

INPROV: UN INVENTARIO DEI PROSIMETRI IN VOLGARE
DALLA VITA NOVA DI DANTE AGLI ASOLANI DEL BEMBO

Matteo Favaretto

A differenza degli studi classici e mediolatini, manca nelle storie di letteratura italiana un capitolo che si occupi in maniera esaustiva della tradizione dei prosimetri in volgare, nonostante opere celebri quali la *Vita nova*, la *Comedia delle Ninfe fiorentine*, l'*Arcadia* e *Gli Asolani* rientrino a diritto in questa tipologia letteraria.¹ È da questa constatazione che nasce il progetto *InProV*, che si propone di catalogare ed analizzare i testi prosimetrici composti nei primi secoli della nostra letteratura al fine di comprendere meglio le caratteristiche precipue di questa tradizione.² Un primo passo in questa direzione era stato fatto, per la verità, una ventina di anni fa con la pubblicazione degli atti relativi ad un

¹ Per la tradizione classica e mediolatina cfr. CAROLINE D. ECKHARDT, *The Medieval "Prosimetrum" Genre (from Boethius to "Boèce")*, in "Gente", 16 (1983), pp. 21-38; PETER DRONKE, *Verse with Prose from Petronius to Dante: The Art and the Scope of the Mixed Form*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 1994; BERNHARD PABST, *Prosimetrum. Tradition und Wandel Einer Literaturform Zwischen Spätantike und Spätmittelalter*, 2 voll., Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1994; JAN ZIOLKOWSKY, *The Prosimetrum in the Classical Tradition*, in *Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, edited by Joseph Harris e Karl Reichl, Cambridge, Brewer, 1997, pp. 45-65.

² *InProV: an Inventory of the Prosimetra in Vulgar Tongue in the Early Centuries of Italian Literature (1250-1500)* è il titolo del progetto di ricerca Marie-Curie (H2020-MSCA-IF-2018-GF, G.A. n. 843284) che sto svolgendo presso l'Università Ca' Foscari di Venezia in collaborazione con la University of Notre Dame. I testi inclusi nell'inventario, di cui si intende offrire anche una versione online, sono analizzati secondo una scheda tipo che accanto alle informazioni essenziali (autore, titolo, tradizione testuale, bibliografia primaria e secondaria) vuole evidenziare le caratteristiche delle parti in prosa e in versi, e la loro interazione all'interno del testo. La metodologia adottata si ispira all'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2017. In questo intervento mi soffermo in particolare su alcuni dei prosimetri minori inclusi nell'inventario.

Dante e il prosimetro: dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-17



seminario che su questo argomento si era tenuto a Trento nel 1997.³ Già in quella sede erano emerse alcune problematiche concernenti la definizione di “prosimetro” che la sensibilità moderna tende ad associare a certi tipi di testo (affini al modello dantesco) piuttosto che ad altri.⁴ Sia nelle *Artes dictandi* medievali, sia nei manuali contemporanei di metrica non si trovano del resto particolari disamine del fenomeno,⁵ ma brevi definizioni che, accompagnate da esemplificazioni, ribadiscono essenzialmente il concetto etimologico di testo in cui prosa e versi convivono. Una più interessante riflessione, purtroppo isolata nell’ambito della critica rinascimentale, è invece offerta da una pagina della *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta* del Castelvetro (1570), il quale nell’esprimere dapprima un giudizio estetico perlopiù negativo sui prosimetri, ne propone una classificazione sulla base della diversa disposizione delle parti poetiche all’interno di essi.⁶ Vale la pena di leggerla nella sua interezza:

Se adunque pare che Aristotele non approvi i *Ragionamenti* di Platone e i *Mimi* di Sofrone e di Xenarco, li quali avendo soggetto di poesia, cioè rassomiglianza, sono distesi in prosa e non in verso, perciocché traviano dal sentiero calpestato dagli altri scrittori, approveremo noi quelle scritture che sono state fatte da alcuni autori latini e vulgari in prosa e in verso insieme, senza essemplio de’ greci o de’ latini antichi, posto che il soggetto ancora fosse poetico, cioè rappresentazione? Certo no, sì per l’autorità d’Aristotele, che non pare in ciò commendare la novità e la singolarità, sì perché è più tosto mostro che parto perfetto d’umano ingegno il mescolamento del verso e della prosa, non altrimenti che sarebbe mostro il mescolamento di due spezie d’animali tra sé diversi, come d’uomo e di cavallo, onde s’è favoleggiato essere stato formato il centauro. Ma perché non istimiamo che ogni mescolamento di verso e di prosa sia da essere reputato mostro, né da rifiutare, distinguiamo simili scritture in tre maniere: in quelle nelle quali indifferente s’usa così il verso come la prosa per continuare la materia presa, quali sono quelle di Petronio Arbitro, e d’Apuleio nel principio

³ Cfr. *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000.

⁴ Cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, pp. 57-63.

⁵ Per le prime cfr. ANNE-MARIE TURCAN-VERKERK, *Le “Prosimetrum” des “Artes dictaminis” médiévales (XIIe–XIIIe s.)*, in “Archivum Latinitatis Medii Aevi”, 61 (2003), pp. 111-74. Per i secondi cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 394 (I ed. 1991); ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 9-10; GIORGIO BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 151-52; GIORGIO INGLESE - RAFFAELLA ZANNI, *Metrica e retorica del Medioevo*, Roma, Carocci, 2011, p. 87.

⁶ Il riferimento a questo passo dell’opera del Castelvetro è segnalato anche in PABST, *Prosimetrum*, pp. 2-3.

della *Trasformazione dell'asino*, e di Boezio Severino nel libro della *Consolazione* e di Marziano Capella nella *Filologia* appo i latini, e di Giacopo Sannazzaro nell'*Arcadia* appo i vulgari; e in quelle che, essendo tessute in verso, portano scritta in fronte alcuna prosa, quali sono quelle di Stazio ne' libri delle *Selve*, e quelle di Marziale ne' libri degli *Epigrammi*; e ultimamente in quelle che, essendo composte in prosa, trasmettono alcuni versi, o per testimonianza di che che sia o perché furono cantati da coloro de' quali si fa menzione in quelle scritture, e tali sono i versi addotti da Cicerone ne' suoi libri e da Giovanni Boccaccio nelle sue novelle. Delle quali tre maniere vogliamo che l'ultima a partito niuno sottogiaccia a biasimo e a riprovamento, essendo, sì come appare manifestamente, e commendabile e graziosa, conciosia cosa che quivi il verso non sia divenuto un corpo con la prosa; ma le due altre, prima e seconda, non si deono sostenere, sì come mostruose, nelle quali del verso e della prosa si fa un corpo solo; ma meno è da sostenere la prima che la seconda.⁷

Se appare discutibile l'attribuzione delle *Metamorfosi* apuleiane, delle *Selve* di Stazio, degli *Epigrammi* di Marziale e delle opere ciceroniane contenenti citazioni in versi, alla tipologia del prosimetro, suggestive risultano altre considerazioni del Castelvetro: la definizione di 'mostro' ed il confronto con la figura mitologica del centauro; la percezione che in alcune opere (il *De nuptiis Philologiae et Mercuri* di Marziano Cappella, il *De consolatione philosophiae* di Boezio, e, in ambito volgare, l'*Arcadia* del Sannazaro) le parti in versi e quelle in prosa siano fuse in un corpo solo, mentre in altre l'inserzione circoscritta dei componimenti poetici non produca un simile effetto di ibridismo; l'attenuazione del giudizio nei confronti di queste ultime e l'inclusione tra di esse del *Decameron*, su cui qualche critico moderno avrebbe forse delle perplessità.

Prima di estromettere certi testi dall'inventario sulla base di definizioni preconcepite, è parso più prudente prendere in esame tutte quelle opere al cui interno parti in prosa e componimenti poetici, indipendentemente dalla loro ampiezza e dai tempi di composizione, si alternano per una scelta consapevole dell'autore, e analizzare in quale modo esse interagiscono tra di loro. Solo, in via preliminare, non si sono presi in considerazione testi in cui parti in prosa fungono da prefazione ad un componimento in versi (o viceversa);⁸ in cui l'inclusione di componimenti poetici all'interno dell'opera in prosa sia limitata ed occasionale; in cui

⁷ LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, 2 voll., Roma - Bari, Laterza, 1978-1979, I, pp. 34-35.

⁸ La presenza di introduzioni in prosa a componimenti poetici (e viceversa), comune nei testi mediolatini, così come di citazioni in versi, proprie o altrui, all'interno di opere prosastiche, non costituisce per Pabst un elemento valido per determinare la natura prosimetrica di un testo (cfr. PABST, *Prosimetrum*, pp. 14-15).

l'alternanza di prosa e poesia non sia attribuibile all'autore ma sia derivata per aggiunte successive, estranee alla sua volontà.⁹

All'inizio della tradizione prosimetrica in volgare si colloca, per unanime consenso, la *Vita nova* di Dante,¹⁰ nonostante certe questioni sulla costituzione, sui modelli, sul genere del libello, non abbiano ancora trovato soluzioni definitive. Al di qua si pongono il *Tesoretto* di Brunetto Latini, poemetto in distici di settenari, che stando alle affermazioni del suo autore avrebbe dovuto includere delle sezioni in prosa, e la collezione di lettere di Guittone d'Arezzo, la cui natura composita ed eterogenea si scontra con l'idea di prosimetro unitario normalmente inteso.¹¹ In uno dei luoghi del *Tesoretto* in cui si preannuncia la trattazione in prosa degli argomenti affrontati nei versi, si spiegano le ragioni di questa alternanza: «quando vorrò trattare / di cose che rimare / tenesse oscuritate, / con bella brevetate / ti parlerò per prosa / e disporrò la cosa / parlando in volgare, / ché tu intende ed apare» (vv. 419-26).¹² Oltre al fatto che alla prosa si demandi la funzione di spiegare «con bella brevetate» quanto di oscuro è espresso nei versi, andrà notato come già in Brunetto si possa riscontrare un atteggiamento, che sarà proprio anche del *Convivio* dantesco (e in parte della *Vita nova*), opposto all'idea boeziana per cui alla poesia è affidato il compito di consolare l'animo angustiato dell'autore ed alleviare con la piacevolezza degli artifici retorici e dei vari metri impiegati l'assimilazione dei complessi argomenti filosofico-teologici trattati in prosa (il sommo bene, la giustizia, il libero arbitrio, la Provvidenza). In riferimento

⁹ Un esempio del primo tipo è rappresentato da *La rima sulle leggi di ser Ferrantino da Montecatini: testo e commento*, a cura di Roberto Ruini, in "Interpres", 26 (2007), pp. 152-94: l'opera, preceduta da una prefazione in prosa, consiste in un'arida lista di giuristi da Numa Pompilio a Giustiniano, lunga 375 versi, divisi in strofe di tre endecasillabi e due settenari (secondo lo schema ABbcA); per il secondo tipo si consideri il caso del *Novellino*, in cui il racconto n° LXIV contiene il rifacimento di quattro stanze della canzone *Atressi cum l'orifans* di Rigaut de Berbezilh (cfr. BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, pp. 65-66); quanto al terzo tipo, non si sono presi in esame codici miscellanei che, pur esemplati da un singolo copista, sono venuti «ad assumere la forma del prosimetro, o almeno a richiamarne materialmente la morfologia» (PAOLA VECCHI GALLI, *Per il "prosimetro" della "Nicolosa Bella"*, in *Il prosimetro*, pp. 143-65: 145).

¹⁰ Ma secondo Pabst il libello dantesco è un prosimetro solo esteriormente poiché le parti in versi vi sono inserite come autocitazioni (cfr. PABST, *Prosimetrum*, p. 2, n. 5).

¹¹ Cfr. EMILIO PASQUINI, *Intersezioni fra prosa e poesia in Guittone*, in "Rassegna europea della letteratura italiana", 3 (1994), pp. 119-46: 120-26; MENICHETTI, *Metrica Italiana*, p. 9; BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, pp. 57-58. Sulla tradizione di lettere prosimetriche composte nel Due e Trecento cfr. CLAUDIO GIUNTA, *Sonetti missivi accompagnati da lettere in prosa*, in ID., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 225-31.

¹² BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, in ID., *Poesie*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2016, pp. 3-156: 27.

al componimento sull'avidità insaziabile degli uomini che Filosofia recita fingendo che sia la Fortuna a parlare, Boezio osserva:

Tum ego: Speciosa quidem ista sunt, inquam, oblitaque rhetoricae ac musicae melle dulcedinis tum tantum cum audiuntur oblectant, sed miseris malorum altior sensus est; itaque cum haec auribus insonare desierint insitus animum maeror praegravat. Et illa: Ita est, inquit; haec enim nondum morbi tui remedia, sed adhuc contumacis adversum curationem doloris fomenta quaedam sunt. (II 3, 2-3)¹³

Questa funzione dilettevole della poesia è evidenziata anche dai commentatori tardo-latini della *Consolatio*; osserva Guillaume de Conches nelle sue *Glossae super Boetium* (ca. 1120):

Imitatur in hoc opere Martianum Felicem Capellam de Nuptiis Mercurii et Philologiae scribendo metrica et prosaice. Et non sine causa utitur hoc caractere scribendi, scilicet quia omnis consolatio fit ratione ostendendo videlicet quare non sit dolendo, vel interponendo aliquid delectabile ut, dum audiatur, maeror oblivioni tradatur. In prosa igitur Boetius utitur ratione ad consolationem, in metro interponit delectationem, ut dolor removeatur.¹⁴

Se alla prosa della *Vita nova* sono attribuiti due diversi compiti, l'uno narrativo, l'altro esplicativo (con specifico riferimento alle divisioni), nell'incompiuto *Convivio* le canzoni dantesche per la loro complessità e densità concettuale esigono un più esteso commento filosofico in prosa che, riprendendo la metafora brunettiana dell'oscurità, ne chiarisca il senso. Tuttavia il rapporto di subalternità delle sezioni in prosa nei confronti delle «quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane avevano d'alcuna oscuritade ombra» (I 1 14),¹⁵ appare contraddetto dalla centralità che il commento viene ad assumere all'interno del trattato.¹⁶

¹³ SEVERINO BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a cura di Fabio Troncarelli, Milano, Bompiani, 2019, pp. 274-75 (con traduzione a latere del testo).

¹⁴ La citazione è riportata, con l'intento però di evidenziare l'appartenenza della *Consolatio* al genere elegiaco, in S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*, Firenze, Olschki, 2006, p. 21.

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, 2 voll., 3 tt., Firenze, Le Lettere, 1995, II. *Testo*, p. 6.

¹⁶ Su questo aspetto osserva acutamente Barański: «Tuttavia, ci troviamo di fronte a qualcosa di più di una formula convenzionale sul rapporto tra letteratura e glossa. L'audacia della metafora – un pane che sparge luce – mette in posizione primaria non tanto le poesie quanto il commento, capovolgendo dunque la gerarchia tradizionale,

Questa funzione esegetica della prosa si rileva in altri testi prosimetrici tre-quattrocenteschi: un caso particolare è rappresentato dai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, in cui i componimenti poetici in volgare sono accompagnati da una parafrasi prosastica e da chiose, scritte entrambe in latino, insieme ad un corredo illustrativo;¹⁷ si collocano invece nel secondo Quattrocento il *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo de' Medici ed il *Comento sopra a più sue canzoni e sonetti dello amore et della bellezza divina* di Girolamo Benivieni.

Nella prima metà del Trecento, si osserva una certa varietà nel campo dei prosimetri, dei quali la *Comedia delle Ninfe fiorentine* del Boccaccio è forse l'esempio più eclatante, soprattutto per i futuri sviluppi del genere pastorale (prosimetrico). Qui però vorrei soffermarmi su altri tre testi, molto diversi tra loro, scritti da autori fiorentini: il *Boezio* di Alberto della Piagentina, il *Conciliato d'Amore* di Tommaso di Giunta e lo *Specchio umano* di Domenico Lenzi. Nel tradurre la *Consolatio*,¹⁸ il della Piagentina mantiene, in opposizione alla tendenza generale riscontrata nei volgarizzamenti due-trecenteschi,¹⁹ la struttura prosimetrica dell'originale

soprattutto perché le canzoni non solo non spargono luce ma gettano "d'alcuna oscuritate ombra"» (cfr. ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Il "Convivio" e la poesia: problemi di definizione*, in *Contesti della "Commedia". Lectura Dantis Fridericiana*, a cura di Francesco Tateo e Daniele Maria Pegorari, Bari, Palomar, 2004, pp. 9-64: 14).

¹⁷ Ma secondo Battaglia Ricci «nei *Documenti* prosa e poesia, testo in versi, parafrasi in prosa e commento, restano entità discrete: non costituiscono un organismo, non costituiscono prosimetro» (BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, p. 86). Non mi pare però che la giustapposizione degli elementi (nel caso dei *Documenti* evidenziata anche dal bilinguismo) possa essere considerata un elemento discriminante nella classificazione di testi in cui, per usare le parole della studiosa, «è assicurato quello che chiamerei il "grado zero" della "prosimetricità"» (ivi, p. 63). Battaglia Ricci non ha invece dubbi nel catalogare come prosimetro l'altra opera, non meno problematica, del Barberino, il *Reggimento e costumi di donna*, in cui i confini tra prosa e poesia si fanno alquanto labili (cfr. ivi, pp. 88-92), e che, al contrario, per Brambilla Ageno è sicuramente «steso in prosa ornata di *cursus*» (F. BRAMBILLA AGENO, rec. a FRANCESCO DA BARBERINO, *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a cura di Giuseppe E. Sansone, Torino, Loescher - Chiantore, 1957, in «Romance Philology», 12.3 (1959), pp. 314-324: 315).

¹⁸ Il volgarizzamento risale agli anni di prigionia dell'autore, che dalle indagini di Azzetta risulta circoscritta al periodo 1330-1332: LUCA AZZETTA, *Tra i più antichi lettori del "Convivio": ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante*, in «Rivista di studi danteschi», 9.1 (2009), pp. 57-91: 75-77.

¹⁹ «Eccezionalmente, con la scorta di Dante, il notaio Alberto della Piagentina si artischierà a tradurre in terza rima gli intermezzi poetici del *De consolatione* di Boezio; ma la regola è che il volgarizzamento, anche di famosi testi poetici, sia in prosa»: CARLO DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999 (1 ed. 1967), pp. 125-78: 141. È probabile che proprio l'impiego della terzina nel volgarizzamento di ser Alberto abbia influenzato l'adozione dello stesso metro da parte di Boccaccio nella *Comedia delle ninfe fiorentine*; cfr. S. CARRAI, *Boccaccio e la tradizione del prosimetro. Un'ipotesi per la forma della*

utilizzando in corrispondenza dei vari metri latini la terza rima. Per quanto concerne le parti in prosa, rimangono valide le osservazioni del Battaglia sulla pressoché assoluta fedeltà della traduzione:

La traduzione riflette la fisionomia dell'originale. Una fedeltà rigorosa atteggia il linguaggio del volgarizzatore al pensiero latino con adesione stretta, minuziosa, docilissima. Il costruito latino è conservato nelle sue maggiori peculiarità sintattiche, e la parola è tradotta in sé, volta per volta. L'espressione latina raramente è sintetizzata o diluita: si rispecchia nella prosa volgare con pedissequa purezza e serba l'ampio respiro del periodo classico. A volte è faticosa, ma rende sempre quella vigoria dialettica, intricata e articolata, che è essenziale al linguaggio filosofico.²⁰

Questa resa *ad litteram*, che ricalca puntualmente il lessico e la sintassi dell'originale, mira, secondo Segre, alla creazione di «una prosa di tipo scolastico che rassomiglia strettamente a quella del *Convivio*»,²¹ in cui lo stesso Dante aveva del resto tradotto ampi brani della *Consolatio* pervenendo ad un proprio stile filosofico, rigoroso ed organico. Va da sé che, a differenza delle parti in prosa, la traduzione dei componimenti poetici non segue alla lettera il testo di partenza, fornendo lo spazio per delle aggiunte non sempre corrispondenti a semplici zeppe. È verosimile che per certi ampliamenti ser Alberto si sia servito del commento latino del Trevet utilizzato per il prologo: i riscontri sono stati documentati da

“*Comedia delle ninfe fiorentine*”, in “Rassegna europea di letteratura italiana”, 29-30 (2007), pp. 61-67. Il solo che, oltre al testo di ser Alberto, mantenga, almeno in parte, le sezioni in versi dell'originale è il volgarizzamento ligure del XIV sec., conservato nel ms. 46 della Biblioteca delle Missioni Urbane di Genova: i primi quattro libri presentano la struttura prosimetrica della versione francese da cui deriva, mentre la traduzione del libro V è parziale e sembra dipendere direttamente dall'originale latino; cfr. SILVIA ALBESANO, “*Consolatio Philosophiae*” volgare. *Volgarizzamenti e tradizioni discorsive nel Trecento italiano*, Heidelberg, Winter, 2006, p. 48. Il testo del volgarizzamento è edito in ERNESTO GIACOMO PARODI, *Studi liguri*, in “Archivio glottologico italiano”, 14 (1898), pp. 1-110: 50-97. Appartiene invece al secolo successivo la traduzione in prosa e versi eseguita dal canonico milanese Anselmo Tanzo, conservata nel ms. quattrocentesco Ashburnham 964 della Biblioteca Medicea Laurenziana, ed edita prima a Milano, nel 1520, e poi a Venezia, nel 1527 (cfr. ALBESANO, “*Consolatio Philosophiae*” volgare, p. 52).

²⁰ Cfr. *Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento*, introduzione e note di Salvatore Battaglia, Torino, Utet, 1929, pp. XV-XVI; analoghe osservazioni sulla prosa del volgarizzamento sono espresse in DARIO BRANCATO, *Appunti linguistici sul “Boezio” di Alberto della Piagentina*, in “Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti, Classe di Filosofia, Lettere e Belle Arti”, 76 (2000), pp. 127-276: 139. Un giudizio negativo sulla letteralità della traduzione era stato invece espresso da Aquilecchia che vi ravvisò una pedantesca forzatura della prosa volgare contemporanea: GIOVANNI AQUILECCHIA, *Aspetti e motivi della prosa trecentesca minore*, in ID., *Schede di Italianistica*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-21: 20.

²¹ *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di Cesare Segre, Torino, Utet, 1953, p. 29.

Brancato, il quale ha osservato come gli inserti più vistosi si registrino in corrispondenza degli episodi storico-mitologici in cui le perifrasi e le allusioni dell'originale vengono sostituite da riferimenti più precisi ed arricchite di dettagli presenti nelle note del domenicano inglese.²² L'altro dato interessante, ma forse non così sorprendente, che emerge dall'analisi delle parti metriche, è la presenza cospicua di dantismi (sintagmi, riprese lessicali, schemi rimici) derivanti principalmente dalla *Commedia*, con i quali il volgarizzatore riempie lo spazio dilatato della terzina.²³

Sono incompiuti gli altri due prosimetri, entrambi trasmessi da splendidi codici miniati. *Il conciliato d'Amore* di Tommaso di Giunta,²⁴ tradito dal ms. Marciano It. IX 175 (6312), dovette essere composto poco dopo il 1336, anno in cui si svolgono gli eventi narrati. Nel proemio l'autore afferma di voler illustrare, attraverso il racconto tripartito di un caso esemplare, la diversa fenomenologia amorosa in relazione con la tradizionale divisione del ciclo della vita umana in cinque età: Amore, sconosciuto nell'infanzia, viene rigettato nell'adolescenza per essere esperito e conosciuto pienamente nelle età successive. In una prima parte del prosimetro il personaggio maschile, detto il Giovane, in compagnia dei suoi amici, vede una fanciulla bellissima, chiamata la Giovane, e la osserva senza tuttavia innamorarsene; la notte seguente Amore gli compare in sogno minacciando di colpirlo ugualmente se si ostina nella sua riluttanza a non voler divenire un suo seguace. Nella seconda parte, si descrive l'innamoramento avvenuto il giorno dopo alla vista della «bellissima» impegnata in un ballo con altre donne. Seguono altri confronti tra il Giovane, incline ora ad obbedire al suo signore, ed Amore nelle vesti di maestro che inizia il novizio ai suoi misteri, intervallati con i colloqui tra il primo, intento a mettere in pratica gli insegnamenti ricevuti, e la Giovane, la quale con argomentazioni teoriche si dimostra refrattaria alle sue profferte amorose. Il testo qui si interrompe senza che si arrivi alla positiva risoluzione del contrasto tra i due amanti e al godimento dei benefici d'amore, temi che,

²² Cfr. BRANCATO, *Appunti linguistici*, pp. 133-38. Sui rapporti tra il prologo del volgarizzamento col proemio del commento latino al prosimetro boeziano che Nicholas Trevet scrisse probabilmente a Firenze tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, cfr. ALESSANDRA FAVERO, *Possibili varianti redazionali nel prologo del volgarizzamento di Alberto della Piagentina del "De consolatione philosophiae" di Boezio*, in "Critica del Testo", 10.2 (2007), pp. 169-86.

²³ Se ne veda il dettagliato elenco offerto in BRANCATO, *Appunti linguistici*, pp. 235-70; una selezione più ridotta è proposta anche in AZZETTA, *Tra i più antichi lettori del "Convivio"*, pp. 74-75.

²⁴ TOMMASO DI GIUNTA, *Il conciliato d'Amore. Rime. Epistole*, ed. critica e commento a cura di Linda Pagnotta, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2001. Il titolo è da interpretarsi nel senso di 'conciliazione, accordo operato da Amore' tra i due amanti, protagonisti del prosimetro.

come dichiarato nel proemio, avrebbero dovuto essere trattati nel resto della seconda parte e in quella successiva. Pur proponendosi come una *summa* della precettistica cortese, il *Conciliato d'Amore* mostra alcuni punti di contatto con la *Vita nova*: l'apparizione in sogno di Amore, la visione dell'innamorata in compagnia di altre donne, l'indeterminazione spazio-temporale. Nel manoscritto si ha una disposizione armonica e studiata dei diversi elementi del prosimetro: miniature, parti in prosa e componimenti poetici (quaranta in tutto, di cui trentasei sonetti e quattro canzoni).²⁵ Sono in prosa le sezioni che introducono, oltre al proemio, le due parti dell'opera e le brevi frasi che fungono da connessione tra i diversi dialoghi in versi («Risponde il Giovane ad Amore», «Anche parla Amore», «Risponde il Giovane ad Amore, narrando gli difecti che da llui pare che procedano», ecc.). Gli interventi lirici, «legati a due a due per le rime, come nelle tenzoni fra poeti»,²⁶ sono caratterizzati da una grande varietà degli schemi adottati che testimonia dello sperimentalismo dell'autore e della sua predilezione per le soluzioni rare ed arcaiche. Quanto alle forme metriche, se da una parte l'uso prevalente del sonetto si riallaccia alla «trattatistica in verso» didattico-amorosa sperimentata da Guittone nel *Trattato d'amore* e nel «manuale del libertino», dall'«Amico di Dante» nella *Corona*, e da Dante nel *Fiore*, dall'altra è innovativa la scelta di opporre alla seriazione del sonetto un macrotesto dalla struttura mista, che non solo comprende la diversa forma metrica della canzone (come nel libello dantesco), ma è anche scandito dalla giustapposizione di tenzoni poetiche che spezzano il *continuum* lirico mettendo in rilievo i singoli nuclei dialogici.

Lo *Specchio umano*, noto anche come *Libro del biadaiole*,²⁷ contenuto nel celebre ms. Tempi 3 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, consta di varie componenti perlopiù giustapposte. Ad un monotono elenco dei prezzi del grano (calvello, ciciliano, comunale, grosso) e delle altre biade (miglio, panico, segale, orzo, spelta, fave, vecce, cicerchie, mochi e saggina) vendute al mercato di Orsanmichele di Firenze dal giugno 1320 al novembre 1335 (a questa data la trascrizione del ms. si interrompe bruscamente), l'autore aggiunge, con il chiaro intento di conferire una maggiore dignità al proprio libro, un proemio, alcune sezioni cronachistiche in prosa più estese, che assumono toni particolarmente accesi nella narrazione dei drammatici eventi occorsi durante la carestia

²⁵ A questi vanno forse aggiunti quattro sonetti extravaganti (cfr. *ivi*, p. XIII), il cui ordine non può essere definito con certezza.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ GIULIANO PINTO, *Il libro del Biadaiole. Carestie e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348*, Firenze, Olschki, 1978.

del 1328-1330,²⁸ una quarantina di brevi componimenti poetici di carattere moralistico-didascalico²⁹ e nove miniature. Tra queste solo le illustrazioni di cc. 57v e 58r (raffiguranti la cacciata dei poveri da Siena e loro accoglienza in Firenze) e 70r (relativa al tradimento di Colle di Val d'Elsa, che vendette ai pisani il grano promesso ai fiorentini) trovano un diretto corrispettivo nei fatti narrati nei passaggi in prosa delle carte adiacenti;³⁰ le altre miniature, sebbene possano essere genericamente ricondotte ai temi della raccolta e del mercato delle granaglie in tempo ora di abbondanza ora di carestia, non trovano precisi agganci nel testo.³¹ Quelle di cc. 6v e 7r, e 78v e 79r sono però accompagnate da un sonetto

²⁸ Una selezione di queste prose è pubblicata insieme al proemio e al primo sonetto in *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Vittore Branca, Milano, Rusconi, 1986, pp. 507-29.

²⁹ Le rime, che in alcuni casi richiederebbero degli aggiustamenti metrici, includono: sette sonetti (cc. 6r, 7v, 78r, 79v, 107v^b, 113r^b, 119r^a), un componimento di quattordici versi, endecasillabi e settenari, variamente rimanti tra loro (c. 31r^b), nove testi comprendenti dai sei ai dieci versi, non riconducibili a forme specifiche (cc. 14v^a, 20r^a, 22v^a, 26r^a, 28v^b, 29r^a, 38r^a, 108r^b, 111v^b), due strofe di quattro versi (39r^a, 112r^a), tre terzine isolate (cc. 19r^a, 19v^a, 23v^b), quindici distici, perlopiù a rima baciata, di metro vario (cc. 16v^b, 18v^a, 22v^b, 24r^b, 27r^a, 28r^a, 30r^a, 32r^a, 32v^a, 34v^b, 39v^a, 69r^a, 86v^b, 136r^b, 136v^b). Due diversi proverbi sono accorpati, tramite la congiunzione «e», e trascritti su due diverse righe a c. 136r^a (il primo ripete la coppia di quinari di c. 69r^a), mentre al distico di c. 136v^b è coordinato un proverbio, formato da due senari disposti sulla stessa riga e rimanti tra loro. Il componimento di c. 111v^b, composto da dieci endecasillabi, e il tetrastico di c. 112r^a, che nel ms. sono separati da una lista di prezzi del grano e delle altre biade, corrispondono, pur con qualche differenza, alle parti originarie del sonetto XXI appartenente al *Trattato delle trenta stoltizie* di Domenico Cavalca, di cui sono stati inoltre copiati, alle cc. 113r^b e 119r^a, i sonetti IX e XIII. Nel prosimetro non sono incluse ballate come indicato in PINTO, *Il libro del biadaio*, p. 2; *Mercanti scrittori*, p. 509, n. 1; e in BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, p. 94. In PIETRO FANFANI, *Rime estratte dal diario di Domenico Lenzi biadajolo*, in "Il Borghini", 2 (1864), pp. 288-97, e ID. *Narrazioni estratte dal diario di Domenico Lenzi biadajolo. Aggiuntovi le poesie del medesimo Lenzi*, Firenze, Polverini, 1864, pp. 39-48, i componimenti sono distinti in due diverse sezioni: «Sonetti» e «Madrigali, motti, sentenze» (in questa seconda sezione non sono compresi i testi riportati a c. 22v^b, 69r^a, 86v^b, mentre sono stampati separatamente i due proverbi di cui è formato l'ultimo componimento di c. 136v^b).

³⁰ A c. 59r^b si ha un esplicito riferimento alle immagini, la cui inserzione è opportunamente giustificata dall'orgoglioso autore fiorentino in questo modo: «Ma perciò che talora avviene che chi sa cognoscere per sé con figura non sa forse leggere, e per più d'infamia a tanto male rapportare e gloria e honore perpetuo a la mia Firenze sopraporre e agiugnere, nella presente pintura si dimostra più propio che si può le già schritte cose di Siena e lla verace benivolentia verso i poveri della detta nobile città fiorentina».

³¹ Ad un'ulteriore miniatura (mai dipinta o, forse, non inserita all'atto della legatura, oppure successivamente asportata), che «doveva rappresentare la distribuzione dell'elemosina nell'ospedale di Santa Maria della Scala» di Siena, si fa riferimento a c. 55v^b («al modo che la presente prossima dipintura dimostra»): cfr. PINTO, *Il libro del biadaio*, p. 318, n. 1.

ciascuna che, riportato sul rispettivo *recto* o *verso* del bifoglio, ne fornisce una interpretazione religioso-moralistica.³² Gli altri componimenti poetici riempiono invece gli spazi lasciati vuoti dalle serie di prezzi in fondo alle colonne su cui sono trascritte. Ne deriva una distribuzione non omogenea, per cui intere sezioni (cc. 40-68, 87-106, 120-135) sono del tutto prive di versi, mentre solo tre componimenti sono inclusi tra le cc. 69 e 86. L'opera del Lenzi, che per il suo carattere ibrido ha attirato l'attenzione di specialisti di diverse discipline (storici dell'arte, dell'economia e della letteratura), può essere annoverata tra le scritture mercantili del Trecento, collocandosi a metà strada tra i libri di annotazioni pratiche e le cronache; differisce invece dalle «ricordanze» perché non vi sono registrati fatti personali della vita dell'autore e della sua famiglia. Con questi testi lo *Specchio umano* condivide il carattere didascalico-moralistico: in essi domina infatti «la preoccupazione morale, spesso espressa impersonalmente e in modo categorico con sentenze e proverbi, spesso rafforzata da insistenti precetti moralistici e religiosi».³³ Nell'ottica del Lenzi, i periodi di abbondanza così come quelli di carestia rientrano nel piano della divina provvidenza che non esita a punire gli uomini quando, insuperbiti, si allontanano dagli insegnamenti cristiani. Come suggerisce il titolo, il lettore è invitato a specchiarsi nei fatti narrati, nei componimenti poetici e nelle illustrazioni del libro, per evitare di incorrere negli errori dei suoi predecessori.

All'interno del filone novellistico, l'operazione boccaccesca di includere delle rime all'interno della prosa narrativa del *Decameron* è imitata da alcuni dei suoi epigoni in modo però diverso: ad una inserzione di tipo non sistematico riscontrabile nel *Novelliere* del Sercambi, che peraltro si serve di componimenti altrui (in particolare del Soldanieri e di Fazio degli Uberti),³⁴ e nelle *Novelle* dello Pseudo Gentile Sermini, collocabili nel primo Quattrocento senese,³⁵ si oppone la cadenza regolare delle ballate che, come nel modello, chiudono le giornate nel *Pecorone* del non meglio identificato ser Giovanni "Fiorentino". La cornice di quest'ultima raccolta, descritta nel *Proemio*, prevede due soli narratori: Saturnina, una bella e giovane suora di un convento forlivese, ed il giovane e scaltro Aurette, che innamoratosi di lei per fama a Firenze, decide di farsi frate e diventare cappellano del convento «per avere più agio di vedere costei»

³² La connessione tra le illustrazioni e i sonetti è sottolineata da precisi rinvii testuali: «La prima storia che di sotto è vista» (c. 6r, v. 15), «Nella passata pictura ti specchia» (c. 7v, v. 9), «in figura s'apprende / che sotto è vista» (c. 78r, vv. 5-6), «se ciò ch'è picto» e «Se ben comprendi la seconda storia» (c. 79v, vv. 7 e 15).

³³ BRANCA, *Mercanti scrittori*, p. XXII.

³⁴ Cfr. BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, pp. 82-85.

³⁵ Cfr. PSEUDO GENTILE SERMINI, *Novelle*, ed. critica con commento a cura di Monica Marchi, Pisa, Edizioni Ets, 2012, pp. 16-22.

(p. 6).³⁶ Per venticinque giorni i due si incontrano nel parlatorio raccontandosi una novella a testa ed alternandosi nella recitazione di una ballata.³⁷ Nel corso dell'opera non viene offerta alcuna caratterizzazione dei due narratori, né si fornisce alcun approfondimento della loro relazione che si limita a misurate manifestazioni di affetto. È possibile però che la pur scarna trama trovi ispirazione nell'amore, reale o fittizio, che ser Giovanni nutrì per quella Saturnina esplicitamente menzionata in due dei sonetti (X e XXXIII) del "canzonieretto" amoroso contenuto nel ms. II II 40 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (già Magliabechiano VII 1010);³⁸ del resto è già stato notato dalla critica come nel nome di "Auretto" si celi, con anagramma, l'*autore*, il quale alla fine del libro afferma di essere stato testimone degli incontri tra i due personaggi: «e io posso dire di veduta, però ch'assaisime volte mi trovai presente dove s'usava quel diletto e quel piacere, che detto abbiano di sopra, senza nessuna disonestà» (p. 576). Quanto ai contenuti dei racconti, è evidente la cesura tra quelli delle prime sette giornate, che, pur presentando analogie con la novellistica coeva e con i *fabliaux*, sono frutto dell'invenzione dell'autore, e le narrazioni successive che mostrano invece una chiara dipendenza dalla *Nuova cronica* di Giovanni Villani, ora rielaborandone il materiale (fino alla giornata XVII), ora riproducendolo in forma più pedissequa (nelle giornate successive). Sulle ballate (di tipo minore), che si iscrivono nella tradizione trecentesca, è stato osservato che «risultano estranee alla logica del tutto».³⁹ Eppure, se si considerano nel loro insieme, è possibile cogliervi lo sviluppo di una storia amorosa speculari al rapporto che lega i due narratori (e complementare alle rime per Saturnina del codice Magliabechiano). Nelle prime sedici ballate l'io lirico si identifica con il protagonista maschile che nei suoi versi affronta temi tradizionali di ascendenza cortese: l'inizio dell'innamoramento e la bellezza della sua «angioletta» (I 28, II 17),⁴⁰ designata anche con

³⁶ Si cita da SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1974 (sui limiti di tale edizione cfr. la recensione di Enrico Malato in "Filologia e critica", 1 [1976], pp. 160-62).

³⁷ Mentre nell'esposizione delle novelle l'ultimo narratore della giornata è il primo della seguente (solo nelle giornate X-XII e XXIV-XXV questa successione non viene rispettata), regolare è l'alternarsi dei due protagonisti nel recitare le canzonette (ad iniziare, sia nel caso delle novelle che delle ballate, è Auretto).

³⁸ Cfr. FRANCO PIGNATTI, *Giovanni Fiorentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 29-34: 30.

³⁹ BRUNO PORCELLI, *Il nome del racconto. Dal "Novellino" alla "Commedia" ai novellieri del Trecento*, Milano, FrancoAngeli, 1997, p. 126.

⁴⁰ Il numero romano si riferisce alla giornata in cui la ballata è recitata, quello arabo al verso.

l'epiteto di «chiara stella» (II 23, XIII 21),⁴¹ la separazione dall'amata a causa delle maldicenze del «villano» (III 5), la conseguente richiesta di perdono e la promessa di assoluta fedeltà, l'incomprensibile durezza della donna e l'implorazione della sua mitezza, l'invito a lei rivolto perché non sciupi la giovinezza senza fare esperienza dell'amore e non se ne penta quando sarà vecchia, il monito indirizzato agli amanti affinché siano avveduti e sappiano tenere a freno i loro impulsi per evitare di trovarsi in situazioni pericolose,⁴² il biasimo della genia femminile, volubile e infedele, ritenuta la causa di tutti i mali, l'esortazione a sopportare con pazienza la scontrosità e ritrosia di «madonna» mantenendo una condotta onesta «perché le donne savie han coscienza / e sempre stanno chiar[e] piú che Tesino»⁴³ (XII 25-26) e si concedono felici ai loro amanti «quando si veggion saviamente amare» (XI 10). Nella quattordicesima ballata (*Chi è dalla fortuna sfolgorato*) e nella sedicesima (*Omè! Furtuna, non mi stare adosso*) il tema della sorte avversa, da cui lo stesso io lirico confessa di essere stato percosso, mostra delle evidenti affinità tematiche e linguistiche con il *Proemio* della raccolta («Di che ritrovandomi a Doàdola, isfolgorato e cacciato dalla fortuna», p. 4). A partire dalla ballata *Nessuno in me troverà mai merzede* (recitata da Aurette) della diciassettesima giornata, l'io lirico si identifica per la prima volta con la protagonista femminile della storia d'amore, la quale esprime il proprio dolore per essere stata ingannata e abbandonata da un «gentil signore» (v. 3) cui ha donato tutta sé stessa, ed esorta le altre donne a non commettere il suo stesso errore. Dopo la parentesi della diciottesima giornata, in cui la ballata *Quante leggiadre fogge truovan quelle* illustra certi modi di agghindarsi adottati dalle donne per parere più belle, il tema del tradimento è ripreso nei componimenti successivi. Del crimine commesso dal «giovinetto» (XIX 6), «quel damigello» (XX 16), che aveva promesso di sposarla e giurato di esserle fedele per sempre, l'io lirico

⁴¹ Il congedo delle due ballate si apre con lo stesso verso «Vanne, ballata, a quella chiara stella».

⁴² È il tema specifico della settima ballata *Non segua Amor chi non ha il cor prudente*, che si riallaccia esplicitamente alla seconda novella della giornata, relativa agli incauti amori di Costanza e del soldato tedesco Ormanno, fatti trucidare dallo zio di lei e signore di Rimini, Galeotto Malatesta.

⁴³ Laddove il *Tesino* non sarà il fiume delle Marche come suggerisce la relativa nota di Esposito, bensì il Ticino di tradizione petrarchesca (cfr. *Ref* 148, 1 «Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro»); lo rilevava già Muscetta, che però, sviato da una manipolazione della *princeps* (cfr. SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, p. XVII, n. 32), riteneva erroneamente che la composizione del *Pecorone* dovesse essere posticipata agli inizi del Quattrocento, e indugiava in congetture infondate: CARLO MUSCETTA, *Le ballate del "Pecorone"*, in *Studi in onore di Carmelina Naselli*, 2 voll., Catania, Università di Catania, 1968, II, pp. 161-89: 182). Si riportano tra parentesi quadre le lettere che risultano espunte nel testo.

femminile rivela di essere stata informata per iscritto da un leale servitore (cfr. XIX 17 e XX 8).⁴⁴ Un nuovo ed inaspettato elemento è però introdotto nel congedo della ballata della ventesima giornata, laddove la donna manifesta l'intenzione di tornare dal suo primo innamorato («e vo' tornare al mie primo amadore», XX 38), in cui si può verosimilmente riconoscere il giovane afflitto dei componimenti precedenti. A questa chiusa si riallaccia la canzonetta *Al mio primo amador[e] vo' far tornata*, in cui si tessono le lodi del primo amante che, nonostante le tribolazioni patite, ha dimostrato grande lealtà. L'attenzione si sposta quindi sull'io lirico maschile, il quale non capisce perché l'amata abbia smesso di essergli benevola, ed ora che la vede triste per l'abbandono del «caro signor» (XXII 7, XXIII 11) la esorta a non disdegnare l'amore di chi come lui l'ha sempre servita fedelmente. Nella penultima ballata (*Oi lassa a me, dolente isventurata*) la donna torna a disperarsi per essere stata abbandonata senza ragione da «quel donzello piacente» (XXIV 7), il suo «caro signore» (XXIV 22), ed esprime il desiderio (particolarmente rilevante vista la specifica cornice della raccolta) di volersi fare monaca e rinunciare per sempre all'amore: «ond'io mi vo' per certo monacare, / o non esser più mai innamorata» (XXIV 13-14). Infine, nell'ultima ballata (*Amor, tu hai contento quel disio*), che Aurette recita dopo aver narrato la novella del forlivese Ruberto e della suora Catilina, i quali si seppero «sí saviamente mantenere, che il loro amore durò con diletto e con grandissimo piacere gran tempo» (p. 565), il giovane ringrazia Amore perché il suo desiderio di riconciliarsi con l'amata è stato esaudito dopo tanto penare. Alla luce delle coincidenze esaminate, mi pare che la storia delineata nelle ballate non possa ritenersi semplicemente convenzionale, ma illumini la relazione dei due narratori lasciata in ombra nella cornice.

Spostandoci al secondo Quattrocento,⁴⁵ è interessante notare come la composizione di prosimetri si leghi, nell'esperienza dei loro autori, all'allestimento di canzonieri petrarcheschi. Singolare per certi aspetti è l'*Operecta* che l'urbinate Angelo Galli scrisse negli ultimi anni della sua vita, probabilmente tra il 1451 e 1458.⁴⁶ L'autore sogna di assistere ad

⁴⁴ Tra le altre riprese lessicali che legano i due componimenti notiamo che l'interiezione «O lassa isventurata» con cui si apre la ballata della diciannovesima giornata è ripetuta alla fine del terzo verso di quella successiva.

⁴⁵ Tra i testi prosimetrici del secondo Trecento va incluso *Il vago Filogeo* del veneziano Sabello Michiel, mentre risalgono al primo Quattrocento il *Trattato d'una angelica cosa* di Giovanni Gherardi da Prato e la *Pistola (Primo Canzoniere XVIII)* di Domenico da Prato.

⁴⁶ Il prosimetro è trasmesso dal solo ms. 752 della Beinecke Rare Book and Manuscript Library di New Haven, Connecticut, che è possibile consultare anche in rete all'indirizzo <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3784320>. Le citazioni riportate di seguito (con indicazione del numero di capitolo e della carta) sono tratte

una contesa tra Petrarca e Boccaccio su quale forma letteraria, poesia o prosa, di cui essi sono considerati rispettivamente i campioni, sia da ritenersi superiore. Il compito di giudice è assegnato al signor Federico da Montefeltro il quale, dopo aver ascoltato i due contendenti che danno prova della loro eccellenza celebrando l'amore tra il dedicatario, Ferdinando d'Aragona, e la sua amante napoletana,⁴⁷ pronuncia un verdetto provvisorio di assoluta parità. Come espressamente dichiarato nel congedo, l'autore si propone così di ottenere il favore del duca di Calabria nei confronti del suo signore. Questa in breve la trama dell'opera, ma un'analisi più dettagliata consente di comprendere la natura composita del testo, in cui vengono eruditamente rielaborati i più diversi elementi della precedente tradizione letteraria facente capo alle tre corone, e di confermare la convinzione di Santagata «che il Galli vi si riveli intellettuale di tempra robusta e che gli si farebbe torto se ci limitassimo a vedere in lui solo il rimatore cortigiano».⁴⁸ Nella prima parte dell'opera i motivi del sogno, del viaggio compiuto insieme all'amico-guida, del *locus amoenus* cui si perviene attraverso luoghi aspri e oscuri, della disputa tra due contendenti accompagnati da uno stuolo di seguaci, rivelano il loro debito nei confronti della *Commedia*, dei *Trionfi* petrarcheschi e delle opere boccacciane in volgare. In particolare, è evidente il legame con il *Triumphus Cupidinis*, in cui il poeta sogna di assistere alla processione dei

da BERTHOLD WIESE, *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, in "Zeitschrift für Romanische Philologie", 45 (1925), pp. 445-583 (il testo dell'*Operetta* si trova alle pp. 465-557); si evita però di riportare in corsivo le lettere derivanti dallo scioglimento di titoli e note tironiane, si trascrive «cum» anziché «cun», a «s'el», «ch'el» (articolo) si preferiscono le forme con aferesi «se 'l», «che 'l», e si modifica talora la punteggiatura. Si è preferita questa edizione, per quanto eccessivamente conservativa, a quella più recente curata da Erminia Ardisino (ANGELO GALLI, *Operetta*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006), in cui si ravvisano maggiori errori di trascrizione e di interpretazione: «sesbendi» per «se spendi» (c. 12v), «adunse» per «adverse» (c. 20v), l'omissione del participio «facto» all'inizio di c. 25v, «Acate» per «acate» 'agata' (c. 29r), «Dilliranza» per «Dillicanza» (*ibidem*), ecc. (cfr. anche ITALO PANTANI, recensione all'ed. Ardisino, in "Studi e problemi di critica testuale", 76 [2008], pp. 252-65: 259-61).

⁴⁷ L'identità della donna non è rivelata, ma Wiese ha notato a proposito del son. *Ben che pur spesso in sogno veder parme* (cap. XXIV, c. 81r) che al v. 9 «Amor, lui già cagion del mio affanno» la doppia trascrizione con inchiostro rosso e bruno delle parole originarie «luy gia» sembrerebbe suggerire che vi si debba leggere il nome «Luigia» dell'amata; lo stesso procedimento è infatti attestato per la parola «ferrando» (nel senso di 'ferendo' ma anche 'Ferdinando') nel verso finale del terzo capitolo ternario *Se te vedesti come te veggio io* (riportiamo per intero l'ultima terzina): «Sì che, s'io vado sempre lacrimando / Tu perché vai cum sì pungenti chiovi / Omgniora el cor del tuo servo ferrando?» (cap. XX, c. 63r) (cfr. WIESE, *Ein unbekanntes Werk*, p. 573, n. alla riga 5 di p. 551).

⁴⁸ MARCO SANTAGATA, *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*, in ID. - S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, 1993, pp. 43-95, p. 65.

seguaci d'Amore insieme ad un amico di gioventù che gli fa da guida, e di unirsi al corteo che giunge a Cipro, l'isola di Venere; il celebre episodio purgatoriale di Dante e Casella è rievocato dall'incontro del Galli con Giusto de' Conti, descritto nel secondo capitolo;⁴⁹ come nel *Teseida*, in cui Arcita e Palemone, il giorno prima di contendersi l'amore di Emilia sotto l'arbitrato di Teseo, visitano rispettivamente il tempio di Marte e Venere insieme ai propri sostenitori, così Boccaccio e Petrarca, prima di essere accompagnati al cospetto di Federico da Montefeltro, si recano, ciascuno con il proprio seguito, l'uno al tempio di Bacco, l'altro a quello di Apollo per ottenere il favore del dio.⁵⁰ Nelle prove in cui i due poeti toscani si cimentano esaltando gli ideali dell'amore cortese, illegittimo e sensuale, il modello di riferimento è stato individuato nella poetica boccacciana, e per quanto riguarda la descrizione delle bellezze fisiche di madonna, specificamente nella *Comedia delle ninfe fiorentine*:

L'impianto generale – non solo singoli passi, lemmi isolati, giunture e comparazioni, dove entrano in concorrenza i versi petrarcheschi e danteschi – riposa sostanzialmente sullo schema dell'*Ameto*, intessuto com'è di prosa (in maggioranza) e versi (in minoranza), opportunamente aggiornato per l'occasione encomiastica; la gara (poetica) tra Petrarca e Boccaccio riesuma, pur condotta su altra materia, la sfida pastorale tra Acaten e Alcesti; soprattutto le prove descrittive, fornite in climax ascendente dai due principi della poesia e della prosa, delle bellezze femminile ripropongono i fantasmi letterari delle sette ninfe fermati dalla fantasia sensuale del pastore trecentesco. Nelle fiorite presentazioni, petrarchesche o boccaccesche, di donna, massiccia e imponente, matura la messe di calchi, echi, ricordi, imitazioni coltivata tenacemente dal Galli ritagliando, saccheggiando, annettendo, aggiornando di prima mano il patrimonio coloristico della miniera boccaccesca.⁵¹

In prosa sono tutte le parti narrative e i discorsi (comprese le due prove del Boccaccio personaggio) del testo. A livello linguistico e formale si registra un elevato grado di letterarietà in contraddizione sia con

⁴⁹ Cfr. WIESE, *Ein unbekanntes Werk*, p. 456.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 455.

⁵¹ ENZO QUAGLIO, *Donne di corte e di provincia*, in *Federico da Montefeltro. Lo stato - Le arti - La cultura*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chittolini e Piero Floriani, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1986, II. *La cultura*, pp. 273-326: 284. Anche un elemento secondario nell'economia della seconda prova svolta da Boccaccio, quale la pretesa dell'amante di interpretare le bellezze di madonna come simboli delle sue virtù, rivela la connessione con il prosimetro del certaldese richiamando giocosamente il significato allegorico che le ninfe in esso rivestono (cfr. *ivi*, p. 291, n. 22).

le dichiarazioni dell'autore relative allo stile negletto della sua opera,⁵² sia con l'idea espressa attraverso le parole attribuite a Petrarca che per scrivere in prosa sia sufficiente imitare il disadorno linguaggio dell'uso e non sia richiesta alcuna acutezza d'ingegno.⁵³ Sul versante poetico, oltre ai tre sonetti inclusi nel secondo capitolo (lo scambio avuto con Giusto de' Conti prima della sua morte ed il sonetto composto nella persona del valmontonese per la donna da lui amata, Isabella Bentivogli, nel maggio 1438), sono in versi le sole prove liriche del Petrarca personaggio (nove sonetti, tre capitoli ternari e una canzone), che, a parte la patina lessicale, hanno in realtà poco a che vedere con l'autore dei *Rvf* per contenuto, metro e stile.⁵⁴

Un sogno e una disputa sono pure al centro di un altro prosimetro encomiastico, intitolato per l'appunto *Somnium*, del senese Bernardo Illicino, noto per il suo fortunato commento scritto in margine ai *Trionfi* di Petrarca. Il testo, incluso in una sola delle due redazioni del canzoniere composto in lode di Ginevra Luti,⁵⁵ è databile tra il 1471, anno in cui si celebrarono a Siena le nozze della nobildonna senese con Troilo Malavolta, e la morte dell'Illicino avvenuta cinque anni dopo. Addormentatosi, il poeta sogna di trovarsi ad un banchetto divino, al termine del quale fa la sua entrata Iride in compagnia di due diverse schiere composte simmetricamente da quattro personaggi della tradizione romana,

⁵² Nell'ultimo capitolo l'autore immagina che l'opera pervenendo alla nobildonna napoletana le chieda scusa per gli eventuali difetti formali e stilistici: «supplice a te vengnio, perdono chiedendo di miei vocabuli rudi, dele parole in conte, dela imperfetta oratione, dela mal cursivata prosa, dele sententie rare et basse, dele chioccie rime, del parlare scorretto, se ello è stato troppo aperto o troppo scuro, troppo lungho o troppo breve, se offexa hanno, come io extimo, la tua intelligentia» (XXVI, cc. 85r-v).

⁵³ «Ché prima legiermente se ordiscie in prosa, et poi cum gram difficoltà, cum mirabile et quasi divino ingegno se tira ala dolcissima concordanza del metro la ordita prosa; la quale prosa a fabricare quasi basta a menare la penna o a muovere la lingua. Poco bisogna o meno huopo fia de andare cercando le mesurate dictione per adornare la prosa, che a posta de dactilo o de spondeo o d'altro necessario piede non si possa dire» (XV, cc. 41r-v).

⁵⁴ Cfr. PANTANI, recensione all'ed. Ardissino, p. 264.

⁵⁵ Il testo del prosimetro, preceduto dalla rubrica latina «Sopmnum», si trova alle cc. 22r-32r del ms. I XI 24 della Biblioteca Comunale di Siena, al centro cioè della raccolta di rime per Ginevra Luti, «quasi a costituire un intermezzo di carattere insieme onirico e antiquario» (S. CARRAI, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, in SANTAGATA - CARRAI, *La lirica di corte*, pp. 96-144: 130). Alle cc. 42v-46r si trova invece la «Risposta ad una lettera scripta dallo inlustre messer Alberto da Este a messer Bernardo demandando delle qualità di Madonna Ginevra Lutia» (come recita la rubrica), che pure presenta una forma prosimetrica in quanto si conclude con il sonetto *Qual si mostrò Carmenta in nel suo regno*, essenziale per il completamento della descrizione della gentildonna. Entrambi i testi sono ora editi in BERNARDO ILLICINO, *In divam Ginevram Lutiam*, a cura di Matteo Maria Quintiliani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, *Somnium*, pp. 164-81; *Risposta*, pp. 215-20.

ebraica e greca: alla schiera di destra appartengono Scipione l'Africano, Spurrina, Giuseppe ed Ippolito, a quella di sinistra Cesare, Augusto, Salomone, ed Agamennone.⁵⁶ Gli uni, affiancati da Venere e Giunone, e gli altri, cui si uniscono invece Minerva e Vesta, si sfidano in una disputa di canti e balli proposta da Iride stessa, perorando rispettivamente la causa di Pudicizia e di Cupido, presenti anch'essi al banchetto. Alla fine delle danze, il dio dell'amore, adirato per le parole ostili espresse nei suoi confronti, minaccia di abbandonare il convito; allora Giove, esortato da Mercurio a riportare l'armonia tra gli dei e a risolvere la *quaestio* «se Amore è degna voglia o sia pur ria» ([36] v. 8),⁵⁷ ordina che sia chiamata a dirimere la disputa una giovane di singolare virtù, Ginevra Luti. Il riconoscimento divino dell'eccellenza della donna provoca la commozione degli spiriti sensitivi del poeta ponendo termine al suo sogno. L'intento encomiastico del prosimetro, condiviso dalla *Risposta* contenuta nello stesso codice, si realizza nella dimensione onirica che rende comprensibile ciò che era apparso appena intelligibile nella realtà:

affidando il compito di pronunciare il ritratto di Ginevra al padre degli dei in persona, vengono di fatto a cadere i limiti retorici avvertiti dall'Ilicino nella lettera ad Alberto d'Este. [...] La prosopopea rende in questo modo possibile l'etopea – solo il padre degli dei può finalmente dire di Ginevra quali siano in lei le virtù che la distinguono.⁵⁸

Alla prosa, caratterizzata da un andamento sintattico limpido e chiaro e da un linguaggio aulico che si fa talora peregrino (cfr. *aminenza* 'amenità', *celicoli*, *fulmifero*, *fausto* 'orgoglio', *defixi* 'fissi', *celsitudine*, ecc.), è demandata una funzione descrittiva e narrativa; sono invece in versi la disputa tra i fautori di Amore da una parte ed i sostenitori di Pudicizia dall'altra (dodici stanze di ballata, una per ciascun personaggio, divise in quattro terne), l'esortazione di Mercurio (due stanze) e l'elogio che Giove tesse delle virtù di Ginevra Luti (cinque stanze).⁵⁹ Le due diverse

⁵⁶ I personaggi, introdotti nel *Somnium* senza alcuna informazione utile a rivelarne l'identità e a giustificarne la presenza, sono desunti dal *Triumphus Cupidinis* e dal *Triumphus Pudicitiae* petrarcheschi; cfr. STEFANO CRACOLICI, *L'etopea di Ginevra, o il "Somnium" di Bernardo Ilicino*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, pp. 97-165: 120-21 (il saggio è successivamente confluito, con qualche aggiustamento e con un aggiornamento bibliografico, ma senza i testi del *Somnium* e della *Risposta* lì editi, in S. CARRAI - S. CRACOLICI - M. MARCHI, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, Ets, 2009, pp. 109-34).

⁵⁷ ILCINO, *In divam Genevram Lutiam*, p. 170.

⁵⁸ Cfr. CRACOLICI, *L'etopea di Ginevra*, p. 115.

⁵⁹ Ciascuna delle diciannove stanze è formata da quattro settenari e quattro endecasillabi che si alternano secondo lo schema aBaBbCcX; i versi iniziali delle quattro

parti sono distribuite in modo equilibrato: una prima e più estesa sezione in prosa descrive il convivio degli dei, l'irruzione sulla scena di Iride e la proposta di terminare il banchetto con danze e canti, che la dea rivolge direttamente a Giove; seguono le dodici stanze (*coblas tensonadas*) della disputa, intervallate da parti in prosa di raccordo che, facendosi più estese tra una terna e l'altra, segnalano le diverse fasi del contrasto con analoghe formule lessicali, riportano i discorsi diretti con cui gli dei sollecitano l'intervento del personaggio successivo, e si soffermano sulle reazioni che il canto delle due diverse schiere produce sulle divinità da loro difese e sulla congrega degli dei che assiste alla disputa. Alla fine delle danze un più ampio discorso diretto in prosa è affidato a Cupido che, in preda all'ira, minaccia di lasciare il convito, mentre delle brevi frasi introducono le stanze contenenti l'esortazione di Mercurio e l'elogio di Giove. Concisa è anche la conclusione in cui si descrive il risveglio del poeta sollecitato dalla meraviglia per le parole encomiastiche del dio.

Rientra nel genere della letteratura cortigiana celebrativa anche il *Dyalogo* del mantovano Filippo Nuvoloni (1441-1478), pure lui autore di un canzoniere.⁶⁰ In forma per l'appunto dialogica, l'opera si propone di offrire il ritratto della gentildonna ideale attraverso l'elogio di Archigynia.⁶¹ Il prosimetro è preceduto da un *Argumento* in prosa in cui viene esposta l'esile trama: Archophilo, persuaso dal precettore Polysopho, gli rivela, in presenza del fedele servo Pistotato, relegato al ruolo minore di testimone, che il motivo del suo turbamento risiede nell'amore che egli nutre per Archigynia. L'elogio che nel corso del dialogo il principe tesse della bellezza e delle virtù della donna suscita l'ammirazione del precettore, il quale chiede di poterla vedere di persona. Al servo viene infine ordinato di preparare i cavalli per la visita programmata per l'indomani mattina. Cracolici ha evidenziato il carattere ibrido dell'opera del Nuvoloni, «dove la tematica amicale, quella amorosa, quella politica, quella erudita si intrecciano vicendevolmente per declinare in versione aulica, non elegiaca, non sentimentale, non didascalica, ma ormai squisitamente estetica [...] lo splendore inesprimibile dell'eccellenza», riconoscendo come antecedenti letterari la *Deifira* di Leon Battista Alberti per la prima

terne di cui si compone la disputa, rimano tra loro e con i versi finali delle dodici stanze (cfr. *ivi*, 118).

⁶⁰ Cfr. MATTEO AGOSTINI - I. PANTANI, *Filippo Nuvoloni*, in *Atlante dei Canzonieri in volgare del Quattrocento*, pp. 424-35.

⁶¹ Sulla base dell'edizione di Giuseppe Zonta (Modena, Tipo-litografia Luigi Rossi & C., 1905), in cui compare a titolo il nome del primo interlocutore del dialogo, l'opera si trova menzionata nella successiva critica letteraria (fino all'edizione Cracolici di seguito citata) come *Polisofo*. Anche in questo caso, solo una delle due redazioni che del *Dyalogo* ci sono pervenute presenta la forma prosimetrica: entrambe le versioni sono edite in S. CRACOLICI, *Il ritratto di Archigynia. Filippo Nuvoloni (1441-1478) e il suo "Dyalogo" d'amore*, Firenze, Olschki, 2009, da cui sono tratte le successive esemplificazioni.

parte, incentrata sulla reticenza del principe, e le *Εἰκόνας* (*Images*) attribuite a Luciano per la seconda, contenente l'elogio di Archigynia.⁶² La prosa costituisce la parte principale e predominante del dialogo, in cui si articolano e si sviluppano i punti salienti della narrazione. Come ha concisamente osservato Tissoni Benvenuti, essa «non è quasi mai rigida e stentata, come ci si potrebbe aspettare in quest'epoca da uno scrittore settentrionale, anzi, è sintatticamente molto evoluta, con periodi di stampo ciceroniano. Abbondano anche i latinismi lessicali; nessuna concessione è fatta invece al dialetto».⁶³ Dal punto di vista stilistico, spiccano nella prosa del Nuvoloni quegli espedienti, l'iperbole (impiegata soprattutto nell'esaltare la prodigiosità di madonna e associata spesso all'illustrazione di *impossibilia*) e l'accumulo, caratteristici del suo linguaggio poetico.⁶⁴ Hanno invece un ruolo ancillare i trentadue sonetti,⁶⁵ inclusi nella seconda parte della redazione prosimetrica del *Dyalogo*, che sono riportati uno di seguito all'altro costituendo un blocco unico; in essi si rielaborano temi già trattati nelle parti in prosa con riprese lessicali evidenti, che talora si ripetono anche tra gli stessi componimenti poetici: cfr. la prosa AR. 18 2 «e se altri amaro donne miserrime e vilissime, e io ami quella che a lei simile mai fece Natura» e i sonetti II 1-2 «Quando fra l'altre donne sen vien quella, / cui in terra simil mai fece Natura» e, con *variatio*, XII 1-2 «quella / cui in terra mostrò mai simile Idio», XV 1-2 «quella / cui mai dimostrò el Ciel simile al mondo», XXVIII 1-2 «quella / a cui Natura mai simil produsse»; AR. 20.30 «Fece in costei el Ciel, Natura e Dio, de extrema forza e de ultima possanza» e I 2 «el Ciel raccolse ogni sua extrema forza» e, con maggiore aderenza, XII 9-10 «Fe' de ultima potenza la Natura / de ultima Idio potenza ultima el Cielo»; AR. 20.32 «che nei suoi giorni sia sorto e nato questo nuovo e altissimo miracolo» e V 1 «Alto e nuovo miracolo el Ciel sciolse» e XXXI 3 «quando sorse el miracolo», ecc. Sia nelle parti in prosa che nei sonetti si rilevano inoltre elementi lessicali ed immagini comuni nella lirica coeva (Boiardo, Cornazano, Suardi, Sandeo, Benedetto da Cingoli, Ilicino, Calogrosso),⁶⁶ che derivano dalla tradizione petrarchesca mescolata con ricordi stilnovistici (insistito è il tema della donna angelicata discesa sulla terra a beneficio dell'umanità) e filtrata dall'esperienza di Giusto de' Conti.

⁶² Cfr. *ivi*, pp. XIII-XXI (la citazione è tratta da p. XIII).

⁶³ ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Il Quattrocento settentrionale*, Bari, Laterza, 1980 (I ed. 1972), pp. 131-33: 132.

⁶⁴ Cfr. AGOSTINI - PANTANI, *Filippo Nuvoloni*, p. 434.

⁶⁵ Sono tutti sonetti semplici (con ottava ABBA ABBA); tipiche sono anche le combinazioni delle terzine, ma maggioritarie sono quelle a tre rime rispetto allo schema CDC DCD, che si riscontra in solo otto sonetti (II, IX, X, XV, XVI, XXIV, XXVI, XXX).

⁶⁶ Cfr. AGOSTINI e PANTANI, *Filippo Nuvoloni*, p. 434.

Altri prosimetri del secondo Quattrocento si iscrivono più specificamente nel genere dei “romanzi” d’amore epistolari (o tendenti verso il genere epistolare), che per il loro carattere elegiaco trovano il loro modello nella *Fiammetta* del Boccaccio: la *Glycephila* del Filelfo, la *Nicolosa bella* del Calogrosso, l’anonima *Pamphilia*,⁶⁷ e il rifacimento eseguito dal Braccesi dell’*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini.⁶⁸ A proposito dell’alternanza prosa-poesia, osserva puntualmente Mussini Sacchi che in queste opere quattrocentesche le rime, di cui non si offre alcuna analisi esegetica o si giustifica l’ispirazione come nella *Vita nova*, e che non si alternano con le parti in prosa secondo una cadenza preordinata come nella *Comedia delle Ninfe fiorentine*, rappresentano «un coronamento alla già fiorita prosa epistolare, un’aggiunta che tende a illeggiadrire (almeno nelle intenzioni dell’autore) il rapporto amoroso-epistolare, o a risolvere con il linguaggio lirico situazioni – ovviamente, amorose – di più o meno drammatica

⁶⁷ Cfr. OTTAVIO BESOMI, *Un prosimetro in cerca d’autore*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, pp. 167-220.

⁶⁸ Alessandro Braccesi non si limitò a volgarizzare l’*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini, ma rielaborò la novella apportandovi vistose modifiche, inclusa la sostituzione del finale tragico con un lieto fine, e aggiungendovi nuove rime; cfr. MARIAROSA MASOERO, *Novella in versi e prosimetro: riscritture volgari dell’“Historia de duobus amantibus” del Piccolomini*, in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del convegno (Pisa 26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, L. Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno ed., 2000, pp. 317-35, e NATASCIA TONELLI, *L’“Historia di due amanti” di Alessandro Braccesi*, ivi, pp. 337-57. Del rifacimento, di cui non è stata ancora approntata un’edizione critica, esistono due diverse redazioni: la prima, databile agli anni 1478-1479, è tradata dal codice di dedica Riccardiano 2094, mentre la seconda, composta verosimilmente un paio d’anni dopo, è trasmessa dall’*editio princeps* risalente al 1481 (Milano, Leonhard Pachel e Ulrich Scinzeler, s.d.). È invece ignorato dai critici un terzo testimone, il ms. Vitt. Em. 1087 della Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” di Roma (cfr. <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=67846>). La descrizione riportata sul sito non è però del tutto accurata: si dice infatti che il primo dei nove quinioni di cui si compone il ms. è «mutilo delle prime tre carte, senza perdita di testo», mentre sulla base delle informazioni fornite risulta evidente che mancano il proemio dell’autore e parte della rubrica che precede la traduzione della lettera iniziale del Piccolomini ad Enrico Eller; non si fa peraltro riferimento alle due redazioni del volgarizzamento, ma dalla nota, erronea, relativa alla presenza di sonetti e «madrigali aggiunti di sua inventiva», e dal nome del destinatario della lettera citata, sembrerebbe che il codice contenga la seconda versione comprendente di fatto undici sonetti, un capitolo ternario e due epigrammi (nella prima sono inclusi solo otto sonetti, e la lettera con l’elogio del Sozzini è indirizzata a Kaspar Schlick). Un’altra eclatante inesattezza riguarda il contenuto: si dice infatti che «Nella novella, intrisa di reminiscenze e stilemi boccacceschi, è narrata la storia d’amore vissuta dal 1431 al 1433 da Sigismondo duca d’Austria (1368-1437), imperatore di Lussemburgo, e una certa Lucrezia, moglie di un ricchissimo possidente senese», quando invece Lucrezia si innamora di Eurialo, cavaliere franco al servizio dell’imperatore.

impasse», e che la loro inserzione nell'impianto narrativo potrebbe essere stata sollecitata dal dilagare dei canzonieri petrarcheschi.⁶⁹

Concludo questa mia rassegna soffermandomi sul secondo dei prosimetri appena citati. Tema centrale della *Nicolosa Bella* è l'amore tra Filoteo, sotto le cui spoglie si cela il signore di Bologna Sante Bentivoglio, e la nobildonna Nicolosa Castellani, andata in moglie nel 1446 a Niccolò Sanuti. In una prima parte in prosa l'autore ricorre a delle perifrasi per fornire le coordinate spazio-temporali della storia ed introdurre il protagonista maschile; ma se l'identificazione di quest'ultimo e della città bolognese è stata correttamente intesa, mi sembra che non si sia prestata molta attenzione all'iniziale perifrasi temporale che designa il periodo dell'anno in cui, nella finzione narrativa, si dice essere sbocciata la passione amorosa tra i due protagonisti. Leggiamo infatti:

nel sopra detto tempo a<cad>de che, per anticha usanza, un notabile e magnifico cavaliere de la città preditta <so>leva il sacro e festivo giorno ogni anno fe<s>tiggiane, il qual se celebra ad onore di quel venerando santo e grande abate, le cui sacratissime e devote reliquie son con tanta venerazione verso li estremi confini de l'occidente onorevelmente collocate. Imperò che quivi, prossimo al suo ricco albergo, era del detto santo un venerando e piccol tempio, dove al solenne e sacro officio per vecchia consuetudine, benché in acerba stason venga, concorreva di tutta la citate grandissimo tumulto e di vaghe e prestantissime donne gli veniva una gran turba. (p. 5)⁷⁰

Il riferimento non può essere alla festività di san Giacomo, come dichiarato, dapprima vagamente, nell'edizione Gaeta-Spongano (cfr. p. XXIV) e ripetuto erroneamente dalla critica successiva, sia per motivi cronologici (oltre alla perifrasi iniziale si noti anche il sintagma «in acerba stason»), sia per la presenza di altri dettagli («grande abate», «piccol tempio»), che mal si conciliano con siffatta interpretazione.⁷¹ Mi

⁶⁹ Cfr. MARIA PIA MUSSINI SACCHI, *Le rime "necessarie" nel romanzo quattrocentesco*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 111-16 (la citazione si trova a p. 114).

⁷⁰ Si cita da GIANOTTO CALOGROSSO, *Nicolosa bella. Prose e versi d'amore del sec. XV*, inediti a cura di Franco Gaeta e Raffaele Spongano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959. Il prosimetro, lacunoso, è tramandato dal solo ms. Italiano 1036 (8145²) della Bibliothèque Nationale di Parigi.

⁷¹ È probabile che il riferimento alle reliquie del santo traslate in Occidente abbia indotto Gaeta a pensare a san Giacomo e alla chiesa bolognese di san Giacomo Maggiore, ma la festa del santo cade il 25 luglio. L'indicazione dello studioso è accolta anche in A. TISSONI BENVENUTI, *Narrativa e teatro*, in *Letteratura Italiana. Storia e Testi*, a cura di C. Muscetta, Laterza, Bari, 1972, vol. III, t. 2, pp. 432-33: 432. A san Giacomo il Minore si riferisce evidentemente il Parenti che indica come data della festività l'11 maggio:

pare invece che il santo in questione vada identificato con Antonio Abate, di origini egiziane (251-356 d.C.), le cui reliquie furono traslate nell'XI sec. nella chiesa francese di Saint-Antoine-l'Abbaye, e il cui onomastico ricorre il 17 gennaio. Sarà pertanto durante le celebrazioni che in questo giorno del 1447 si tennero nella chiesa bolognese di Sant'Antonio Abate, fondata nel 1328, che Filoteo, ancora ignato dei lacci d'Amore, vide per la prima volta la donna che gli catturò il cuore.⁷²

Date le lacune del testo, è «legittimo supporre che, nell'opera quale doveva essere nella sua veste integrale, la parte in prosa dovesse essere ben più cospicua, equilibrandosi in modo più proporzionato con quella lirica».⁷³ I brani in prosa forniscono la cornice narrativa che oltre ai due protagonisti prevede anche un'altra coppia di personaggi, Attilia, chiamata anche Lesbia (entrambi i nomi compaiono a p. 20, il secondo è ripetuto alla pagina seguente e a p. 44), e Ginnasio, che fungono da confidenti dei due amanti. Costituiscono invece un vero e proprio canzoniere le centodue rime presenti nel prosimetro: «nove canzoni, di cui una (LXVII) pare piuttosto un serventese, due sestine, due canzoni terzine (metro rarissimo), tre capitoli, ottantaquattro sonetti semplici e due caudati».⁷⁴ A queste si deve aggiungere il sonetto introduttivo *Apri le labra mie, gentil signore* con cui, nella prima parte dell'opera, il Calogrosso, sotto le probabili spoglie di Ginnasio (il personaggio interviene però nell'azione narrativa e viene nominato solo successivamente), si rivolge ad entrambi gli amanti affinché porgano il loro favore alla sua «operetta» difendendola «da li invidiosi calunnianti e dal rabido morso di lascivi» (pp. 15-16), e aiutandolo ad illustrare accuratamente la loro storia. Le prime dieci rime, collocate in un altro passo lacunoso del testo, sono attribuite a Filoteo, il quale confessa di non poter più ritardare il canto della bellezza dell'amata e chiede ad Amore di soccorrerlo in tale impresa. Segue una sezione in prosa in cui Nicolosa si consiglia con Ginnasio su come comportarsi per salvaguardare il proprio onore di donna sposata e «cum dolci versi del mio degno amore gli alti effetti lietamente

GIOVANNI PARENTI, *Calogrosso, Gianotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 795-96.

⁷² Che l'innamoramento sia avvenuto eccezionalmente in inverno di contro al tipico periodo primaverile trova una conferma nelle rime: cfr. «Nella stason più acerba, alor che 'l celo / stringe gli umori a la gelata terra, / e l'acqua insieme come vetro serra, / che sente d'aquilone il mortal gelo, / Amor, dagli occhi suo levato el velo, / per farmi cum sua vista maggior guerra / mi venne in contro e cum sua mano afferra / de la crudel faretra l'arco e 'l telo. / E mentre incauto una fenice miro, / sentei nel miser cor gionto quel strale / per cui son già molti anni ch'io suspiro» (LXVI, 1-11), «In forma d'una candida colomba / dal ciel discesa tutta mansueta / e nelle fiamme lieta / m'apparve questa che nel cor rimbomba, / al tempo freddo, a la stagion più cruda» (XCVIII, 16-20).

⁷³ MUSSINI SACCHI, *Le rime "necessarie"*, p. 111.

⁷⁴ CALOGROSSO, *Nicolosa bella*, p. XII.

cantare» (p. 43). L'uomo la rassicura dicendole che Filoteo è mosso da un «pudico e onesto amore» (p. 46), e che niente di disonorevole, ma anzi «onestissimi benefici» (p. 48) ne deriveranno a lei e alla sua casa per la profonda amicizia e la benevolenza che legano il marito all'amante. Viene quindi riportato il resto del canzoniere, che comprende rime di madonna (XI-XV, LXXI-LXXII, LXXVIII, LXXX, LXXXIV), di Filoteo (XVI-LXIV, LXVI-LXX, LXXIII-LXXVII, LXXIX, LXXXI-LXXXIII, LXXXV-LXXXVI, LXXXVIII-CI), di Amore rivolto a Filoteo (LXV, LXXXVII): «una vera e propria "corrispondenza lirica", dunque, che almeno formalmente si configura secondo lo schema di uno scambio epistolare in piena regola». ⁷⁵ Ammesso che i dati narrativi trovino una corrispondenza nei fatti reali, se ne deduce che l'amore tra Sante Bentivoglio e Nicolosa Sanuti sia durato ben dopo il matrimonio del primo con Ginevra Sforza (celebratosi nel 1454), come dimostrano due delle ultime rime (XCVI e XCVIII) che si riferiscono ad una passione sbocciata dodici anni prima.

Dall'ambiente bolognese di fine Quattrocento provengono altri due prosimetri, la *Philomathia*, che raccoglie le lettere di carattere prevalentemente amoroso scritte da una coppia di autori pressoché sconosciuti, Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi, e le *Egloghe e Prosa* di Diomede Guidalotti, pubblicate nel suo *Tyrocinio de le cose vulgari* nel 1504. Allo stesso anno risale, com'è noto, la prima stampa "semiufficiale" dell'*Arcadia* del Sannazaro, la cui ideazione va però retrodatata di un ventennio. ⁷⁶ Chiudono l'inventario *Gli Asolani* del Bembo, che, avviati sullo scorcio del secolo, furono dapprincipio editi a Venezia nel 1505.

⁷⁵ MUSSINI SACCHI, *Le rime "necessarie"*, p. 111. Se è vero che il Calogrosso accenna ad «infinite e lacrimose lettere» (p. 13), tra le parti in prosa del prosimetro non sono comprese «cinque lettere sentimentali» come indicato in VECCHI GALLI, *Per il "prosimetro"*, p. 148.

⁷⁶ Alla fine del Quattrocento si datano altri testi pastorali misti di prosa e versi: al di là della *Pastorale*, «rudimentale prosimetro» di Pietro Jacopo De Jennaro (comprendente un proemio, una prosa iniziale e quindici egloghe), la cui redazione finale uscì postuma nel 1508, andranno inclusi nell'inventario, per quanto non paragonabili all'opera sannazariana «per mole e qualità di scrittura», il *Phylareto* (un prologo, tre prose e tre egloghe) del veneziano Giovanni Badoer e l'*Opus pastorale* (quattro prose ed altrettante egloghe) dell'amico Pizio da Montevarchi: S. CARRAI, *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, p. 31 (con rimandi alla bibliografia pregressa).