impiegato, il lettore sa immediatamente in quale secolo si trova, senza che sia necessario datare ogni scena (procedimento che l'autore utilizza comunque a complemento, tramite brevi intertitoli del tipo «Milano, autunno 1519»).

3. Dialogo vivo e parola riportata

Il romanzo distingue con costanza due regimi di parola: la parola viva degli scambi tra personaggi, e la parola differita dei documenti — lettere, testamento, inventari, corrispondenze — che i personaggi citano, manipolano o fabbricano. Questa distinzione strutturale, indipendente da qualsiasi convenzione tipografica particolare, è una delle molle più profonde del romanzo: contrappone incessantemente ciò che si dice a ciò che si scrive e si conserva, ciò che può essere smentito sul momento a ciò che diventa, una volta vergato sulla pergamena, una prova ritenuta inattaccabile.

Questa tensione tra l'orale e lo scritto sposa il tema stesso del libro: Melzi non teme tanto di essere smentito a parole quanto di essere smascherato da un documento — una lettera non distrutta, un inventario del 1516 che credeva dimenticato, un appunto privato che un notaio conserva per tre secoli. La parola riportata diventa così, lungo tutto il romanzo, la posta in gioco drammatica centrale: ogni personaggio sa che una frase pronunciata svanisce, mentre una frase scritta può riemergere secoli dopo e ribaltare un destino.

I dialoghi stessi sono densi, spesso lunghi, il che avvicina in alcuni punti il testo al teatro storico o al dialogo filosofico più che al romanzo d'avventura dalle battute brevi. Le scene di negoziazione — con Trivulzio, con Boreau, con Montcornet — sono così costruite come vere e proprie giostrine argomentative, in cui ogni interlocutore sviluppa un ragionamento completo prima di cedere la parola.

4. Sintassi e ritmo della frase

4.1 La frase ampia con incisi

La narrazione privilegia lunghe frasi descrittive, spesso segmentate da virgole in proposizioni successive, che accumulano complementi circostanziali prima di chiudere il periodo su una cadenza breve. Questo ritmo «a ventaglio e poi a punta» è particolarmente sensibile nelle scene di morte o di lutto:

«Mentre le campane della cappella suonavano i vesperi e il sole al tramonto incendiava le finestre, Leonardo da Vinci esalò l'ultimo respiro, un sorriso pacifico sulle labbra.»

Capitolo 1 (estratto condensato) — la struttura cumulativa ritarda la caduta per intensificarne l'impatto.

4.2 La frequenza dei participi presenti e dei gerundi

Un rilevamento lessicale conferma un uso molto frequente della forma in «-ando/-endo» (le preposizioni e gli avverbi «prima», «ora», «durante», «davanti», «lungo» contano ciascuno diverse decine di occorrenze, accanto a numerosi participi presenti come «rivelando», «contenendo», «cercando», «mostrando»). Questa preferenza sintattica — la subordinata al gerundio piuttosto che la successione di frasi brevi — conferisce al testo un andamento fluido e continuo, quasi cinematografico, ma può anche, nei passaggi più densi di informazione storica, rallentare il ritmo di lettura a vantaggio dell'eshaustività documentaria.

4.3 Frasi nominali e frammenti

Al contrario, l'autore punteggia certi momenti di tensione con frasi nominali molto brevi, talvolta ridotte a una sola parola, che spezzano il consueto flusso ampio:

«Din. Din. Din. Addio, Leonardo. Addio, maestro. Addio, padre.»

Capitolo 2 — il rintocco funebre e l'anafora funeraria, uno dei rari passaggi del romanzo a ricorrere a una scansione così minimale.

5. Procedimenti retorici e figure ricorrenti

L'anafora ternaria

Solennizza le battute testamentarie e conferisce un ritmo sentenzioso alla trasmissione del segreto.

«Un fardello perché obbliga a mentire [...]. Un onore perché ci rende custodi di un tesoro incomparabile.»

Capitolo 3 — Francesco Melzi al figlio Orazio.

La domanda retorica a cascata

Traduce l'ansia esistenziale del Leonardo morente, senza ricorrere al monologo interiore classico.

«Quanti quadri ho lasciato incompiuti? Quante committenze ho deluso?»

Capitolo 1.

L'antitesi morale

Struttura il dibattito etico del romanzo e ritorna come clausola conclusiva in più capitoli e nell'epilogo: «un fardello e un onore»; «criminale o eroe? Ladro o salvatore?»

La prolessi narrativa

Bruschi balzi verso il futuro cortocircuitano la tensione immediata a favore di una visione d'insieme su cinque secoli.

«Finché, finalmente, nel 2025, la verità venne alla luce.»

Capitolo 3.

La personificazione e l'apostrofe

Fanno della Gioconda un quasi-personaggio, custode silenziosa del segreto, motivo filato fino all'epilogo.

«Perdonateci per avervi abbandonata.»

Capitolo 1 — Francesco Melzi che si rivolge al dipinto prima dell'inventario reale.

La gradazione drammatica

La scena del muro che si crepa durante l'inventario (capitolo 2) illustra il suspense classico del quasi smascheramento, disinnescato all'ultimo momento — schema ripetuto tre volte nel corso del romanzo.

6. Focalizzazione e voce narrativa

Il racconto adotta un narratore onnisciente classico in terza persona, ma pratica un effetto di focalizzazione variabile, quasi sempre ristretto su Francesco Melzi nei capitoli da 1 a 3, prima di aprirsi, nel capitolo 4, a una doppia focalizzazione condivisa tra Bertier e Marchand. Il punto di vista dello stesso Leonardo non viene mai adottato dall'interno: il lettore ne percepisce i pensieri solo

attraverso il suo discorso diretto o lo sguardo di Melzi, il che preserva la sua aura di mistero ed evita che il romanzo risolva, per il semplice accesso a una coscienza, la questione del suo consenso morale al furto.

Questa riservatezza narrativa è una scelta coerente con il progetto documentario del libro: non «sapendo» mai con certezza cosa pensasse realmente Leonardo, il testo riproduce, su scala della finzione, l'incertezza che Bertier, nel presente, prova di fronte agli archivi lacunosi.

7. Motivi e simboli filati

Il sorriso e lo sfumato

Associato più volte al termine tecnico «sfumato», il motivo del sorriso enigmatico della Gioconda attraversa tutto il romanzo come metafora filata dell'indecidibilità: così come lo sfumato «fa scomparire i contorni» tra l'ombra e la luce, il romanzo rifiuta di scegliere tra i contorni netti del crimine e dell'eroismo. L'ultima frase del libro riprende esplicitamente questa immagine del sorriso che attraversa i secoli.

Il cofanetto sigillato

Oggetto ricorrente trasmesso di generazione in generazione, il cofanetto contenente la confessione di Melzi funziona come allegoria della memoria familiare e della verità differita. Struttura simbolicamente il trascorrere del tempo nel capitolo 3, fino alla sua apertura, menzionata ellitticamente, da parte di un discendente del XVII secolo.

Gli oggetti intimi

Di fronte alla grandezza delle opere d'arte, l'autore riserva oggetti modesti carichi di affetto — una fiala di terra toscana, un medaglione raffigurante la madre di Leonardo, il compasso tramandato a Melzi — che controbilanciano la dimensione patrimoniale del racconto con una vena più intima, quasi elegiaca.

Il barile d'archivio

Nel capitolo 4, il motivo del documento ritrovato «in un barile» diventa l'immagine stessa del dubbio storiografico: un oggetto di conservazione domestica, irrisorio, che contraddice la solennità attesa da un documento testamentario di tale portata — ironia discreta sottolineata dagli stessi investigatori.

8. Il trattamento della Storia: tra erudizione e suspense

Il capitolo 4 costituisce una rottura di genere assunta consapevolmente: abbandona quasi del tutto la scena drammatizzata per un lungo dialogo argomentativo tra Bertier e Marchand, costruito sul modello del dibattito giuridico — concatenazione di prove numerate, citazioni di testi di legge, ipotesi concorrenti esplicitamente enunciate e poi valutate. Questa scelta avvicina puntualmente il romanzo al saggio storico o all'articolo di divulgazione giuridica, con il rischio di un rallentamento del ritmo narrativo rispetto ai capitoli precedenti, più eventuali.

L'autore ne è manifestamente consapevole, tanto che fa dire al proprio personaggio, in una sorta di strizzata d'occhio metatestuale, la difficoltà di scegliere tra la via accademica e la via narrativa — dilemma che è esattamente quello a cui assiste il lettore chiudendo il libro.

9. Dialoghi: funzione drammaturgica e funzione didattica

I dialoghi assolvono una duplice funzione raramente dissociata nel testo: far progredire l'intreccio (confronti, negoziati, confessioni) e trasmettere informazioni storiche o giuridiche (sul diritto di albinaggio, le tecniche pittoriche di Leonardo, la procedura notarile). Questa fusione può essere letta come una forza — evita blocchi di esposizione slegati dall'azione — ma anche come un limite stilistico: certi personaggi secondari (Deloynes, Rousseau, Boreau) fungono soprattutto da veicoli pedagogici, e le loro battute, per quanto coerenti con la loro funzione sociale, si avvicinano talvolta a esposizioni travestite da conversazione.

10. Ironia drammatica e giochi di specchi

Il romanzo moltiplica gli effetti di ironia drammatica, con il lettore che spesso sa più dei personaggi o presente l'esito prima di loro: il sergente che sta per scoprire il nascondiglio murato, la lettera del mercante veneziano ritrovata da Montcornet, o ancora l'uso del termine «aubaine» (colpo di fortuna) da parte dello stesso Leonardo per designare la propria morte — gioco di parole amaro sul nome stesso della legge che lo spoglia.

«Alcuni consiglieri [...] vedono nella mia morte un colpo di fortuna — è proprio il caso di dirlo — per arricchire le collezioni reali.»

Capitolo 1 — paronomasia consapevole su «droit d'aubaine» / «aubaine», rara incursione dell'umorismo nero in un testo per il resto molto grave.

11. Pregi e limiti stilistici

Punti di forza

- Coerenza notevole tra il fondo (una mistificazione costruita nel corso dei secoli) e la forma (una struttura a doppia temporalità, una mise en abyme del titolo stesso).
- Padronanza del lessico storico e giuridico, mai gratuita, sempre messa al servizio della suspense: ogni termine tecnico diventa una molla drammatica.
- Motivi simbolici filati con costanza — sfumato, cofanetto sigillato, sorriso — che conferiscono un'unità poetica a un testo per il resto molto documentato.
- Senso del dialogo di confronto, particolarmente riuscito nelle scene di tensione giuridica: l'inventario del capitolo 2, la vicenda Trivulzio del capitolo 3.

Limiti e punti di attenzione

- Il capitolo 4, molto dialogato e didattico, rallenta sensibilmente il tempo narrativo rispetto ai primi tre capitoli, più scenici.
- Alcune ripetizioni strutturali (anafora ternaria, domanda retorica a cascata) ritornano con una frequenza che, alla lunga, può farsi notare come un tic di scrittura più che come un effetto puntuale.
- La lunghezza di certe battute conferisce a tratti ai personaggi secondari un'eloquenza più funzionale che verosimile, con la parola che serve anzitutto a trasmettere un'informazione al lettore.

Conclusione

Lo stile de «Il testamento era un falso» si definisce anzitutto per la sua coerenza strutturale: ogni scelta stilistica — alternanza dei registri, punteggiatura del dialogo, motivi filati, virata finale verso il dialogo argomentativo — serve direttamente il progetto ibrido annunciato fin dall'avvertenza liminare, quello di un romanzo che interroga il proprio confine con il documento storico. La lingua, ricca ma raramente ostentata, privilegia l'ampio periodo classico per le scene del XVI secolo e una prosa più asciutta, quasi procedurale, per l'inchiesta contemporanea — un dispositivo al tempo stesso semplice nel principio e notevolmente sostenuto lungo tutto il testo.

«La storia, come l'arte, non è mai semplice. È fatta di zone grigie, di scelte impossibili, di menzogne che servono la verità.»

Capitolo 3 — frase chiave che riassume, in una formula finale, l'estetica e l'etica dell'intero romanzo.