

LA COMMEDIA DI IPPOLITO E LIONORA

1. PREMESSA

La corte di Ercole I d'Este, a cavallo fra i secoli XV e XVI, fu centro di una straordinaria fioritura del teatro. Grazie alle fonti documentarie, in cui si trovano citati i titoli delle opere teatrali messe in scena a Ferrara con le date degli spettacoli, è stato possibile ricostruirne un vero e proprio calendario (Falletti 1994), mentre alcuni testi di queste commedie, ad oggi conservati, possono essere letti nelle moderne edizioni critiche (Tisconi Benvenuti–Mussini Sacchi 1983). Per avere una visione completa del repertorio di questo teatro di corte, tuttavia, mancano ancora alcuni tasselli. Diversi studiosi, ad esempio, danno notizia di una perduta *Comedia de Hipolito et Lionora* messa in scena per la prima volta nel 1492, di cui non esistono edizioni.¹ Si tratta di un caso particolare, cioè dell'unica commedia, nel calendario degli spettacoli, ad essere stata rappresentata nelle stanze private della famiglia Estense, senza la partecipazione del grande pubblico cittadino.

In realtà, un manoscritto miscelaneo della Biblioteca di Treviso potrebbe fare luce anche su questo aspetto, forse meno conosciuto, del teatro di corte di Ferrara. Il codice 1612, infatti, riporta un testo drammaturgico in ottava rima il cui argomento è proprio la storia d'amore di Ippolito Buondelmonti e Lionora de' Bardi. Il testo si presenta come una rappresentazione di 64 ottave (con l'inserzione di 6 terzine monorime) preceduta da un lungo prologo narrativo di 23 ottave, e diversi elementi inducono a ritenere molto probabile che si tratti della commedia citata nelle fonti documentarie ferraresi.

Fine di questo studio è dunque quello di presentare l'edizione critica della *Commedia di Ippolito e Lionora* tradita dal manoscritto 1612 e di dimostrare la sua identificazione con l'opera messa in scena alla corte estense. Si cercherà inoltre di collocare il testo nel panorama drammaturgico coevo, mettendone in luce la specificità, e di illustrare il suo rapporto con la fonte in prosa da cui verosimilmente deriva.

¹ Vd. D'Ancona 1996: II, 131; Coppo 1968: 30-59; Falletti 1994.

2. IPPOLITO BUONDELMONTI E LIONORA DE' BARDI

La storia di Ippolito Buondelmonti e Lionora de' Bardi ebbe grande popolarità tra il XV e il XIX secolo. Composta nel Quattrocento, la novella fu tramandata da diversi codici manoscritti e subito divulgata da numerose edizioni a stampa di area toscana e veneta.

Tema della novella è l'amore ostacolato e infelice tra due giovani, appartenenti a famiglie nemiche.² Si tratta certamente di uno tra i motivi che più hanno stimolato la fantasia degli autori di ogni tempo, ma, a differenza delle più celebri storie di Piramo e Tisbe o di Romeo e Giulietta, in questo caso la vicenda ha lieto esito: l'amore tra Ippolito e Lionora non solo sarà coronato dal matrimonio, ma porterà anche alla pacificazione tra le due famiglie. Il riferimento alla tragedia shakespeariana non è casuale: la novella di Ippolito e Lionora, in effetti, si colloca ai prodromi della tradizione italiana cui lo stesso Shakespeare attingerà per scrivere il suo capolavoro.³

Le edizioni moderne, che presentano la novella con il titolo di *Istoriotta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*, ipotizzano una sua attribuzione a Leon Battista Alberti, benché tutti i testimoni antichi,

² I due casati dei Bardi e dei Buondelmonti erano effettivamente presenti a Firenze, anche se non c'è notizia di alcuna Leonora o di alcun Ippolito nei rispettivi alberi genealogici, né di un'inimicizia tra i due casati. La compagnia dei Bardi, potenti banchieri, fu, com'è noto, tra le più grandi d'Europa, fino al fallimento occorso nel 1345 per i prestiti concessi, e non rientrati, a Edoardo III d'Inghilterra durante la Guerra dei Cent'anni e alla città di Firenze per la guerra con Lucca. La famiglia dei Buondelmonti, al contrario, era nota per le sue continue lotte con altri casati. Vi fa riferimento Dante (*If* XXVIII, 103-111, e *Pd* XVI, 136-147), alludendo all'inimicizia tra gli Amidei e i Buondelmonti, da cui avrebbe avuto origine la spaccatura tra le due fazioni opposte dei Ghibellini e dei Guelfi: nel 1216 Buondelmonte dei Buondelmonti, promesso ad una donna della famiglia degli Amidei, aveva rotto il fidanzamento, dando origine ad una lotta civile tra le rispettive famiglie e i loro seguaci (cf. Compagni [Cappi]: I, II, § 7-8; Villani [Aquilecchia]: V, 29-32). Si ha documentazione anche di contese dei Buondelmonti prima contro gli Ubaldini, nel 1200, poi contro i Giandonati, e infine, insieme con questi ultimi, contro i Cavalcanti (Moore 1950: 29-33).

³ Per la derivazione della tragedia di Shakespeare dalla novellistica italiana si vedano Chiarini 1897 e Perocco 2008; per uno studio delle fonti dell'*Istoriotta amorosa* è invece utile il riferimento a Romano 1993: in particolare, tra le varie novelle qui citate, sono interessanti per le assonanze con l'*Istoriotta amorosa* il mito di Piramo e Tisbe, le due novelle del *Decameron Ghismonda e Guiscardo* e *Girolamo e Salvestra* (rispettivamente prima e ottava novella della quarta giornata), e, dal *Novellino* di Masuccio Salernitano, *Loisi e Martina* e *Mariotto e Ganozza* (novelle XXXI e XXXIII).

manoscritti o a stampa, presentino il testo adespoto.⁴ In ogni caso, l'opera è sicuramente anteriore al 1467, datazione di uno dei manoscritti che la riportano.⁵

La vicenda narrata dall'*Istorietta* è ambientata a Firenze e ha inizio nel giorno di San Giovanni, festa patronale: in questa occasione si incontrano per la prima volta Ippolito Buondelmonti e Leonora de' Bardi. I due giovani si innamorano a prima vista, ancora ignari delle rispettive identità e dunque dell'appartenenza a potenti famiglie divise da rivalità e inimicizia. La verità, tuttavia, viene presto alla luce, quando Ippolito segue Leonora fino al palazzo dei Bardi, e scopre così la sua appartenenza al casato, mentre la fanciulla si informa sul conto del giovane interrogando una vicina. I due innamorati comprendono che saranno certamente osteggiati dalle due famiglie, e, profondamente addolorati, prorompono in invettive e maledicono l'amore e il fato; Ippolito, in particolare, cade in un tale sconforto da destare la preoccupazione dei genitori. Quando la madre riesce a far confessare al giovane la ragione del suo tormento, si rivolge alla badessa di un vicino monastero, zia di Leonora, per chiederle aiuto. Viene così combinato un incontro tra Ippolito e Leonora: la badessa inviterà la nipote presso il monastero in occasione della festa della Madonna di settembre, e, dopo il banchetto, permetterà ad Ippolito di incontrarla nella sua cella. Così accade: i due si promettono in matrimonio, e decidono di incontrarsi di nuovo la notte seguente nella camera della fanciulla. Ippolito dovrà raggiungerla di nascosto, arrampicandosi sul balcone con una scala di corda.⁶ Il piano stabilito, tuttavia, fallisce: Ippolito viene fermato da una

⁴ Le edizioni moderne del *corpus* delle opere volgari dell'Alberti sono due: la prima, a cura di Anicio Bonucci, pubblicata tra il 1843 e il 1849; la seconda, del 1973, curata da Cecil Grayson; d'ora in avanti si citeranno rispettivamente come Alberti (Bonucci) e Alberti (Grayson). In questo contributo si fa riferimento alla novella citandola sempre come *Istorietta amorosa* o *Istorietta*, l'edizione cui si rimanda è Alberti (Grayson): III, 275-87. Per l'attribuzione all'Alberti vd. Alberti (Bonucci): III, 269-74 e Alberti (Grayson): III, 406-12; vd. anche Bertolini 2004.

⁵ Si tratta del codice Magliabechiano XXV, 626, per cui vd. Alberti (Grayson): III, 402, n° 4.

⁶ Si segnala che l'espedito della scala di corda per un incontro segreto tra due innamorati accomuna l'*Istorietta amorosa* e la novella quarta della quinta giornata del *Decameron*, che vede protagonisti Ricciardo Manardi e Caterina da Valbona: lo stesso sistema è messo in atto da Ricciardo per raggiungere il balcone di Caerina e passare la notte con lei. Anche nella novella XXXI del *Novellino* di Masuccio Salernitano, *Loisi e Martina* (che, come l'*Istorietta*, è la storia di un amore contrastato dalle famiglie dei pro-

guardia sotto il palazzo dei Bardi, e, per giustificare la scala che ha con sé, dice di essere un ladro, sancendo la propria condanna a morte. Proprio Leonora, alla fine, riesce a salvare la situazione, saltando al collo dell'innamorato quando il corteo diretto al patibolo passa sotto il suo palazzo, e ottenendo così di poter parlare davanti ai magistrati. Il suo discorso, che chiarifica il malinteso e scagiona Ippolito, convince le autorità cittadine a convocare i padri dei due giovani perché si rappacificino. La storia si conclude dunque con la fine delle ostilità tra le famiglie nemiche e con il matrimonio di Ippolito e Leonora.

La vicenda di Ippolito Buondelmonti e Leonora de' Bardi non limitò la sua popolarità alla diffusione nelle vesti dell'*Istorietta*: oltre all'attenzione dei copisti e degli editori che la divulgarono, infatti, essa suscitò anche l'interesse di alcuni autori che, rimaneggiando la novella in prosa, riscrissero la storia di questo amore contrastato.

Un esempio è appunto quello della rappresentazione teatrale in ottava rima, oggetto di questo studio, di cui si tratterà oltre più diffusamente. In questo caso al rimaneggiamento corrispose un superamento dei confini tra i generi letterari, con una trasposizione, oltre che dalla prosa ai versi, dalla narrazione alla drammaturgia. Un'altra riscrittura in versi della novella è un cantare in ottava rima, redatto anch'esso, come la commedia, nella seconda metà del Quattrocento. Nonostante la forma metrica sia la stessa, tra la rappresentazione teatrale e il cantare non intercorre alcun rapporto di filiazione: i due testi, infatti, sono con ogni probabilità derivati dall'*Istorietta amorosa* l'uno indipendentemente dall'altro.

Tra le due forme in versi il cantare è senz'altro la più conosciuta: ha avuto una notevole fortuna editoriale, quasi ininterrotta dagli anni Settanta del Quattrocento fino all'Ottocento, quando è stato pubblicato in edizione critica da Anicio Bonucci (Alberti [Bonucci]: III, 308-41). In tempi più recenti, nel 2002, il componimento è stato anche inserito nella collana *I novellieri italiani*, diretta da Enrico Malato, in un volume dedicato ai cantari novellistici, con testo critico curato da Roberta

tagonisti), Martina utilizza una corda per scendere dal balcone della propria casa e fuggire con Loisi. In quest'ultimo caso la somiglianza tra le due vicende, che hanno tuttavia esito differente (*Martina e Loisi* si chiude con la tragica morte dei due amanti), è probabilmente dovuta ad un rapporto di derivazione diretta dall'*Istorietta* al *Novellino*: è quanto afferma Olin Harris Moore in *The legend of Romeo and Juliet* (Moore 1950: 35-42).

Manetti (Benucci–Manetti–Zabagli 2002: II, 511). Il cantare è in 108 ottave ed è molto vicino, nella sua lezione, alle parole dell'*Istorietta*, pur con l'amplificazione di alcuni episodi della narrazione; presenta inoltre, specie nei dialoghi, un'accentuazione dell'elemento patetico, che è tratto tipico del genere dei cantari.

Tornando ai testi nati dalla riscrittura della novella, è nota anche una trasposizione dell'*Istorietta* dall'italiano al latino, ad opera dell'umanista Paolo Cortesi. La sua novella in prosa latina è intitolata *Historia vera Hyppoliti de Bondelmontibus et Deyanirae de Bardis*, (Alberti [Bonucci]: III, 439-64) ed è stata datata all'ultimo ventennio del Quattrocento (*post* 1481): oltre alla diversità nel nome della protagonista, la relativa autonomia del testo rispetto alla sua fonte fa escludere che si sia in presenza di una pura traduzione, e fa piuttosto pensare ad un rimaneggiamento.⁷

3. LA TRADIZIONE TESTUALE: IL MANOSCRITTO TR

La tradizione testuale della *Commedia di Ippolito e Lionora* è unitestimoniale: l'unico codice latore di quest'opera è il manoscritto 1612 della Biblioteca Comunale di Treviso (fondo Luigi Bailo). Si tratta di un codice miscelaneo della seconda metà del XV secolo, contenente una raccolta di rime tutte adespote, vergate da diverse mani (probabilmente dieci). I componimenti sono per lo più ballate, strambotti, sonetti e canzonette, quasi tutti anonimi e prevalentemente di carattere amoroso, ma il repertorio della raccolta è piuttosto vario: vi si trovano ad esempio ricette e formule epistolari di indirizzo. Il manoscritto è stato oggetto di studio perché, tra le altre rime, alle carte 9r-19r riporta una raccolta di quasi tutti i componimenti poetici in volgare di Leonardo Giustinian, umanista veneziano.⁸

⁷ Così scrive Roberta Manetti: «Della versione latina [...], opera di Paolo Cortesi, si è scritto che traduce la novella in volgare attribuita a Leon Battista Alberti (di paternità dubbia ma non impossibile); tuttavia i due testi divergono sensibilmente, cosicché la novella in latino sarà piuttosto da considerarsi una rielaborazione o, forse meno probabilmente la traduzione di una versione volgare perduta» (Benucci–Manetti–Zabagli 2002: 511-57, 917-20).

⁸ Lo studio, ad opera di Antonio Enzo Quaglio (Quaglio 1971: 191-2), contiene una descrizione esaustiva del codice, distingue le diverse mani dei copisti e riporta

Il testo in ottave sulla storia di Ippolito e Lionora, vergato in scrittura mercantesca, si trova all'inizio dell'ultimo dei tre fascicoli di cui il codice si compone, alle carte 51r-71r. Il copista che l'ha trascritto, con buona probabilità, non ha redatto alcun altro componimento all'interno del manoscritto 1612. L'opera è costituita da due sezioni di diversa natura: la prima parte, di carattere narrativo, è in 22 ottave, alle carte 51r-54v; la seconda, in 63 ottave più una coda di versi, alle cc. 55r-71r, è in forma dialogica. Questa seconda parte presenta didascalie tra un'ottava e l'altra e anche in mezzo ad alcune strofe, per segnalare il cambio di personaggio parlante o dare brevi indicazioni sull'ambientazione della scena. La presenza delle didascalie ha come conseguenza una differente disposizione del testo per le due redazioni: le carte 51r-54v riportano infatti tre ottave per ogni pagina, mentre in ciascuna delle seguenti ne sono contenute soltanto due. La decifrazione del testo presenta alcune difficoltà. In primo luogo, il codice nel suo complesso è stinto in molte carte per l'azione dell'umidità, con presenza di un alone che interessa la parte superiore delle pagine: per quanto riguarda la *Commedia di Ippolito e Lionora*, tuttavia, solo in pochi casi questo compromette seriamente la lettura. Inoltre, a causa del formato di piccole dimensioni, il campo di scrittura coincide con l'area della pagina, e questo ha comportato, per alcuni versi, la caduta dei caratteri finali, essendosi rovinato il margine esterno delle carte.

Pur conservata in un manoscritto già noto, la commedia è probabilmente passata inosservata perché è stata erroneamente scambiata per una redazione indipendente del *Cantare di Ippolito e Dianora*. In effetti, nella descrizione del manoscritto (Quaglio 1971: 191-2), l'opera è segnalata come *Novella di Ippolito e Dianora in ottave*: dal momento che la protagonista è indicata con il nome *Dianora*, che è attestato solo nel cantare (e per di più, solo nella sua tradizione toscana), bisogna dedurre che il componimento sia stato identificato con una versione dello stesso; d'altra parte l'uso della parola *novella* esclude il riconoscimento di un'opera teatrale. Anche Roberta Manetti, editrice del *Cantare di Ippolito e Dianora*, registra il manoscritto trevigiano come latore di una redazione indipendente del componimento in versi da lei studiato. Appurato che tutti gli altri testimoni costituiscono un'unica redazione, diversa da

l'elenco di tutte le opere di cui il manoscritto 1612 è latore. Vi si fa qui riferimento per tutte le osservazioni relative alle caratteristiche del testimone.

quella del manoscritto di Treviso, la studiosa non lo utilizza per la *constitutio textus* e non ne appronta l'edizione (Benucci–Manetti–Zabagli 2002: II, 918-9).⁹

4. IL TEATRO ALLA CORTE DI ERCOLE I D'ESTE

La rappresentazione teatrale tradita dal manoscritto di Treviso è un esempio dello sperimentalismo in ambito drammaturgico proprio del Quattrocento italiano. In questo periodo nelle corti italiane, mentre nelle città il dramma religioso continua ad affiancarsi alle celebrazioni liturgiche in corrispondenza del Natale e della Pasqua, nasce un nuovo interesse per il teatro di argomento profano in lingua volgare.

Il nuovo clima culturale dell'Umanesimo vede dunque il genere della sacra rappresentazione perdere terreno, mentre il teatro di argomento mitologico viene alla luce e giunge a prevalere. La forma in ottava rima, già consolidata per le sacre rappresentazioni, è dunque utilizzata per drammi di argomento classico, che si avvicinano al teatro antico riprendendone alcuni elementi, come ad esempio il prologo o la divisione in atti. Nella maggior parte dei casi il debito verso gli autori classici non è solo formale: quasi tutte le commedie messe in scena nelle corti settentrionali a partire dalla fine del Quattrocento sono vere e proprie traduzioni di opere teatrali latine.

Ferrara, grazie al mecenatismo e al gusto per lo spettacolo di Ercole I d'Este e della moglie Eleonora d'Aragona, è il centro propulsore di questa nuova produzione drammaturgica.¹⁰ I volgarizzamenti umanistici di opere teatrali latine trovano la loro origine in questa città, fiorente per il teatro in tutte le sue diverse forme: da una parte, sacre rappresentazioni, cerimonie liturgiche, giostre e feste civili¹¹ riempiono periodicamente le piazze e le vie della città; dall'altra, feste e intrattenimenti

⁹ In ogni caso, trattandosi di una rappresentazione, la *Commedia di Ippolito e Lionora* non avrebbe potuto trovare spazio nella raccolta in cui è inserito il cantare, dedicata esclusivamente a questo genere letterario.

¹⁰ Oltre a D'Ancona 1996, utile per un quadro d'insieme sul teatro rinascimentale, si rimanda ai seguenti studi specifici sul teatro a Ferrara: Coppo 1968, Falletti 1994, Scoglio 1965.

¹¹ La festa tradizionale più famosa a Ferrara era il palio di San Giorgio, che si teneva il 23 aprile di ogni anno e consisteva in giochi e feste aperti a tutta la popolazione.

con buffoni, banchetti, danze e musica animano la corte estense.

Il volgarizzamento dei *Menaechmi* di Plauto, messo in scena il 25 gennaio del 1486, apre una lunga serie di commedie plautine e in qualche caso terenziane promosse da Ercole I, allestite soprattutto in corrispondenza di eventi di rilievo per la famiglia ducale (in special modo matrimoni). I *Menaechmi* furono messi in scena in occasione delle nozze di Francesco Gonzaga con Isabella d'Este e rimasero, tra i volgarizzamenti, la commedia piú rappresentata, a Ferrara, Bologna, Mantova, Gazzuolo e Venezia. Il testo della rappresentazione del 1486 coincide probabilmente con quello ad oggi conservato con il titolo di *Menechini*: esso è anonimo, ma l'ipotesi piú accreditata è che il suo autore sia Battista Guarino.¹² I *Menechini* sono in cinque atti, in cui si alternano parti in terza rima e parti in ottave, introdotti da un prologo di dieci ottave: quest'ultimo ha la funzione di richiamare l'attenzione del pubblico,¹³ di informarlo sull'autore della commedia latina e di illustrare brevemente l'argomento della stessa. La sua forma ben esemplifica quella generalmente affermata per le commedie di argomento classico, sia per quanto riguarda la scelta del metro, sia per la natura del prologo, sia per la divisione in atti.

Il febbraio del 1502 è il punto piú alto nella tradizione di feste plautine che con Ercole I caratterizzano quasi ogni anno il Carnevale a Ferrara. In occasione delle nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia, è infatti organizzato un grande spettacolo unitario che vede la rappresentazione di cinque commedie plautine articolate su cinque giorni: il 3 febbraio l'*Epidico*, il 4 le *Bacchidi*, il 6 il *Miles Gloriosus*, il 7 l'*Asinaria* e l'8 la *Casina*. La straordinarietà dell'evento risiede, com'è evidente, anche nel fatto che dietro ad ogni spettacolo si nasconde il lavoro culturale dei volgarizzamenti, l'attualizzazione delle traduzioni, la scelta della scenografia. È, insomma, tutto questo che permette di definire l'esperienza ferrarese «un complesso di sapienza teatrale d'avanguardia e di prim'ordine nel panorama italiano dei primissimi anni del '500» (Falletti 1994: 15).

Proprio a Ferrara, in questo clima culturale permeato dalla passione

¹² Tale attribuzione è sostenuta, tra gli altri, da Antonia Tissoni Benvenuti, curatrice dell'edizione del dramma all'interno del volume *Teatro del Quattrocento: le corti padane* (Tissoni Benvenuti–Mussini Sacchi 1983: 75-167).

¹³ Vd. i vv. 7-8 del prologo: «...e però attenta stia tuta la gente / cum l'occhio, cum l'orecchie e cum la mente» (*ibi*: 88).

per lo spettacolo e per il teatro, fu messa in scena nel 1492, come si accennava, anche una *Comedia de Hipolito et Lionora*. Ne abbiamo notizia da una lettera di Francesco Bagnacavallo a Isabella d'Este, datata 21 maggio 1492 (Scoglio 1965: 53).

La lettera ci informa innanzi tutto sulla natura privata di questa particolarissima rappresentazione: essa fu messa in scena una prima volta, il 6 maggio, nel cortile di Schifanoia ed una seconda volta, il 21 dello stesso mese, nel salotto di Eleonora d'Este. Il luogo, specialmente in questo secondo caso, è evidentemente ben diverso da quello che solitamente ospitava il grande pubblico delle commedie plautine, rappresentate in un primo tempo nella Sala grande del Palazzo Ducale e poi nella Sala del Palazzo della Ragione. Questo non è soltanto indice di una fruizione da parte di un gruppo piú ristretto di destinatari: gli attori stessi che mettono in scena la commedia, infatti, fanno parte della corte. Accanto ai cortigiani e alle dame recitano i membri stessi della famiglia estense e, dato non meno eccezionale, alcuni di essi sono donne. Mentre in genere persino le parti femminili erano interpretate da attori di sesso maschile, in questo caso sia per il personaggio di Ippolito che per quello di Lionora recitano due donne, rispettivamente Anna Sforza ed Eleonora d'Aragona; per quanto riguarda gli altri personaggi, don Bondeno interpreta la parte della serva di Lionora e di una guardia, mentre don Giulio d'Este quella del pretore. La natura straordinaria di questa rappresentazione fa pensare ad un gioco privato della corte, e in particolare di quella *corte delle donne* che nella realtà di Ferrara si va sviluppando attorno alla figura di Eleonora d'Aragona, e che a Milano e a Mantova è incarnata dalle figlie Beatrice ed Isabella. Mentre il mecenatismo di Ercole I trova la sua prima manifestazione nelle grandi rappresentazioni teatrali pubbliche, attorno ad Eleonora si sviluppano altre forme di spettacolo, proprie della cultura cortigiana: la danza, la musica, la poesia d'occasione recitata a corte, la produzione di egloghe allegoriche.¹⁴

Tornando alle altre notizie in nostro possesso in merito alla commedia di *Ippolito e Lionora*, la lettera del Bagnacavallo ci informa sinteticamente anche sulla scenografia: la scena doveva essere duplice, costituita da una parte da una camera con due letti, dall'altra da una tribuna per il processo, con un oratorio e un banco. Nulla a che vedere con

¹⁴ Della *corte delle donne* a Ferrara parla Clelia Falletti in Falletti 1994: 160-2.

l'apparato scenografico delle commedie messe in scena nel Cortile Ducale, che rappresentava in genere una piazza con strade e case merlate, in cui gli attori potevano entrare ed uscire, che in alcuni casi poteva comprendere vere e proprie macchine teatrali. L'allestitore della commedia è indicato dal Bagnacavallo come figlio di *Vito Taliano* ed è identificato con Ugolotto Facino, figlio di Vitaliano, uomo di fiducia di Borso d'Este e poi di Ercole I (era stato ambasciatore degli Estensi prima a Milano e poi a Napoli).¹⁵

Tutta la corte assistette allo spettacolo: portinai, panettieri, cuochi, facchini, staffieri. La festa fu annunciata da *Paula del Caprille* e chiusa da una danza, che coinvolgeva attori e pubblico: apriva le danze Pachino, «inventore de la comedia», che poi «rengrozò li auditori et fu compita la festa».¹⁶ Su Pachino non si ha purtroppo alcuna informazione: Egidio Scoglio ipotizza una sua provenienza da Firenze, dove era nata la leggenda di Ippolito Buondelmonti e Leonora de' Bardi (Scoglio 1965: 54).

Nel manoscritto 1612 di Treviso non sono presenti né attribuzioni autoriali né informazioni su eventuali messe in scena della commedia ivi trascritta, ma si può avanzare l'ipotesi verosimile che quest'ultima coincida con il testo dello spettacolo del 1492 alla corte estense.

In primo luogo, leggendo il testo del prologo alla commedia, si può osservare che chi lo pronuncia conclude l'argomento della commedia lasciando il palco a quelli che definisce «suoi cari maggiore» (*infra, Prologo VIII, 2*). La definizione di 'maggiori' si potrebbe spiegare perfettamente se si pensasse ai membri della famiglia estense impegnati nel ruolo di attori, così com'è testimoniato dai documenti citati.

In secondo luogo, le impressioni che si ricavano analizzando la veste linguistica del testo di Tr, come si vedrà oltre più nel dettaglio, confermano la sua provenienza dall'area emiliana: è dunque verosimile che sia stato prodotto proprio a Ferrara.

5. LA COMMEDIA: STRUTTURA E GENESI DEL TESTO

Sia dal punto di vista della forma che del contenuto la *Commedia di Ippolito e Lionora* presenta tratti molto caratteristici, che ben si inserisco-

¹⁵ Per Ugolotto Facino vd. Vicini 1918: 133-5.

¹⁶ Le citazioni sono tratte dalla lettera di Francesco Bagnacavallo a Isabella d'Este, per cui vd. Scoglio 1965: 53.

no nell'ambiente ferrarese, culturalmente vivace e aperto all'innovazione e allo sperimentalismo.

Dal punto di vista del genere, un'opera teatrale nata come rimaneggiamento di una novella è già di per sé un fatto piuttosto raro: come si è visto, le tipologie predominanti erano la sacra rappresentazione, genere ancora in auge ma prossimo al declino, e il volgarizzamento dal teatro classico, che avrebbe a breve dominato la scena in ambito drammaturgico. Oltre a *Ippolito e Lionora*, si conoscono altri tre casi di riduzioni teatrali a partire da novelle: la *Virginia* di Bernardo Accolti, la *Griselda* e la *Panfila* di Antonio Cammelli detto il Pistoia, tutte tratte da novelle del *Decameron*.¹⁷

Sia la *Griselda* che *Ippolito e Lionora* si distinguono dal teatro d'ispirazione classica per l'assenza di una divisione in atti: nel caso della *Griselda*, tuttavia, questo è forse giustificato da un riferimento preciso al modello delle sacre rappresentazioni, tant'è che l'*incipit* della seconda giornata (quello della prima è andato perduto, ma era probabilmente simile a questo) è pronunciato da un angelo. Diverso il caso della *Virginia* dell'Accolti e della *Panfila* del Pistoia, entrambe composte da cinque atti piuttosto consistenti.

La specificità della commedia di *Ippolito e Lionora*, in ogni caso, è soprattutto nel fatto di essere introdotta da un prologo molto lungo, pari, come numero di ottave, a un terzo della rappresentazione stessa. Per questo aspetto, l'opera si distanzia non solo dalla *Griselda* e dalla *Virginia*, ma anche dai modelli cui queste rappresentazioni, rispettivamente, fanno riferimento: nel primo caso, come si è visto, il modello seguito è quello delle sacre rappresentazioni, che erano sempre aperte da una breve *annunziazione* pronunciata da un angelo; la *Virginia* e la *Panfila* d'altro canto, che si attengono anche da questo punto di vista alla struttura del teatro d'ispirazione umanistica, presentano un proemio re-

¹⁷ La *Virginia* fu recitata a Siena nel 1494 ed è una riduzione in terzine della novella di *Giletta di Narbona* (*Decameron* III, 9): vd. Accolti (Calise) 1984. La *Griselda*, dall'omonima novella (X, 10), è anonima, ed è tradita da un manoscritto della seconda metà del Quattrocento di area fiorentina, conservato oggi alla Olin Library (Cornell University: vd. Morabito 1993). La *Panfila*, infine, composta nel 1499 e dedicata ad Ercole d'Este, riprende *Guiscardo e Ghismonda* (IV, I): vd. Sacchi 1965: 397-468. Per la *Virginia* e per la *Panfila*, come si nota, i nomi dei personaggi sono modificati rispetto alla fonte.

lativamente breve.¹⁸

Tale carattere così particolare, piú che per la lunghezza dell'argomento proprio per la sproporzione tra questo e la messa in scena, si può forse spiegare con il metodo di composizione dell'autore. Analizzando la rappresentazione, si nota come essa sia estremamente fedele al testo della novella: pare che sia stata realizzata tramite un'operazione di decostruzione del modello, volta a separare la narrazione dalle consistenti sezioni di discorso diretto, e poi dalla ricomposizione in due blocchi distinti. Tutti i discorsi diretti già presenti nell'*Istorietta* sarebbero dunque confluiti nella rappresentazione, mentre tutte le parti narrative sarebbero state unite, una di seguito all'altra con l'omissione dei dialoghi, a costituire l'argomento.

Solo in pochi casi l'autore della rappresentazione aggiunge battute dialogate coincidenti con l'unità metrica dell'ottava, che nell'*Istorietta* erano assenti o sintetizzate nella forma di discorso indiretto. Si prenda ad esempio un passo dell'*Istorietta amorosa*:

Di che partendosi Leonora con la sua compagnia, Ippolito la seguitava assai onestamente un poco di lontano, intanto che lui conobbe lei essere figliuola del loro capitale inimico. La fanciulla allo entrare di casa si voltò celatamente, e guardando il giovane, con un amoroso inchino pigliata licenza dalle sue care compagne, se n'andò in casa, e fattasi alla finestra, vedendo Ippolito, domandò una sua vicina chi lui fusse. Intese come lui era figliuolo di messer Bondelmonte Bondelmonti [...]. (*Istorietta amorosa*: 275-6)

Se si confronta il testo in prosa con la commedia, si noterà che questo passo è confluito in parte nel *Prologo* (d'ora in poi indicato con la sigla *P*) ed in parte nella *Rappresentazione* (d'ora in poi *R*). Leggendo di seguito le ottave *P VIII*, *R I* e *P IX*, si può osservare come la strofa di natura drammaturgica sia un'aggiunta rispetto alla fonte, mentre nelle altre due, di carattere narrativo, è piú evidente la corrispondenza con il dettato della novella.

Ippolito conobbe chiaramente
che ella era figlia del suo mortal nemico,
ma pure li si inchinò umilmente,
ché già era de lei cordiale amico;
qua giunta in casa venne prestamente

¹⁸ Il proemio in cinque ottave della *Virginia* è preceduto da un argomento in forma di sonetto; il prologo della *Panfila*, invece, è in terzine e consta di 58 versi.

a la fenestra con lo core contrito,
da la quale dimandava una viccina
chi fosse el giovino, de malizia pina. (P VIII)

Essendo retornata Lionora a casa, stando a la fenestra, e dice

Chi è quello giovinetto pelegrino
qual passa quinci comme veduto hai?
È foristiero overo fiorentino,
che non sonno usa de vederlo mai?
O ha forse smarito el suo camino,
che io l'ho veduto volgiare volte assai?
Certo costui è rico e de pochi anni,
venne a vedere la festa in santo Giovanni (R I)

Folli resposto comme questui era
figliolo carnale de meser Buondalmonte:
la giovinetta nobile ed intera
sentì nel core amarissimi ponte (P IX, 1-4)

Il raffronto tra la commedia e il testo del *Cantare di Ippolito e Dianora* può confermare una derivazione diretta della rappresentazione dalla novella, e far escludere la possibilità di una sua origine a partire dal testo in ottava rima.¹⁹ In primo luogo si riscontrano corrispondenze lessicali tra la rappresentazione e la novella, laddove il cantare introduce delle innovazioni rispetto alla sua fonte o lascia cadere alcune espressioni: negli esempi seguenti segnalo con il corsivo i termini ripresi fedelmente dall'autore della commedia.

- 1) *Erano queste parte ricchissime e di roba e di superbia (Istorietta amorosa: 275)*

ed eran cavalier ricchi e pregiati (Cantare II, 7)

*Era ciascuna delle ditte parte
ricchi de robba e de amici e parenti (Commedia, P IV, 1-2)*

- 2) Di che Ippolito, sentendosi *crescere l'amore e mancare la speranza (Istorietta amorosa: 277)*

¹⁹ Tengo l'edizione curata da Manetti (Benucci–Manetti–Zabagli 2002: II, 513-57) come riferimento per il testo del cantare e per tutte le citazioni che seguono.

E non vedendo Ippolito Dianora,
la crudel fiamma ch'egli avie nel petto
si riscaldava piú d'in ora in ora (Cantare XX, 1-3)

Continuando Ipolito in tale cosa,
omne or *cresceva l'amor* de giorno in giorno
e *la speranza* amara e dubitosa
tutta or *fugiva* per maiore scorno (Commedia, P XX, 1-4)

Tra gli esempi piú significativi, poi, c'è la conclusione dei tre testi: mentre la rappresentazione è fedele alla novella, il cantare non innova solamente a livello lessicale, ma modifica il senso stesso della sentenza moraleggiante che chiude il racconto. Si segnalano con una sottolineatura gli elementi condivisi da tutte e tre le versioni, con il corsivo quelli comuni solo all'*Istorietta* e alla commedia.

Che, diremo dunque male dell'amore che fu cagione di tanto bene? *Certo quella persona che mai non è punta dall'amore, non può sapere che cosa sia malinconia, piacere, animo, paura, dolore e dolcezza.* (Istorietta amorosa: 287)

Adunque dell'amor che nne diremo,
che fu cagion di sí infinito bene?
Per valli e monti noi lo seguiremo,
come debitamente si conviene;
qualunche al mondo è di tal amor pieno,
non sente drento al cor affanno o pene:
adunque seguitiamo il sacro amore.
Questa storia è finita al vostro onore. (Cantare CVIII)

Comme dirimo adonqua mal d'Amore
che fu de tanto bene vera cagione?
*Quel che non sente del suo dolce ardore
non può 'l sapere con perfetta ragione
che cosa sia dolcezza né timore,
piacere, paura* ovvero consolazione;
e sempre fugge Amore da cosa vile
per fare el nido suo in core gentile. (Commedia, R LXIV)

La novella e il testo teatrale si chiudono con l'immagine di chi, non amando, non può sperimentare una serie di stati emotivi, dolorosi o gratificanti, che sono presentati come una conoscenza profonda di cui solo l'innamorato è depositario. Molto diversa è l'affermazione che conclude il cantare: in questo caso si parla evidentemente solo di amore

ricambiato, dato che la condizione dell'amante è descritta come una felicità non scalfita da *affanni o pene*; l'esenzione dall'esperienza del dolore connota comunque l'innamorato in modo del tutto opposto rispetto al caso precedente.

6. CONSIDERAZIONI STILISTICHE

Differenziare il prologo rispetto alla rappresentazione vera e propria è quanto mai necessario per un'analisi stilistica del testo. La misura strofica resta invariata, eppure le ottave introduttive, che hanno carattere narrativo, si distinguono da quelle drammatiche dal punto di vista dello stile e della struttura. Per cogliere questa differenza, è interessante confrontare la *Commedia di Ippolito e Lionora* con il *Cantare di Ippolito e Dianora*.

Nel cantare, la struttura strofica predominante è piuttosto rigida: si tratta di una conformazione generalmente riconducibile ad un modello quadrimembre composto da quattro distici, con una pausa dopo ogni coppia di versi, cui corrisponde una netta prevalenza della paratassi.²⁰ Moltissimi versi, in effetti, sono introdotti dalla congiunzione copulativa *e*, e dunque il rapporto tra le proposizioni, nella maggior parte dei casi, non è esplicitato. È anche molto frequente che i versi (non solo in apertura di ottava) vedano in prima posizione una parola vuota accentata, quasi a scandire l'articolazione del discorso: data l'abbondanza dei discorsi diretti, ricorrono le interiezioni *deh* e *o*, rafforzative del vocativo, o la particella esclamativa *oh*.²¹

L'unità strofica, nella maggior parte dei casi, è chiusa: sono rari i casi in cui alla fine dell'ottava non corrisponde la chiusura della proposizione, ed è interessante notare come questa situazione di non coincidenza si verifichi quasi esclusivamente all'interno del discorso diretto. Di seguito alcuni esempi:

io voglio che·lla fede noi ci diamo

²⁰ Descrive questa struttura come propria delle ottave dei cantari Alberto Limentani in Limentani 1961: 24.

²¹ Paul Zumthor parla a questo proposito di *punteggiatura lessicale* (Zumthor 1990: 252).

che tu mi tolga per tua vera sposa (Cantare LXVIII, 8 – LXIX, 1)
 e per esser absolto dal peccato
 de l'odio grande il quale gli ho portato,

priegoti, podestà, se v'è in piacere[...] (Cantare LXXXIX, 7 – XC, 1)

Rendetemi el mio sposo, e l mie marito,
 se nnon, che appello a dDio di tal giudito,

che nne faccia aspra e crudele vendetta (Cantare, CIV, 7 – CV, 1)

Non è questa l'unica differenza che accompagna l'alternanza di narrazione e monologhi o dialoghi nelle ottave del cantare. Oltre al fatto che la coincidenza di sintassi e scansione dell'ottava è meno rigida, nei discorsi diretti e negli interventi del narratore è fatto largo uso di proposizioni esclamative e interrogative. Interessante è anche il fatto che l'espedito retorico dell'anafora sia utilizzato in *Ippolito e Dianora* prevalentemente all'interno di questo tipo di ottave. Si riportano di seguito alcuni esempi in merito:

Sia maladetta la inimicizia,
sia maladetta mia disavventura [...]

e *maladisco* el dí che tt'aquistai [...]

e *maladetto* el dí che ttu nascesti [...]
 e *maladetto* che non t'annegai [...]!
 E *maladetti* gli anni e ' mesi e l punto
 infino a questo dí che tu se' giunto!

(Cantare IX, 1-2 e XXXV, 6 - XXXVI, 8)

quando sarà ch'i' la rivegga mai?
Quando porren silenzio a' gran martiri [...]? (Cantare XVIII, 6-7)

Volendo sintetizzare, mentre le ottave narrative sono caratterizzate da minor enfasi, quelle che riportano il discorso dei personaggi o del narratore fanno ricorso a una serie di espedienti retorici che Maria Cristina Cabani raccoglie sotto la definizione di *materiale retorico-formulare dell'emotività*: tra gli elementi che la studiosa cita, sono anche frasi esclamative ed interrogative, antitesi, domande retoriche, schemi anaforici, enumerazioni (Cabani 1988: 79).

Venendo alla commedia, se si considerano le ottave del *Prologo*, si nota come queste presentino alcuni tratti stilistici che caratterizzano nello specifico la tradizione canterina (vd. Limentani 1961 e Cabani 1988). Ad esempio, è frequente l'uso del gerundio, prevale il ricorso alla paratassi, ma soprattutto si riconosce quella stessa struttura quadrimembre già messa in risalto per il cantare di *Ippolito e Dianora*, benché solo di rado si riscontri, come segnale della giustapposizione dei distici, il ricorrere della congiunzione *e* ad inizio verso.

Si prenda, come esempio, l'ottava VI del *Prologo*:

Risguardando lei per aventura,
 gli ochi de doi insieme se scontraro,
 quali invaghite ad un ponto oltra misura,
 i loro cori giovinili presto infiammaro,
 e spesse volte con solenne cura
 con la coda de l'ochio s'acennaro,
 e con piú segni se dierono cognizione
 che Amore in loro aveva giuridizione.

A livello stilistico, nulla differenzia questi versi da quelli del cantare novellistico che narra la medesima vicenda: non sono presenti congiunzioni subordinanti e la struttura a distici giustapposti, che si riconosce per le pause prosodiche dopo il secondo, il quarto e il sesto verso, nella seconda metà dell'ottava è accompagnata dall'uso di *e* ad inizio verso. L'estensione notevole, la forma in ottava rima e la funzione prettamente narrativa (per la riduzione o l'esclusione di tutte le parti dialogate) contribuiscono, insieme allo stile, a rendere questa sezione introduttiva del tutto assimilabile ai testi in ottave della tradizione canterina: si può, insomma, parlare a tutti gli effetti di un prologo in forma di cantare.

Diverso è il caso delle ottave della rappresentazione. A confronto con quelle del cantare, esse hanno per lo più una struttura piuttosto fluida, ed è dunque meno appropriato parlare di giustapposizione di proposizioni (o di distici). Spesso, infatti, è fatto ricorso all'ipotassi e le esclamazioni o le domande non di rado spezzano il verso. Si può riconoscere anche in questo caso una retorica dell'emotività, che anzi, anche rispetto alle ottave dialogiche del cantare, è ancor più accentuata. Per quanto riguarda, ad esempio, le figure retoriche di significato, quelle prevalenti nella commedia sono l'iperbole e la personificazione, che fanno appello proprio all'emotività del lettore e ne stimolano l'imma-

ginazione. Emblematico è il passo in cui Ippolito descrive Fortuna e Amore come due persone che cercano di muoverlo in direzioni opposte e non gli danno pace:

Amore me stregne e tiene sotto suo' laccia,
 Fortuna me tolli via omne speranza,
 Amore vole pure che io spero o procaccia,
 Fortuna me se opone comme è usanza,
 Amore vole che io non tema li menaccia,
 Fortuna ha gran potere e gran roganza.
 Che deggio fare? Fugire non posso Amore,
 ma contra dé Fortuna avere valore.

(*Commedia*, R VII)

7. LA SENTENTIA IN TERZINE

Nel manoscritto Tr, tra la penultima e l'ultima ottava della rappresentazione, vi è una coda in terzine monorime, che si presenta dalla didascalia come la sentenza con cui le autorità cittadine dovrebbero rimettere Ippolito in libertà. In realtà, al cambiamento di forma metrica corrisponde anche un cambio di registro: la sentenza è ironica, e, dopo aver stabilito «che Ipolito se viva lieto e sano» (*infra*, *Sententia*, v. 5) introduce una serie di versi all'insegna del gioco linguistico, in cui il tema della condanna e del processo si mescola all'area semantica del cibo e del mangiare. La forca per l'impiccagione è sostituita dalle *forche de carne* e le *torte* al verso 11 potrebbero essere un riferimento al 'torto' per cui un imputato è condannato. Dopo le sei terzine, il tono torna ad essere serio, e il testo si conclude fedelmente alla novella. Questo passo comico potrebbe essere l'inserzione di un copista, soprattutto per la mancanza di coerenza di questi versi rispetto alla vicenda narrata. Più verosimile, tuttavia, è che le terzine fossero pronunciate già nella messa in scena alla corte estense per bocca di un giullare, così da chiudere con ironia la rappresentazione.

Si può ipotizzare che alla base del gioco di parole introdotto ci sia la presunta colpa di Ippolito: il giovane è accusato di essere un ladro, ed oltremodo avido, dal momento che è riconosciuto come appartenente ad una nobile e ricca famiglia. Sull'avidità si insiste sia nell'*Istoriotta amorosa* che nella rappresentazione, ed in tutti e due i casi sono utilizzate espressioni dall'accezione ambivalente, che rimanda anche all'ambito semantico del cibo. Mentre nell'*Istoriotta* il podestà si meraviglia «dell'ap-

petito bestiale del giovane» (*Istorietta amorosa*: 283), nella rappresentazione egli stesso si rivolge ad Ippolito con queste parole: «*Gbiotto da forche, che vai tu facendo?*» (*infra*, R XLIV, 1; nelle due citazioni il corsivo è mio).

8. CONSIDERAZIONI LINGUISTICHE

Come si è anticipato, l'analisi linguistica della commedia tradita dal manoscritto Tr può confermare una provenienza del testo dalla zona di Ferrara: nel testo si riconoscono infatti molti dei tratti caratteristici della *koiné* emiliana, che trova il suo centro proprio nella città degli Estensi.²²

8.1. Fonologia

1) Assenza di anafonesi: *conseglio* (P II, 4; R XIX, 7), *longa* (P VII,3), *gionto/a* (P VIII, 5; XIX, 8; XX, 4), *losenghi* (P XIII, 2), *congionti* (R II, 6), *benegna/benegni* (R XVIII, 2; XXXII, 6), *ponto* (R XXXII, 5; L, 1), *maravegliare* (R XLIII, 3), *breglia* (R LIII, didascalìa), *ceglie* (= 'ciglia', R LVI, 4).

2) Preferenza per *a* protonica davanti a *r*: *partinazia* (R XIII, 7), *maravegliare* (R XLIII, 3; LVI, 2), *volontaroso* (R XLIV, 7); forme del futuro e del condizionale di prima coniugazione in *-ar-*: *trovarà* (P XVIII, 3), *mancaria* (R XXX, 1), *baciarei* (R XXXI, 2), *levaria* (R XXXI, 4), *calarò* (R XL, 1), *deventarimo* (R XL, 7), *menarai* (R LIII, 2), *chiamarò* (R LIX, 8).

3) Estensione di *-ar-* postonica a tutte le coniugazioni: *conosciare* (P VII, 4), *volgiare* (R I, 6), *despendare'* (R XX, 2), *vivare* (R XXI, 2), *rendare* (R XLII, 2), *deffendare* (R LIII, 3), *procedare* (R LXII, 5).

4) Tendenza alla conservazione del monottongo (accanto alla presenza di forme dittongate, probabilmente dovute all'influenza del toscano letterario), ad esempio in *core* (P II, 8; VIII, 6), *omo* (P III, 2), *loco* (P IX, 5), *bono* (R XLIX,3); dittongamento non toscano, forse per ipercorrettismo e analogia, in *fieronò*, terza persona plurale del passato remoto di *fare* (P XIV, 8).²³

²² Negli appunti sulla lingua mi attengo agli studi di Pier Vincenzo Mengaldo e Angelo Stella (Mengaldo 1963; Stella, 1994).

²³ *Fieronò* è forma dittongata di *fierono*, passato remoto abbreviato di *fare* (prima persona singolare *feì*; vd. Rohlfs: § 585). Il dittongamento a partire dalla forma latina

- 5) Grafia latina per *cum*, forma prevalente su *con* nei testi settentrionali (R XIX, 1; XXXIX, 3).
 6) Protesi di *-a*: *adimandato* (P XIX, 3), *apenta* (R XV, 6).

8.2. Morfologia

1) Occorrenze dei morfemi *-ati*, *-eti*, *-iti* per il presente, l'imperativo e il congiuntivo presente di seconda persona plurale: *sappiati* (R XVIII, 5), *che mi mandiatu* (R LI, 4), *che veniatu* (R LV, 6), *facciati* (R LXI, 6); per la prima e la seconda persona plurale, futuro in *-imo* e *-iti*: *territi* (R XVI, 6), *farimo/fariti* (R XXXIX, 8; LXII, 7), *deventarimo* (R XL, 7), *darimo* (R XLI, 6), *starimo* (R XLVIII, 5), *dirimo* (R LXIV, 1).

2) Imperativo in *-e*: *tace* (R XXXI, 1; XXXIV, 6), *ellegge* (R XXXIV, 2), *intende* (R XXXIII, 1; XLVII, 7), *sappie* (R XXXV, 1), *atende* (R XXXVIII, 7), *viene* (R XL, 5), *voglie* (R XLVIII, 4).

3) Un caso di infinito in *-i*: *umiliari* (R V, 3).

4) Estensione tematica analogica per il verbo *potere*, costruito sul tema della prima persona del presente: *possere* (P IX, 8, R III, 8; XIX, 5), *posendo* (R IX, 8).

5) Livellamento dei plurali maschili e femminili.²⁴ Diffusissimo passaggio da *-i* ad *-e*: es. *nobile cassate* (P I, 2), *medici prudente* (P XII, 1); seguono questa tendenza anche i succedanei dei nomi plurali latini: *rise* (R XXVIII, 1), *ceglie* (= 'ciglia', R LV, 4). Estensione della terminazione in *-i*: *amarissimi ponte* (P IX, 4); utilizzo di *miei/tuoi/suoi* per il femminile plurale (R VIII, 8: «e piú mi duole le suoi che le miei offese»).

6) Casi di terminazioni in *-i* per il maschile singolare: es. *colori* (P XI, 6), *tirmini* (= 'termine', P XIX, 7), *vili* (R V, 1).

7) Clitici pronominali e prefissi verbali in *-e* (*-me*, *-te*, *-se*, *-ce*, *-ve*; *re-*, *de-*): es. *parme* (R XXXVII, 4; XLIII, 4), *pregote* (R XXXVIII, 4), *facevase* (P III, 6); *demonstrare* (R XV, 8), *remane* (R XXXVII, 5).

8) Forme toniche dei pronomi personali oggetto in *-i*: es. *piatà de mi* (R VII, 7), *venga da mi* (R XX, 7), *ellegge de mi* (R XXXIV, 2).

FÈCÈRUNT è difficilmente spiegabile: Mengaldo interpreta come esiti ipercorrettivi e analogici (ad esempio sul passato remoto di *dare*) le voci *fiè/fiece* riscontrate nella lingua del Boiardo (Mengaldo 1963: 58).

²⁴ Vd. Stella 1994: 280; il fenomeno è probabilmente dovuto allo «scadimento delle atone», e in primo luogo delle finali, illustrato e riconosciuto come tipico delle parlate romagnole in Schürr 1974: § 22.

9. NOTA AL TESTO

Presento il testo drammaturgico così com'è tradito dal codice Tr: prima il prologo narrativo, in 23 ottave, poi la rappresentazione, in 64 ottave più la coda di 18 versi in terzine monorime, inseriti fra la penultima e l'ultima ottava. Distinguo le due sezioni facendo ripartire la numerazione delle strofe in corrispondenza dell'inizio della rappresentazione.

Non disponendo di altri testimoni per questa redazione, il confronto con l'*Istorietta amorosa*, cui il testo in versi si mantiene molto fedele, risulta un utile supporto per l'interpretazione di Tr. La decifrazione, in effetti, presenta delle difficoltà: in alcuni casi esse sono dovute a danni meccanici, cioè macchie di umidità o consunzione del margine esterno delle carte; d'altra parte la grafia del copista, di tipo mercantescio, risulta spesso di difficile lettura. In particolare, con l'avvicinarsi alla conclusione del testo, si può ipotizzare che il copista scrivesse più velocemente o comunque con minore cura: si intensificano le abbreviazioni, aumentano le legature e i caratteri sono delineati in modo meno preciso. Difficile è anche interpretare i caratteri finali di molte parole, specialmente se terminanti in *t* + vocale: in questo caso, la vocale finale è scritta sempre con uno svolazzo verticale verso il basso e, eccezion fatta per le parole poste in sede di rima, spesso non può essere interpretata in maniera univoca, anche a fronte della coesistenza di forme differenti nella lingua dell'epoca (es. *avante/avanti*). Il fenomeno è spiegabile con la provenienza del testo dall'area linguistica emiliana: una *precarietà delle finali* di questo tipo è riscontrata, in effetti, anche da Angelo Stella nei suoi studi di storia della lingua per l'Emilia-Romagna (Stella 1994: 276).

Ancora sulle abitudini grafiche del copista di Tr, si registrano due caratteristiche particolari.²⁵ In primo luogo, si può riconoscere una forma rudimentale di accentazione dei monosillabi: la terza persona singolare del verbo essere e la prima persona singolare di avere sono infatti distinte dalle congiunzioni *e* ed *o*, perché racchiuse tra barre oblique (/e/, /o/). Questi segni diacritici hanno una funzione pari a quella dell'accento: l'uso della barra obliqua per indicare una parola tronca iniziava del resto a diffondersi già a fine Quattrocento in ambito

²⁵ Faccio riferimento, naturalmente, al copista del cantare, che è solo una tra le tante mani attive nella redazione del manoscritto (cf. *supra*, § 3, *La tradizione testuale: il manoscritto Tr*).

tipografico (vd. Migliorini 1960: 270). In secondo luogo, un'altra abitudine caratteristica del copista di Tr è quella di utilizzare, oltre alle abbreviazioni comunemente diffuse, un segno simile al *titulus* in luogo di *e* finale di parola, per voci terminanti in *-one*.

Per quanto riguarda la disposizione del testo, non ho apportato modifiche rispetto al manoscritto, limitandomi a non rispettare gli a capo nel caso delle didascalie, che sono segnalate con il carattere corsivo, per distinguerle dal resto del testo. Sono intervenuta sulle didascalie in tutti i casi in cui queste sono iterate per due volte tra un'ottava e l'altra, alla fine di una carta e all'inizio di quella successiva: ho eliminato la ripetizione, che al di fuori della materialità del codice perde la sua funzione.

Ho mantenuto, in generale, un atteggiamento conservativo nei confronti del manoscritto Tr, ma ho attuato interventi di normalizzazione grafica in tutti i casi in cui questa non compromette la fonetica.

Per quanto riguarda la *facies graphica*, ho aggiunto accenti ed apostrofi e diviso le parole secondo l'uso moderno; ho inoltre introdotto i segni di interpunzione e ho normalizzato l'uso di maiuscole e minuscole. Quanto all'apostrofo, ho utilizzato *e'* per 'egli' o per l'articolo determinativo plurale (in quanto derivato da una forma antica *ei*; vd. Rohlfs: § 414); ho fatto ricorso invece alla grafia *e* ' (con uno spazio) e non *e'* laddove il significato è 'e i'. Per alcuni monosillabi derivati da apocope sillabica o vocalica e oggi in disuso è possibile un'oscillazione tra la grafia con apostrofo e quella con accento.²⁶ In alcuni di questi casi ho operato una scelta in base ad un criterio distintivo, per evitare l'omografia con altre voci: ho così distinto *dé* = 'deve' e *de'* = 'dei' (preposizione articolata o articolo partitivo). In altri casi mi sono attenuta alle indicazioni del *DOP* e della *Grammatica italiana* di Luca Serianni (Serianni 1988), tra loro concordi. Ho dunque utilizzato l'apostrofo per *te'*, 'tieni' (Serianni 1988: § I.177) e, per esclusione, per tutte le voci non citate da Serianni tra quelle che prevedono o potrebbero prevedere un accento: *so'* per 'sono', *po'* per 'poi' (e, di conseguenza, *dipo'*/*dapo'* per 'dipoi' / 'dapo').²⁷

²⁶ Nel corpus dell'*OVI*, ad esempio, coesistono le forme *fě* e *fe'*, derivate per apocope da *feve*, così come *diè* e *die'*, da *diede*.

²⁷ *Po'* è in effetti la grafia utilizzata di norma per la forma apocopata da *poco*, tuttora ampiamente in uso: nel corpus dell'*OVI*, tuttavia, alla grafia alternativa *pò* corri-

Ho sostituito con consonanti geminate nessi come *ct* (*lecto* > *letto*). Ho normalizzato inoltre *commennzò* > *commenzò*; per le palatali, ho eliminato la *i* in casi come *piangie* > *piange* e l'ho introdotta per *figluolo* > *figliuolo*, *ingegno* > *ingegno*. Ho semplificato anche tutti i nessi latineggianti, presumibilmente privi di valore fonetico, in casi come *obsuro* > *oscuro*, *extrema* > *estrema*, *excelsa* > *eccelsa*. Ho ammodernato grafie latineggianti anche per l'affricata dentale, come per *giustitia* > *giustizia*. Non ho modificato la grafia per l'affricata dentale per forme come *sententia*: questa, infatti, potrebbe infatti corrispondere, dal punto di vista fonetico, sia a *sentenza* che a *sentenzia*. In tutti i casi ho adeguato l'uso della *h* alla norma moderna, introducendola ad esempio per il verbo avere e le particelle esclamative ed eliminandola se non etimologica (*anticho*, *ciaschuna*) o se relitto della grafia latina (*bomo*, *honesto*). Oltre a ciò, ho modificato *u* > *v* dove necessario, reso sempre *j* e *y* con *i* e sostituito tutti gli *et* con *e* o *ed* (davanti a vocale o secondo la metrica). Per quanto riguarda i latinismi presenti nel testo, non ho modificato la grafia nel caso di *omne/omne uno* (così registrati anche dal corpus dell'OVT): pur avendo semplificato, negli altri casi, il nesso *-mn-*, considero *omne* alla stregua di voci quali *ante* e *cum*, altresì presenti in Tr, che sono latinismi a tutti gli effetti.

Ho emendato il testo nei casi in cui la lezione di Tr fosse erronea: tutti gli interventi di questo tipo sono segnalati e spiegati nelle note a piè di pagina, dove si rende conto anche dell'azione correttoria del copista stesso. In alcuni luoghi non è stato possibile proporre alcuna congettura, per via dell'opacità del codice: tali passi sono segnalati con una doppia *crux interpretum*.

Per quanto riguarda la metrica e le rime, sono presenti diverse irregolarità: nei casi in cui sarebbe sufficiente omettere alcuni suoni per ortopedizzare il verso, li segnalo a testo con una sottolineatura; negli altri casi indico a lato del verso il tipo di dismetria (+1, +2, -1, -2 *etc.*) e, se possibile, propongo in nota piccole congetture che permetterebbero di correggerla.

sponde soltanto la voce del verbo potere, alla terza persona singolare del presente indicativo.

10. TESTO CRITICO

10.1. *Prologo in forma di cantare*

	Nella citade magna di Fiorenza erano doi riche e nobile cassate, le antiche stirpe con gran providenza, de le quale una dei Bardi eran chiamati e gli altri i Bondalmon ^{1.3} ; in lor ^{1.4} sentenza erano inimici ed erano molto amati, per modo tal ^{1.5} con loro ingegno ed arte tutta la terra tiravano in parte.	I
+1		
	Da l'una part'è miser Almerigo dei Bardi reputato cavaliere, de dignissima fama, comme io dico, de prudente consiglio e de pensiero; el quale essendo quasi omai antico, sola una figlia aveva a dire el vero: quella piú che sé de core amava, per nome Lionora si chiamava.	II
-1		
	Da l'altra part'è meser Buondalmon ^{1.6} dei Bondalmon ^{1.7} , e omo d'alto affare, e omo d'alto affare,	III

^{1.3} *Providenza* significa 'abbondanza di mezzi', 'ricchezza' (GDLI).

^{1.4} Il verso è ipermetro, ma per la correttezza metrica basterebbe correggere *dei* in *i*, intervento peraltro giustificato dal fatto che nel verso successivo si legge *i Bondalmon^{1.8}* e non *dei Bondalmon^{1.8}*.

^{1.5} *In loro sentenza*: 'nel loro animo' (GDLI).

^{1.6} *Cassate* : *chiamati* : *amate*: si veda *supra*, § 7.2 (Livellamento dei plurali).

^{1.8} La parola *parte* si presta ad una doppia interpretazione. Da un lato, significa 'patrimonio', 'possesso', dall'altro significa invece 'contesa' (GDLI): questa seconda accezione pare piú probabile, per cui 'tirare in parte' equivarrebbe a 'mettere in parte', cioè 'provocare divisioni e fazioni interne'. Anche nell'*Istorieta* il senso sembra essere questo: «attraevano a sé quasi tutta la terra in divisione» (*Istorieta amorosa*: 275).

^{II.1} *Almerigo* è parola legata da assonanza e solo parziale consonanza (la velare è sonora anziché sorda) con *dico* e *antico*.

^{II.4} *Consiglio* è forma non anafonetica, indizio sicuro della non appartenenza del testo all'area fiorentina, unico territorio interessato dal fenomeno dell'anafonesi.

^{II.7} Un'eventuale integrazione iniziale con la congiunzione *e* potrebbe risolvere l'ipometria del verso.

^{III.2} *Affare*, nel generico significato di 'condizione', 'stato', si riferisce qui precisamente alla posizione nella gerarchia sociale.

de animo grande e con la fiera fronte:
 ebbe unō solō figlio, quale fece chiamar[e]
 Ipolito per nome, alegro e pronto
 ligiadro e bello e facevase amare;
 la matre sua amava fervente,
 che in lui perdeva quasi i sentimento.

Era ciascuna de le ditte parte
 richi de robba e de amici e parente
 e già piú volte a l'opere de Marte
 insanguinati molto crudelmente,
 per modo tale, con ingegno ed arte,
 non ardivano de andare con poca gente:
 omne unō menava almenō doi cento armati
 per tema de non essere maltrattati.

IV

De che, essendo omai de quindici anni,
 Lionora bella se n'andò a la festa
 con altre donne el dí de santō Gioanni,
 morbida, vaga, in porpura vesta.
 Ipolito era quivi senza inganni,

V

^{III.5} *Pronto*, senz'altra specificazione, può riferirsi sia all'animo, nell'accezione di 'audace', sia all'intelletto ('pronto d'ingegno'), nell'accezione di 'intelligente, che comprende subito' (GDL). *Bondalmonte*: *fronte*: *pronto* è consonanza.

^{III.7} Verso ipometro, salvo pensare a *sua* dieretico o a una dialefe tra *sua* e *amava*.

^{III.8} Le forme del plurale in questo testo sono segno evidente della sua provenienza dall'area emiliana: tipici di questa zona sono infatti i plurali in *-e* per i nomi femminili con singolare in *-e*, i plurali maschili in *-e* (come in sede di rima al verso 8) e, in alcuni casi, i plurali femminili in *-i*. Ne deriva una precarietà delle vocali finali, che trova riscontro nella grafia del copista di Tr, in cui *e* ed *i* finali si confondono, e sono entrambe rappresentate con uno svolazzo verso il basso. Per questo tratto linguistico vd. Mengaldo 1963: 104 e Rohlf's: § 365-6. Per il resto del testo non si segnala in nota, di norma, l'occorrenza di queste terminazioni per il plurale.

^{IV.5} L'espressione *con ingegno e arte* sembra essere usata come zeppa: ritorna infatti qui a breve distanza dalla prima occorrenza, sempre in posizione di rima, in I, 7.

^{IV.7} *Armati* è scritto per esteso in seguito a cancellatura della forma abbreviata, con *r*, *m* ed *a* inserite sopra il rigo.

^{V.1} *De che* ha funzione connettiva tra le prima ottave, che inquadrano le due famiglie nemiche, e l'episodio che dà inizio alla vicenda narrata, cioè l'incontro tra Ippolito e Lionora: si potrebbe dunque parafrasare come 'stando così le cose...?'

^{V.3} In Tr *Giobanni* è corretto su *Giobanne*, evidentemente per ragioni di rima.

^{V.4} *Morbida* significa «dall'aspetto fiorentino e formoso» (GDL), e rende un'idea di delicatezza, forse con un implicito riferimento ai capelli e alla pelle della donna. Il verso è a misura se si scandiscono *vaga* e *in* separate da dialefe.

- +1 ligiadro e bello con vista modesta,
giovane vago de anni diciotto,
de moderni custumi monito e dotto.
- 1 Risguardando lei per aventura, VI
gli ochi de doi insieme se scontraro,
quali invaghite ad un ponto oltra misura,
i loro cori giovinili presto infiammaro,
e spesse volte con solenne cura
con la coda de l'ochio s'acennaro,
e con più segni se dierono cognizione
che Amore in loro aveva giuridizione.
- Lionora depo' alquanto se partia VII
non conoscendo chi Ipolito fosse,
el quale da la longa la seguia,
per lei conoscere, con tutte suoi posse;

^{V.5} *Senza inganni* è una zeppa, identica per funzione e significato a quella posta alla fine del verso II, 6, *a dire il vero*.

^{V.6} *Vista* è nel significato di 'aspetto'.

^{VI.2} In questa ottava, in posizione di rima, sono presenti tre verbi alla terza persona plurale del passato remoto: tutti presentano la terminazione *-aro*. Non è così per i verbi all'interno del verso: si veda ad esempio, al verso 7, *dierono*. Si nota, però, che tutti i casi in cui nel verso è presente un verbo al passato remoto terminante in *-arono* coincidono con situazioni di ipermetria: pare dunque opportuno immaginare che l'originale presentasse sempre la desinenza *-aro*. Segnalo sempre, dunque, questo possibile intervento per ristabilire la correttezza metrica con una sottolineatura che espunga i caratteri finali, *-no*.

^{VI.3} In Tr si legge *invagite*, che emendo con l'aggiunta di *b*.

^{VI.5} *Solenne* è da interpretare semplicemente come 'grande'.

^{VI.8} Uso la maiuscola per *Amore*, così come per *Fortuna*, considerando l'uso che ne viene fatto nel testo: l'allocuzione diretta presente in più passi fa infatti pensare a due personificazioni, così come, in altri passi, l'aggettivazione conferisce ad Amore e Fortuna degli attributi umani (cf. verso X, 2, *crudo Amore*).

^{VII.1} L'ottava presenta una situazione simile a quella esposta alla n. a VI.2: i verbi in posizione di rima, all'indicativo imperfetto, presentano tutti sincope della *-v*. Questo autorizza a proporre, sempre con una sottolineatura, un'espunzione di *-v* per tutti gli altri casi di imperfetti all'interno dei versi, così da ricondurre ad endecasillabi molti versi ipermetri.

^{VII.3} Per *longa*, forma non anafonetica, vd. n. a II.4.

^{VII.4} Per gli aggettivi e i pronomi possessivi la terminazione prevalente per il femminile plurale è in *-i*: si hanno dunque le forme *miei*, *tuo*i e *suo*i. Come già messo in luce nella n. a III.8, il femminile plurale in *-i* è tipico tratto emiliano (Rohlf's: § 397 e Mengaldo 1963: 105). *Posse* significa 'forze': nello specifico, indica gli uomini armati

infin fermarse con sua compagnia
 lí presso a casa donde ella si mosse:
 col pè su in l'uscio a Ipolito se volse,
 chinò la testa poi, inde se tolse.

+1 Ipolito conobbe chiaramente VIII
 che ella era figlia del suo mortal nemico,
 ma pure li si inchinò umilmente,
 ché già era de lei cordiale amico;
 qua, gionta in casa, venne prestamente
 a la fenestra con lo core contrito,
 da la quale dimandava una vicina
 chi fosse el giovino, de malizia pina.

Folli resposto comme questui era IX
 figliolo carnale de meser Buondalmonte:
 la giovinetta nobile ed intera
 sentí nel core amarissimi ponte
 e, partita dal loco ove ella era,
 in camera n'andò con duoli ed onte,
 dicendo: «Amore credeva pur avere,
 quello che ora non credo pur possere vedere».

(GDLI). *Conoscere*, infinito in *-are* per un verbo di seconda coniugazione, è forma tipica del senese (Rohlf's: § 613), ma si riscontra anche in testi emiliani per la generale tendenza al passaggio da *-er-* ad *-ar-* in posizione atona (vd. Mengaldo 1963: 61).

^{VII.5} Il soggetto della frase (predicato è il passato remoto *fermaro*) è plurale: si tratta di Ippolito e degli uomini che sono con lui; così *sua* e da intendersi in riferimento a un soggetto di terza persona plurale.

^{VIII.2} La metrica del verso risulterebbe ortopedizzata con l'eliminazione del pronome personale *ella* o dell'aggettivo *suo*, ottenendo, in questo secondo caso, un ritmo perfetto.

^{VIII.5} *Gionta*: vd. n. a II.4.

^{VIII.6} *Contrito*, rispetto a *nemico* e *amico*, non rappresenta una rima perfetta: si tratta piuttosto di un'assonanza.

^{VIII.8} *Malizia* è da intendere nel suo significato antico e letterario di 'tormento'; *pina* è forma antica per 'piena'.

^{IX.3} *Intera* significa 'perfetta', 'priva di difetti' (GDLI).

^{IX.4} *Ponte*: forma non anafonetica, vd. n. a II.4.

^{IX.8} *Possere* è una forma analogica, derivata dalla prima persona del presente indicativo, *posso*.

Quivi se stava in molti lamentieli X
 sí de Fortuna e sí del crudo Amore,
 quando del patre o dei fanti crudeli,
 in continuo piacere e gran dolore;
 da l'altra parte l'amoroso fele
 ad Ipolito intrava in mezzo el core,
 con molti affanni sempre ormai pensando
 de vedere Lionora comme o quando.

Continuando Ipolito in tale cosa, XI
 omne or cresceva l'amore de giorno in giorno
 e la speranza amara e dubitosa
 tutta or fugiva per maiore scorno,
 o de la forza magna e valorosa
 veniva mancando el bel colori adorno,
 sempre negando a la matre e parente,
 a medici ed amici el mal ch'el sente.

I medici prudente el desfidaro XII
 dicendo: «Questa pare malinconia,

^{X.1} *Lamentela* è voce settentrionale e centrale derivata da *lamento*, sul modello del latino QUĒRELA (*GDLI*). Considerando l'etimologia, l'esito *lamentiela* presuppone un dittongamento non toscano a partire da *e* lunga latina.

^{X.3} *Quando* sta per 'talvolta, talora', in relazione con i due sintagmi introdotti da *sí* nel verso precedente. *Fanti* è scritto sopra ad una parola cancellata; dopo *crudeli*, vi è di nuovo la parola *fanti*, barrata. Un'ipotesi è che il copista, volendo scrivere *fanti crudeli*, avesse commesso un errore al posto della prima parola: l'avrebbe dunque cancellata, e aggiunta in forma corretta a fine verso, per poi riscriverla in posizione tale da non compromettere la rima.

^{X.4} *Piacere* è da intendere nel senso di 'innamoramento', 'desiderio'.

^{X.5} *Fele* è in consonanza con *lamentieli* e *crudeli*.

^{XI.7-8} In Tr le parole finali dei due versi sembrerebbero terminare in *-i* (*parenti, senti*): alla luce delle abitudini grafiche del copista, tuttavia, che non distingue chiaramente *i* ed *e* finali, in special modo dopo dentale sorda, preferisco leggere *parente* e *sente*. Mentre, infatti, per *parente* il plurale in *-e* è giustificato da quanto esposto in n. a III.8, la voce verbale *senti*, con desinenza *i* per la terza persona singolare, sarebbe insolita al di fuori dell'Italia meridionale (Rohlf's: § 529).

^{XII.1} *Desfidare* significa «non dare speranza di guarigione ad un malato, darlo per spacciato» (*GDLI*). Per il plurale *prudente* vd. n. a III.8.

^{XII.2} La *malinconia* di cui parlano i medici è il mal d'amore, che veniva considerato alla stregua di una vera e propria malattia: come condizione di debilitazione fisica, la malinconia trova posto, infatti, nella trattatistica medica dall'antichità al Medioevo. Mentre nella *Commedia di Ippolito e Lionora* la malattia di Ippolito, dovuta all'impossibilità di vedere l'amata, è presentata solo sommariamente (vd. ottava XI), nell'*Istoriella*

né mai se porria fare bono reparo
 si primamente non se cangia via».
 La matre sempre el prega: «Figliuolo caro,
 dime che hai, o dolce vita mia».
 con milli preghi; e' sí comme muro
 verso la matr'è omne ora piú fiero e duro.

La matre poi, vedendo che non vale
 al suo figliuolo losenghi, né preghiera,
 né dire bene, incomenzò col male,
 dicendo: «Figliuolo mio, con mal pensiero,
 poi che di me cosí poco te cale,
 sia maledetto el cor tuo duro e fiero,
 e 'l latte che io ti dei e nutricai.
 Sempre da mi maledetto serai».

XIII

Ipolito, sentendo el biastimare
 de la sua matr'e le maledizione,
 non volse cotal cosa piú negare
 e prestamente disse la cagione
 e li promise senza induziare
 che in ciò faria bona provisione.
 Andò da Monticelli al monestero,
 con la badessa fierono un pensiero:

XIV

sono descritti con precisione i suoi sintomi specifici: il pallore, la mancanza di appetito e la perdita del sonno (cf. *Istorieta amorosa*: 277). Per una trattazione piú approfondita sulla malinconia si rimanda a Ciavolella 1976: tra i numerosi esempi letterari citati in questo studio se ne segnalano due che possono essere individuati come fonti, dirette o indirette, per la scena dell'*Istorieta* cui corrispondono le ottave X-XIV del *Prologo* e, nella *Rappresentazione*, X-XXI. Uno è l'episodio di Antioco e Stratonice (Valerio Massimo, *Dei e fatti memorabili*: V, 7, Ext. I e Plutarco, *Vita di Demetrio*: § XXXVIII), precedente letterario non necessariamente noto all'autore della novella (Ciavolella, 1976: 23 ss.); fonte diretta dell'*Istorieta* potrebbe invece essere l'ottava novella della seconda giornata del *Decameron*, *Il Conte d'Anguversa* (vd. *ibi*: 117 ss.).

^{XII.7} Il verso è metricamente corretto se lo si legge con una dialefe tra *preghi* ed *e*.

^{XIII.2} Per *losenghi* vd. n. a II.4. *Preghiera* : *pensiero* : *fiero*: consonanza.

^{XIII.6} Il sintagma a fine verso, *duro e fiero*, riprende con un chiasmo il finale del verso XII.8; per *duro* emendo la lezione di Tr, che legge *duoro*.

^{XIII.8} La forma tonica del pronome personale oggetto *mi* per *me* è tra i piú evidenti segni di appartenenza del testo all'area linguistica settentrionale (Rohlf: § 442).

^{XIV.1} *Bestemmia* in questo contesto vale «ingiuria, espressione di irriverente e offensiva violenza contro persone o cose a cui si deve rispetto» (GDLI).

^{XIV.6} *Provisione*: 'guarigione'.

- che Ipolito domenica da sera
ve andasse, e l' dí seguente Lionora.
Comme pensarono, così venne a vera.
E la badessa così disse allora:
- 1 «Ipolito, vedera' tua spera.
La tua Lionora, senza fare dimora,
quale se verrà qui a letto a posare,
statti stretto, e non te dimostrare».
- Allora venne Lionora a repossarse
sopra del letto, credendo essere sola,
e cominciò pian piano a lamentarse
de la Fortuna con bassa parola,
commenzò (assai lacrime sparse
con più sospiri de la candida gola)
spesso dicendo: «Ove è Ipolito mio?
Or foss'el meco overo con lui fosse io!»
- Milli senghiozzi con lamenti amari,
che a ricontarli seria tedioso,
commenciò con Ipolito a parlare.

XV

XVI

XVII

^{XIV.8} *Fierono* è forma dittongata di *ferono*, passato remoto abbreviato del verbo *fare* (prima persona singolare *feì*; Rohlfs: § 585). Il dittongamento a partire dalla forma latina *FĒCĒRUNT* è difficilmente spiegabile e probabilmente, trovandosi in un testo non toscano, si tratta di un esito ipercorrettivo e analogico (forse su *dieronno*, passato remoto di *dare*): così Mengaldo interpreta le voci *fiè/fieve* riscontrate nella lingua del Boiardo (Mengaldo 1963: 58).

^{XV.3} L'espressione *a vera* è equivalente a 'al vero', nel significato di 'in verità'.

^{XV.5} *Spera* indica, nella tradizione poetica, la bellezza luminosa della donna amata, paragonata a un astro splendente. Intervengo sulla lezione di Tr, che legge *sua spera* anziché *tua spera*: dato che la badessa sta parlando con Ippolito, come dimostra il verso 5 («la tua Lionora»), al verso 5 interpreto *Ippolito* come un vocativo. Coerentemente con questa interpretazione, si può emendare l'ipometria del verso aggiungendo all'inizio il vocativo *o* (in alternativa si potrebbe leggere *tua bisillabo*).

^{XV.7} La subordinata relativa ha valore temporale: 'quando verrà a riposarsi...?'

^{XV.8} *Stretto* può significare «che si muove con circospezione, cauto», «fermo, immobile», o, ancora, «protetto, al riparo» (*GDLI*): è indubbio, in ogni caso, il senso della frase, con cui la badessa invita Ippolito a fare in modo che Lionora, entrando in camera, non si accorga della sua presenza. Per la correttezza metrica è necessario leggere una dieresi fra *stretto* e la congiunzione *e*, che segnalo con una virgola.

^{XVI.5} "Dieresi di eccezione" su *assai* trisillabo (cf. Menichetti 1993: 245); cf. XIV.1 (*assai*), e *poi* a XXII.3, *mai* a II.3 della *Rappresentazione*.

^{XVII.1} *Amari* : *parlare* : *sigurare* non è rima perfetta.

Benché in principio fosse dubioso,
 se comminciarono insieme a sigurare
 per dare al longo amare qualche riposo;
 dipo' longo parlare derono modo idonio
 de fare senza parenti el matrimonio

per questa forma: che Ipolito andasse
 con una scala ordinata di corda,
 troverà un filo ed ivi l'atacasse,
 e Lionora, de aspettarlo ingorda,
 così dal canto suo pare che aspettasse
 la sua promessa che ben li ricorda.
 Ipolito via andava pronto e fiero;
 a caso si scontrò inel cavaliere.

XVIII

El quale fo preso e al palazzo menato,
 con quella corda, senza dimorare,
 e fo dal podestà adimandato
 dove ello andava, disse che a furare;
 e poi a banco ebbe retificato,
 e 'l podestà el fece raccomandare;

XIX

^{XVII.3} Ippolito all'inizio è *dubioso*, cioè non dà per certo che il suo amore sia corrisposto: dopo essersi dichiarato, infatti, chiede a Lionora se ricambi il suo sentimento e, in caso negativo, minaccia persino di uccidersi con una spada.

^{XVIII.2} *Ordinata* significa 'predisposta', 'preparata (per lui)'.

^{XVIII.3} Normale, nella *koiné* emiliana la desinenza in *-a-* (*trovarà*) per il fiorentino *troverà*. Il fenomeno si inserisce nella generale tendenza propria dei dialetti settentrionali al passaggio *-er-* > *-ar-* (Mengaldo 1963: 61).

^{XVIII.4} Emendo in *Lionora* la lezione *Liora*, intervento che per altro ristabilisce la regolarità metrica di un verso altrimenti ipometro. *Ingorda*: 'impaziente'.

^{XVIII.5-6} Lionora attenderà con impazienza il compimento della reciproca promessa, quella cioè di rivedere Ippolito e dare realizzazione concreta al loro amore.

^{XIX.3} Il fenomeno della prostesi di *a-* per alcuni verbi, come in *adimandare*, è tratto diffuso nei dialetti del nord Italia. Per la tendenza alla caduta delle vocali atone, infatti, in Italia settentrionale si era sviluppata una vocale anaptittica in posizione iniziale nel caso in cui il diletto della vocale della prima sillaba avesse reso una parola altrimenti impronunciabile (es. *adman* = 'domani', in piemontese, ligure ed emiliano) (Rohlf's: § 338). Per la presenza di questo fenomeno linguistico in area emiliana, vedi Mengaldo 1963: 69.

^{XIX.5} Il verbo *rettificare* non significherà, in questo caso, 'smentire', ma piuttosto 'ratificare', 'confermare', secondo un'antica accezione (*GDLI*).

^{XIX.6} *Raccomandare* è da intendersi nel significato di 'dare in custodia, protezione', in riferimento alla difesa di Ippolito nel processo. Nella novella: «...il podestà lo fece

el tirminiⁱ gionto el vole mandare via,
quando Ipolito disse: «In cortesia,

fate che io passi lí a casa dei Bardi
sí che io li possa dimandare perdonò».
E cosí fato senza altri riguardi.
Gionto lí a casa, comme ve ragiono,
con la bailía, bandiere e stendardi,
Lionora venne fuora in abbandono,
scapigliata gridando con gran guai,
dicendo al cavaliere: «Non lo merai mai!

XX

Per niuno modo merita essere morto!».
Con parole e con forza lí poteva
e el cavaliere, del fatto poco acorto,
timido contra ella non ardiva.
La signoria el sentí, per non fare torto
volse audire Lionora a voce viva
e saput'ha da lei comme era el patto
del matrimonio (per fede era fatto);

XXI

per li loro patri mandarono de' presenti,
a li quali, narrata tutta questa cosa,
poì con preghi dissero umilmenti
che contentassero lo sposo e la sposa.
De molte parole fuorono contenti,
facendo pace con vista gioiosa,
cacciando via l'antica inimicizia,
tornarono in pace con molta litizia.

XXII

raffermare a banco, e assegnogli il termine a produrre ogni sua difesa» (*Istoriotta amorosa*: 284).

^{XIX.8} *Gionto*: vd. n. a II.4.

^{XX.4} *Gionto*: vd. *ibidem*.

^{XX.5} *Bailia*, nel senso di 'forze armate' (cf. *GDLI*), fa riferimento al corteo che accompagna Ippolito.

^{XX.8} *Merrai*, qui con scempiamento della liquida, è forma sincopata per il futuro 'menerai': per comprendere il significato delle parole di Lionora è utile il confronto con il luogo corrispondente nella R, LIII.2, in cui ricorre il verbo *menare* ed è esplicitato «non menerai Ipolito a la morte».

^{XXI.2} Il verbo *potere* è qui usato in forma assoluta, nel significato di 'avere impeto, vigore' (*GDLI*); non è in rima perfetta con *ardiva* e *viva*.

^{XXI.4} Per la correttezza metrica, si leggano *contra* ed *ella* separati da dialefe.

Questa istoria se dé representare
 oggi per questi miei cari maggiore,
 dunque vi piaccia stare a riguardare
 ed ascoltarli senza fare remore;
 poi da loro parte ve ho a ringraziare
 voi che sete venuti a farli onore.
 Già non me induzio fini a la partita
 ché ce occorre altre cose alla finita.

XXIII

10.2. *Rappresentazione*

Essendo retornata Lionora a casa, stando a la finestra e dice

Chi è quello giovinetto pelegrino,
 qual passa quinci comme veduto hai?
 È foristiero overo fiorentino,
 che non sonno usa de vederlo mai?
 O ha forse smarito el suo camino,
 che io l'ho veduto volgiare volte assai?
 Certo costui è rico e de pochi anni,
 venne a veder la festa in santo Giovanni.

I

^{XXIII.2} La parola *magiore* non si riferisce ai signori per i quali lo spettacolo è messo in scena, bensì agli attori che reciteranno: lo dimostra, al verso 4, il clitico anaforico di terza persona plurale in *ascoltarli*, per cui i *magiore* sono appunto designati come oggetto dell'attenzione degli spettatori. Il *per* al verso 2 non introduce, dunque, un complemento di vantaggio, ma un complemento d'agente, sul modello latino. La ragione per cui gli attori sono definiti 'maggiori' è chiarita dai documenti che ci testimoniano la messa in scena della commedia alla corte di Ercole I d'Este (per cui si rimanda allo studio introduttivo): sappiamo infatti che i personaggi dell'opera teatrale furono i membri stessi della famiglia estense, ed in particolare Anna Sforza, nella parte di Ippolito, ed Eleonora d'Aragona, in quella di Lionora.

^{XXIII.3} L'uso dei verbi *representare* e *reguardare* confermano che, per le ottave in forma dialogica, si è di fronte ad un testo di tipo drammaturgico, destinato alla rappresentazione da parte di attori. Le ottave I-XXIII hanno la funzione di anticipare al pubblico la trama della messa in scena.

^{XXIII.7} 'Non mi trattengo, non perdo tempo prima di uscire di scena': intendo *partita* nel significato proprio dell'ambito semantico del teatro, come 'uscita di scena' (GDLI). L'esito *induziare* deriva direttamente dall'etimo latino *INDŪTĪAE* (= 'tregua'), mentre la forma toscana di derivazione popolare, *indugiare*, presenta il passaggio da affricata sorda alveolare a fricativa sonora.

^{XXIII.8} *Finita*: 'conclusione'.

^{1.1} *Pelegrino* significa 'unico, che non ha pari'.

^{1.5} È opportuno leggere una dialefe tra le prime due parole: *o e ha*.

^{1.6} Per *volgiare* vedi *P*, n. a VII.4.

La vicina a Lionora

Ello è pure nato in la nostra citade. II
 Poi che tu vò ch'el fatto te racontè:
 non usa maï per queste contrade,
 ché ello è figliuolo de miser Buondalmonte,
 quale ha, comme tu sai, grande inimistade
 con lo patre tuo, con li suoi congionti.
 La inimicizia è antica e già piú volte
 +1 infra loro si sono firiti e morti molti.

Lionora allora retorna in camera sua e si comenza a lamentare de la Fortuna

Misera me dolente, a che condotta III
 m'ha la Fortuna in li miei teniri anni?
 Amore m'ha messo in fuoco e poi mi butta
 fuor de speranza con gravosi affanni.
 Che degg'io fare? Or fossi io morta e strutta,
 la morte me seria de minore danni,
 ché io amo e certe so de non avere
 l'amante mio, né posserlo vedere.

Idem

O dispiatato, forte e duro caso, IV
 Fortuna crudelissima, inimica
 de omne piacerè, perché non t'è rimaso
 +1 de questo mio cuore, che in pianto se notrica,
 qualche piatà? O Muse de Parnaso,

^{II.2} Il congiuntivo presente di prima persona in *-e* è la forma piú antica, derivata direttamente dalla desinenza latina *-EM* della prima coniugazione.

^{II.6} Per *congionti* vedi *P*, n. a II.4. Tra *racontè*, *Buondalmonte* e *congionti* non c'è un rapporto di rima perfetta ma di consonanza; si potrebbe tuttavia leggere senza problemi *raconti*: *Buondalmonti*: *congionti*.

^{II.7} Tr legge *fra piú volte*, ma la preposizione *fra* pare fuori luogo ed è forse anticipazione di *fra lor*, al verso successivo. Intervengo sostituendo per congettura con l'avverbio *già*.

^{II.8} Per emendare l'ipermetria del verso, oltre a correggere *loro* e *sono* nelle forme apocopate *lor* e *son*, si potrebbe eliminare l'*in* a inizio verso, del tutto pleonastico. *Volte*: *molti* è consonanza.

^{III.7} *Certe* è avverbio, 'certamente'.

^{III.8} Per *posserè* vedi *P*, n. a IX.8.

^{IV.1} *Forte*: 'crudele'.

^{IV.4} Per ricondurre il verso alla misura dell'endecasillabo sarebbe sufficiente eliminare il possessivo *mio*, non indispensabile per la comprensione della frase.

bagnate el petto mio sí che io bendica
el caso mio d'Amore e la Fortuna,
poi che per mi non è speranza alcuna.

Idem

Ahi, vili, ingrato e sconoscente Amore,
perché li nostri patri omai non fai
umiliari i durissimi cuore,
sí comme i nostri inteneriti ci hai?
Perché l'antiche guerre e ' gran furori
da loro non levi e tielli in pace omai?
Comme puoi tu tal cosa sufferire,
che per seguirti convenga morire?

V

*Ippolito, vedendo l'amante sua essere figliuola del suo inimico, si
torna a casa e, seco lamentandosi, dice*

Amore me stregne e tieng sotto suo' laccia,
Fortuna me tolli via omne speranza,
Amore vole pure che io spero o procaccia,
Fortuna me se opone comme è usanza,
Amore vole che io non tema li menaccia,

VI

^{IV.5} L'invocazione alle Muse, così come la presenza di elementi della mitologia classica, non stupisce in una rappresentazione scandita da feste religiose (l'innamoramento nel giorno di San Giovanni; l'incontro al monastero di Monticelli per la festa di Santa Maria di settembre). Persino nelle sacre rappresentazioni quattrocentesche, infatti, il tema sacro poteva convivere sincreticamente con riferimenti di questo tipo, giustificati a maggior ragione in un testo profano.

^{IV.8} Per *mi* vedi *P*, n. a XIII.8.

^{V.3} *Umiliari* è un esempio di infinito in *-i*: questa terminazione è citata in Stella 1994: 277, come tratto linguistico attestato in documenti modenesi. *I durissimi cuore* è da intendere come accusativo di relazione, a meno di leggere *a li nostri padri* (complemento di termine) al verso precedente; per *cuore* vedi *P*, n. a III.8.

^{V.5} Correggo in *perché* la lezione di Tr, che a inizio verso legge *per*.

^{VI} Nella didascalia, in *lamentandosi*, prima di *t* è una *d* cancellata.

^{VI.1} *Suo*? vd. *P*, n. a VII.4. *Laccia* è forma antica del plurale di *laccio*.

^{VI.3} 'Amore vuole che io abbia fiducia o che mi adoperi per ottenere ciò che desidero'.

^{VI.5} Prima di *vole*, nel manoscritto è inserita in interlinea la negazione *non*: tuttavia, la presenza di una doppia negazione (*non vole, non tema*) comprometterebbe il significato della frase. Ippolito contrappone nel suo discorso Amore e Fortuna, forze opposte che lo fanno oscillare rispettivamente tra speranza e sfiducia: il senso del verso 5, in quest'ottica, non può che essere 'Amore non vuole che io abbia paura/vuole che io non abbia paura delle minacce'. Scelgo di eliminare il primo *non*, che pare aggiunto dal

Fortuna ha gran potere e gran roganza.
 Che degg'io fare? Fugire non posso Amore,
 ma, contra, dé Fortuna avere valore.

Idem

Donca conven che io mi dogli e lamente
 non di Fortuna ma solo de Copido,
 ingrato, duro, fero e sconoscente,
 che al primo colpo intrai sotto al suo nido;
 per meritarmi mi mantien dolente
 né già cura di mi si io piango o strido,
 che averia piatà de mi uno tìgro o orso.
 Nella florida età sento tal morso!

VII

Idem

Non c'era, Amore, tra mille donne alcuna,
 si pure volevami sotto tua insegna,
 che dé bramare, si non questa una,
 che del servo dolente fosse degna?
 +1 Fate ne dicano o cielo o stella o luna
 +1 de la gran crudeltà che in iusti no vegna,
 che strazia lei ed uno giorno acese,
 +1 e piú mi dolg le suoi che le miei offese.

VIII

copista solo in un secondo momento. Il plurale *minaccia*, come *laccia* (v. 1), è forma antica e letteraria.

^{VI.6} *Roganza*: lo stesso che 'arroganza' (per aferesi), qui nel senso di 'forza, capacità di sopraffare'.

^{VI.8} 'Io non posso sfuggire ad Amore, ma, al contrario, è la Fortuna che deve fare il suo corso': per questo, nei versi seguenti Ippolito afferma che la colpa non è della Fortuna, ma di Cupido, che si è opposto a questa forza inoppugnabile.

^{VII.1} Per *lamente*, vd. R, n. a II.2.

^{VII.5} *Meritare* significa in questo caso 'ricompensare' (GDLI).

^{VII.6-7} Per la forma *mi* del pronome personale vd. P, n. a XIII.8.

^{VIII.3} *Dé* pare, qui, forma apocopata per il congiuntivo presente 'debba'.

^{VIII.5} La correttezza metrica si può ripristinare mutando *fate* in *fa'*: l'imperativo è riferito ad Amore, cui Ippolito, al verso 2, si rivolge con la seconda persona singolare.

^{VIII.6} Interpreto così: 'fate che gli astri dispongano (*dicano*), a proposito di questa grande crudeltà di Amore, che non si rivolga verso i giusti'.

^{VIII.7} 'Che nel medesimo istante (*giorno*) la fa soffrire e la fa ardere d'amore'.

^{VIII.8} Per *suoi* e *miei*, forme femminili plurali, vd. P, n. a VII.4.

Idem

Ma si questa disposizione fatale IX
 comme mi pare, per quanto io discerno,
 che possò io malidire del mio gran male
 si non la inimicizia paterna?
 Che colpa ha lei ed io si a lor cale
 dolore e guai e guerra sempiterna?
 Io vorria pace, e meco Lionora,
 qual non posendo avere, conven che io mora.

La matre ad Ipolito

O dolce figliuolo mio, dimi che hai, X
 del tuo male l'indizi e la cagione.
 Tu sai che novi mesi te portai
 nel corpo mio con tanta estrassione,
 de notte e giorni con dolori amari,
 con angustiose ambastie, e più ragione,
 e mo' che io aspettavo averne bene
 crescano a mille a mille le miei pene.

Idem

Deh, vòlgete ver' mi, figliuol mio caro, XI
 non dare tal pena a la dolente matre,
 per queste tette che già nutricaro
 i membri tuoi tanti adorni e ligiadri,
 rafrena un poco el mio dolore amaro
 e quello del tuo fedele antiquo padre.

^{IX.2} *Discerno* non è in rima perfetta, ma in consonanza con *paterna* e *sempiterna*.

^{IX.8} In *posendo*, prima di *s* è una *n* cancellata. Per *posere* vedi *P*, n. a IX.8.

^{X.2} *L'indizi*: 'gli elementi per comprenderlo'.

^{X.4} Tra gli altri significati, *estrazione* può indicare 'nascita', 'origine', 'provenienza' (*GDLI*): nel contesto, potrebbe far riferimento al momento della nascita e quindi alle doglie del parto.

^{X.6} *Ragione*: forse nel significato di 'accortezza', 'prudenza', 'attenzione' (*GDLI*).

^{X.8} In *crescano* la desinenza *-ano* è probabilmente effetto di analogia con la prima coniugazione: il fenomeno dell'estensione della desinenza alle altre due coniugazioni è attestato ad esempio nel vernacolo fiorentino (Rohlf's: § 532). Per *miei* vedi *P*, n. a VII.4.

^{XI.1} *Mi*: vd. *P*, n. a XIII.8.

^{XI.4} Per l'anticipazione indebita della desinenza aggettivale nell'avverbio (*tanti*) che modula il grado dell'aggettivo stesso, vd. Rohlf's: § 886.

- 1 Dimme che è che t'è tanto tedio:
forsi se curiranno con bono remedio.

Idem

Di' su sicuramente, o figliuolo caro,
sai bene quanto ho sofferto per tuo amore,
caldi, freddi, vigili in duolo amaro
e fame e sete e pesi a tutte l'ore
e sonni persi, ché dormiva raro,
quando piccolino, per grande timore.
Si queste cose merita grazia alcuna,
deh, dolce figliuol mio, famme questa una.

XII

Idem

Che te ho notrito in più dilicanze
per mio maggior dolore diciotto anni,
sperando restorarmi de miei affanni,
credeva me avesse pure, da inde inanze,
per madre in reverentia, senza inganni:
ora la tua partinazia e tua durezza
del contrario mi danno ferma chiarezza.

XIII

^{XI.6} *Matre* : *ligiadri* : *padre*, oltre a non costituire una rima, non è neppure una consonanza perfetta, se si legge *matre* con la dentale sorda, come è in Tr. Si può emendare la rima sostituendo *i membri tuoi* con *le membra tue* e leggendo *madre* : *ligiadre* : *padre*.

^{XI.7} Per correggere l'ipometria del verso e renderlo più scorrevole, si può leggere *a tedio*, aggiungendo la preposizione.

^{XI.8} Soggetto sottinteso di *se curiranno* paiono essere il dolore della madre e quello del padre (cf. vv. 5-6). Emendo in *remedio* la parola a fine verso, in base al senso della frase e alla rima: Tr legge *rendio* forse mal interpretando un *titulus* sulla *e* di *remedio* (anche se l'errore è difficilmente spiegabile, vista la posizione di rima e la mancanza di significato della sua lezione).

^{XII.1} La *s* di *su* è corretta su una *d*.

^{XII.3} *Vigili* è plurale di *viglio*, voce dotta dal latino VĪGĪLIUM 'veglia'.

^{XII.6} *Timore* è corretto su *temore*.

^{XII.7} Il soggetto di *merita* è *queste cose*, ma il verbo ha desinenza in *-a* anziché in *-ano/-an*, con caduta della nasale: l'uso del verbo alla terza persona singolare anziché plurale è una tendenza propria dell'area linguistica dell'Italia settentrionale (Mengaldo 1963: 117-8).

^{XIII.1} Con una dialefe tra *notrito* e *in* la metrica del verso è corretta.

^{XIII.6} Il sintagma *senza inganni* ritorna qui dopo una prima occorrenza in P, V, 5, sempre in posizione di rima e con funzione riempitiva, come di zeppa.

Ipolito a la matre

Assai me stregne, e piú che e' mio,
 el dolor vostro, o doce matre cara,
 ma poi che vol Fortuna el falso rio
 dateve pace de mia morte amara;
 pazientemente de ciò ve prego io:
 per niun modo el mio mal se repara
 e non cercate piú comme se sia,
 che è incurabile la mia malatia.

XIV

Volgendo Ipolito altrove, la matre in questa forma dice

Perché de me cosí poco te cale
 e vói morire per farme malcontenta,
 sia maledetto omne mio affanno e male
 che mai per te sofersi, e omne s[t]enta,
 e <?> latte che io te dei! Poi che no vale,
 -1 de bendirte conven che m'apenta.
 Si non remove tua dura intenzione
 te do morendo mia malidizione.

XV

XIV.1 Perché il verso non risulti ipometro bisogna ipotizzare una doppia dialefe: tra *stregne* e la congiunzione *e* (indico la pausa prosodica con una virgola) e tra *che e'*; *stregne* è una correzione alla lezione *stregge* di Tr.

XIV.2 La forma *doce* per *dolce* è dovuta alla velarizzazione di *l* in *u* prima di palatale e alla successiva scomparsa di *u*: quest'esito era particolarmente diffuso nell'Italia nord-occidentale e centro-meridionale, ed è attestato anche in alcune zone della Toscana (in particolare le zone di Pisa e Lucca) (Rohlf's: § 243).

XV Nella didascalia emendo *al trono* in *altrove*, considerando il corrispondente passo nella novella dell'*Istorietta*: «e dette queste parole con gli occhi abbondanti di lacrime, si voltò dall'altro lato del letto» (*Istorietta amorosa*: 279). Difficilmente potrebbe trattarsi di un riferimento alla scenografia: il *trono* non è infatti un qualunque scranno, bensì quello destinato a sovrani, papi o personaggi con cariche elevate, che non potrebbe dunque trovarsi nella stanza di Ippolito.

XV.4 La parola a fine verso è sbiadita e la integro per congettura: *stenta* è voce antica e letteraria con significato di 'sofferenza', 'pena'.

XV.5 *Poi che no vale*: 'dal momento che questo (il benedirti) non serve a nulla'.

XV.6 *Bendirte*: emendabile in *benedirte*. Per *apentirsi* vd. *P*, n. a XIX.3.

XV.7 L'ultima sillaba di *remove* è aggiunta sopra il rigo, per intervento correttorio.

XV.8 In Tr si legge *mialidizione*, errore dovuto ad aplografia.

Ipolito a la matre

S'io me credesse che persona alcuna
 altro che voi sapesse miei segreti,
 depo' mia morte mai sotto la luna
 o in vita, li terrei occulti e quieti;
 ma perché questa cosa è a noi comuna
 so' certo che secreto me lo territi:
 de niuna altra cosa el mio core arde
 che de vedere Lionora dei Bardi.

La matre ad Ipolito

Quantunque el caso sia alquanto strano,
 non dubitare che io ho ferma intenzione,
 poi che io so' certa, non starò invano,
 in breve spazio farò provisione.
 Move lo effetto: stamme alegro e sano
 ed io removerò via la cagione.
 Si non hai altra pena o altro invito,
 in breve tempo tu serai guarito.

^{XVI.1} Il congiuntivo imperfetto di prima persona in *-e*, come in *credesse*, è forma foneticamente regolare, diffusa nell'italiano medievale.

^{XVI.3} *Sotto la luna*, nel significato di 'al mondo', è in questo caso un semplice rafforzativo dell'avverbio *mai*; è un sintagma ricorrente, in particolare utilizzato come zeppa a fine verso, nel linguaggio poetico (cf. banca dati *LIZ*).

^{XVI.1-4} Per l'interpretazione di questo passo, cf. *Istorieta*: «...se io credessi che alcuna persona che voi né in vita né dopo la morte avesse a sapere quello che io vi dirò, certo mi tacerei» (*Istorieta amorosa*: 279).

^{XVI.6} La terminazione *-ti* per la seconda persona è elemento tipico della *koiné* estense (Stella 1994: 287); in particolare, per il futuro la desinenza è *-iti*, cui corrisponde *-imo* per la prima persona plurale. La rima *segreti : quieti : territi* è imperfetta: si potrebbe emendare leggendo *terreti*.

^{XVI.7} *Mio*: in Tr si legge *mo*, probabilmente per la caduta di un'asta.

^{XVII.4} *Farò provisione*: 'provvederò (ad aiutarti)?'.

^{XVII.5-6} La madre promette ad Ippolito che *rimuoverà la cagione* del suo dolore, cioè risolverà il suo problema, ma gli chiede, da parte sua, di *rimuovere l'effetto* che questo ha provocato, abbandonando la tristezza.

^{XVII.7} *Invito* può significare 'stimolo', 'provocazione', in riferimento dunque ad un ulteriore motivo per rattristarsi; mi pare tuttavia più probabile che l'accezione da considerare sia quella antica di 'proibizione', 'impedimento', da intendersi come ostacolo alla "guarigione".

- Ditte queste parole, la matre de Ipolito andò al monisterio e parlò a la badessa, e così dicea la matre de Ipolito*
- +1 Comme persona che sta in grande periglio,
a la vostra benegna e gran prudenza
io vengo per aiuto e per consiglio
de alcune cose da tenerle in credenza:
sappiati comme Ipolito mio figlio
lassai per morto in estrema doglienza;
i medici me l'hanno via desfidato
s'ì non avessi el vero ritrovato. XVIII
- Idem*
- Cum milli preghi intorno, umilmenti,
apena li cavai de bocca fuora
qual fosse la cagione de suoi tormenti,
dice ch'è tutto el dolore che l'acuora
per non possere vedere veracementi
la tua cara nipote Lionora:
in questo aiuto o consiglio adimando
e mille volte me te recommando. XIX
- La badessa a la matre de Ipolito*
- Nobilissima donna, omne mia sorte
despendare', salvo sempre el mio onore, XX

XVIII.2 *Benegna* è forma non anafonetica: vd. *P*, n. a II.4.

XVIII.4 Il verso è ipermetro, ma non cambierebbe di significato se si leggesse *da tener credenza*: la metrica sarebbe così ortopedizzata con un intervento di piccola portata.

XVIII.7 Non è chiaro il significato di *via*, che avrebbe senso unito ad un verbo di moto oppure se raddoppiato (*via via* sarebbe da intendersi 'subito', 'immediatamente'). Un'ipotesi è che si tratti di un errore del copista, a partire dalla forma verbale apocopata *avian*: immaginando questa voce abbreviata in *avia* con un *titulus* sulla seconda *a*, sarebbe bastato che il *titulus* fosse leggermente spostato verso sinistra per poter leggere *àn via*. Il trapassato prossimo *avian desfidato* sarebbe inoltre perfettamente coerente dal punto di vista della *consecutio temporum*, ancor più del passato prossimo, vista la correlazione con una subordinata al congiuntivo trapassato.

XIX.1 Alla virgola dopo *intorno* corrisponde una dialefe, necessaria per la correttezza metrica.

XIX.5 Per *possere* vedi *P*, n. a IX.8.

XIX.7 Per *consiglio* vedi *P*, n. a II.4.

XX.1 *Omne mia sorte*: 'tutta la mia vita'.

XX.2 *Despendere* significa 'spendere con larghezza': in questo caso, 'spenderei tutta la vita, darei la vita'; per la forma *despendare*, alla base di *despendarei*, vd. *P*, n. a VII.4.

+1 per cavare lui da periglio de morte
 e voi da tante angustie e tal timore;
 dite a Ipolito che si conforte
 e atenda a guarire e stia de bon core
 e venga da mi domenica da sera,
 che vederrai si sarò amica vera.

La matre a Ipolito

Or ti conforta, figliuolo, e non temere: XXI
 atende a vivare bene, ripiglia lena.
 Tempo è venuto che porrai vedere
 la tua Lionora con vista serena
 senza toccarla a omne tuo piacere:
 domenica da sera dipo' cena
 andarai al monisterio Monticelle;
 la badessa ha in mano queste novelle.

Ipolito a la badessa

Assai gran forza hanno i colpi d'Amore XXII
 piú che non stima chi non l'ha provato:
 non si apreza pericolo né onore
 certo ugualmente a l'omo innamorato,
 li pare liccito sia omne suo errore
 solo che da lui si veggia essere amato,
 e questi colpi non si danno in patto
 per mutarli in vendita o in baratto.

Idem

Ello è piaciuto ai fati overo a' dei, XXIII
 tra quante nobilissime polzelle

Perché il verso non risulti ipometro bisogna leggere una dialefe tra *a* ed *Ipolito*, o modificare *a* in *ad*.

^{XX.7} Il verso non sarebbe ipometro se si sotituisse *da mi* con *a mi*.

^{XXI.2} Per *vivare* vd. *P*, n. a VII.4.

^{XXI.5} Intervengo sulla lezione di Tr correggendo *pacere* in *piacere*.

^{XXII.8} Il confronto con l'*Istorieta* chiarisce questi due versi: non è possibile patteggiare con Amore e stabilire, ad esempio, di chi innamorarsi, ma è la Fortuna a scegliere per ciascuno. Si legga il passo corrispondente nella novella: «E perché questi sono colpi che non si danno a patto, è piaciuto alla fortuna che di tante fanciulle quante bellissime sono nella nostra città e di grande affare, la immagine sola della vostra nipote Leonora per maggior mio duolo m'è entrata nel cuore» (*Istorieta amorosa*: 280). L'ipometria dell'ultimo verso può essere evitata con una dialefe tra *mutarli* e *in*.

sonno in Fiorenza de' buone o de' rei,
 morbide, ricche, savie, oneste e belle,
 una subito corse agli ochi mei
 che m'ha ferito con mille quadrelle:
 questa è Lionora, la mia dolce amata,
 qual~~e~~ sopra a tutte l'altre m'è vetata.

Idem

+1 E tutto questo è per mia magior~~e~~ doglia, XXIV
 onde io recurro al vostro alto sapere,
 acciò che io possa dir~~e~~ de buona voglia
 per Dio e per voi la vita reavere,
 ché seria già sotto terra questa spoglia,
 si non questa speranza, al mio volere.
 Si io ho fallito, perdon~~o~~ vi domando,
 piatà, per Dio a voi me recomando.

La badessa a Ipolito

Fa' el mio parer~~e~~ figliuol, non dularare, XXV
 per questa sera quinci te starai
 e domatina dipo' desinare
 là d~~e~~rietro al letto mio te ne andarai:
 là si verrà Lionora a riposare.
 A tuo piacer~~e~~ veder~~e~~ la potrai,
 ma guarda non li facce violenza,
 non già te palesare a sua presenza.

La badessa a Lionora la matina

Viene qua, figliuola mia, or te posa XXVI
 a tuo piacer~~e~~ nella camera mia.

^{XXIII.3} La forma *rei* era anticamente usata, oltre che per il maschile, anche per il femminile plurale (*GDLI*).

^{XXIII.4} *Morbide*: vd. *P*, n. a V.4.

^{XXIV.1} Emendo *mio* in *mia*, per la concordanza di genere con il sostantivo *doglia*.

^{XXIV.5} L'eccedenza metrica si potrebbe ortopedizzare, senza eliminare alcuna parola dal verso, sostituendo *sotto terra* con *sotterra*.

^{XXV.7} Per il congiuntivo presente di seconda e terza coniugazione è attestata nella lingua letteraria la forma in *-e* per la seconda persona, come in *facce*: la ragione è la tendenza a differenziare la desinenza da quella di prima e terza persona, in *-a* (Rohlf's: § 555).

^{XXVI.1} L'elisione della *-e* finale di *viene* e una dièresi sulla *i* di *mia* migliorano il ritmo dell'endecasillabo.

Sei forsi stanca, che sei sí pensosa?
 Dòrmite e passa la malinconia.
 Poi te darai piacere, o fresca rosa,
 con questa giovinil tua compagnia,
 mentre l'ora serà de retornare
 a casa tua, si meco non vuoi stare.

Lionora seco si lamenta

Oh, despietato Amor! Oh, fier destino, XXVII
 che inel cuor me metesti gran disire,
 la immagine bella e l'essere pelegrino
 quale non mi lassa mai ora dormire!
 Dolce Ipolito mio, amor mio fino,
 per te mi sento de dolore languire,
 or fosse io teco con forza e valore
 +2 comme ce so' con lo desideroso core!

Idem

Le rise e ' canti, balli, suoni e feste XXVIII
 e tutti i solennissimi piacere
 sonno a dirre: «Lascia rustichi e moleste
 doglia, discordia, guerra e despiacere!».
 Tutti i dolci piaceri mi sonno rubeste,

xxvii.3 In Tr si legge *immagine*, per la caduta di un'asta; per *pelegrino* vedi R, n. a I.1.

xxvii.6 Correggo l'errore per diplografia presente in Tr, dove si legge *dololore*.

xxvii.7 *Fosse*, con desinenza in *-e* alla prima persona, è forma regolare per il congiuntivo imperfetto, ancora diffusa nel Medioevo.

xxvii.8 L'ipermetria può essere sanata sostituendo *desideroso* con *desioso*.

xxviii.1 La desinenza *-e* per il maschile plurale, per cui vd. *P*, n. a III.8, vale anche per i nomi come *riso*, che seguono il modello dei neutri latini (sing. *riso*, plur. *risa*) del plurale in *-e* per *rise* (sostantivo maschile con singolare in *-o*). L'esito in questo caso è probabilmente dovuto ad una confusione, già in latino, tra la desinenza *-A* del nominativo neutro plurale e quella in *-AE* del femminile: era rara in Toscana e più diffusa nel nord Italia (Rohlf: § 369).

xxviii.2 Per *solennissimi* vd. *P*, n. a VI.5. La terminazione delle parole a fine verso è incerta, per il verso 2 come per i versi 3 e 5: nel dubbio tra *-e* ed *-i*, do in tutti e tre i casi la preferenza ad *-e*, che è corretta dal punto di vista della rima e rappresenta la forma di plurale in *-e* descritta alla n. a III.8 del *P*.

xxviii.3 *Rustichi* e *moleste* sono attributi anteposti ai diversi sostantivi elencati al verso 4. *Rustico* ha qui valore figurato, e significa 'vile, turpe'.

xxviii.5 *Rubesto* significa 'forte', 'violento', 'difficilmente guaribile' (*GDLI*): in questo caso, però, Lionora pare piuttosto riferirsi ai *piaceri* come a qualcosa di fastidioso o spiacevole, in contrasto con il dolore che, come ella crede, Ippolito è costretto a sop-

poi che io non posso Ipolito vedere;
la notte piango e 'l dí vorria dormire,
el petto manda fuor milli sospiri.

Idem

Ahi, perfida, ingrata Lionora!
Tu vai a festa e el tuo Ipolito caro
forse sospira e piange ciascuna ora
per lo tuo amore con dolore amaro!
Quello che me arde, lui arde e divora,
dal fuoco suo e el mio non è divaro.
Solo la inimicizia paterna
tanti dolori nel petto ce governa.

XXIX

Idem

+1 Che mancaria si tra loro fosse pace?
Lui giovino ed io giovina similmente,
lui bello ed io so' tanto che li piace,
lui rico, simile sonno li miei parente,
lui ama e io amo, omne uno d'amor verace.
Perché non sonno doi amanti contenti?
Perché Fortuna a noi non sí è piatosa
che lui mi sia marito ed io sua sposa?

XXX

Idem

Or fostú qui, dolce Ipolito mio,

XXXI

portare. L'accezione di *rubeste* da considerare è dunque probabilmente quella di 'ostile' (cf. *ibidem*), con riferimento, per ipallage, a Lionora stessa, avversa a *tutti i dolci piaceri*.

^{XXVIII.8} La rima ai versi 7 e 8 è imperfetta: la mantengo tale dal momento che la terminazione di *sospiri* pare quasi certamente una *-i*; per *dormire* si potrebbe eventualmente pensare ad un infinito in *-i*, per cui vd. R, n. a V.3.

^{XXIX.3} *Ciascuna* è preceduto da una *i* cancellata, forse in una prima intenzione di scrivere *in ciascuna ora*.

^{XXIX.6} *Divaro* è forma attestata in alternativa a quella con desinenza *-ario*, e significa 'differenza, disparità'. I versi 5 e 6 esprimono dunque lo stesso concetto, ossia l'identità del sentimento dei due amanti, perfettamente corrisposto, idea che sarà ripresa dall'intera strofa seguente: risalta quindi per contrasto l'ostacolo ad un amore altrimenti certamente felice, in tutta la sua ingiustizia.

^{XXX.4} Il verso, nella sua interezza, è scritto anche dopo il verso 2 e poi cancellato.

^{XXX.5} Prima di *io* c'è una *i* cancellata.

^{XXX.6} Si può emendare la rima leggendo *similmente* e *parenti* ai versi 2 e 4, oppure *contente* al verso 6.

^{XXX.7} Emendo *piatosa*, lezione di Tr, in *piatosa*.

^{XXX.8} *Io* è preceduto da una *s* cancellata, forse anticipazione di *sua*.

quanto te baciarei de buona voglia!
 L'amaro pianto doloroso e rio
 levaria dal mio cuore omne doglia.
 Quanto te stregnerai con grande desio!
 Fortuna invidosa, or te dispoglia
 de l'impia crudeltà, ché hai fatte tante,
 e fa' contenti i cuorì de doi amante.

Idem

Deh, chi t'ha qui, Ipolito, menato? XXXII
 Qual fati o qual destini n'ha fatti degni
 de vederce o toccare, o dolce amato?
 Sei tu condotto con solenni ingegni?
 Ora è venuto el ponto disiato,
 ora i fati d'Amore ce sonno benegni.
 +1 Oh, solenne ristoro de questi miei guai,
 ecco Lionora tua: sta' lieto omai!

*Lionora, trovandosi Ipolito a lato, comincia a volere gridare,
 allora Ipolito in tal forma li parla*

Tace, Lionora, intende el mio parlare: XXXIII
 io so' Ipolito tuo che poco avante
 sí dolcemente nel tuo lamentare
 me desiavi comme caro amante;
 ed io so' venuto per te visitare,
 per campare morte e cavarte de' pianti,

XXXI.2 Per *baciarei* Tr presenta un esempio di grafia toscaneggiante, *basciarei*, che normalizzo.

XXXI.6 Il verso deve essere scandito con una dialefe tra *invidosa* e *or*.

XXXI.6-7 Interpreto nel senso di: 'spogliati della tua empia crudeltà, poiché hai commesso azioni spietate (*crudeltà*, sottinteso) in grande quantità'.

XXXII.1 Si deduce dal contesto (vd. ottava successiva) che Lionora non si sta qui rivolgendo ad Ippolito, ma sta parlando nel sonno, mentre sogna il giovane. In questo verso, *chi* è preceduto da una *q* cancellata, probabilmente per una prima intenzione di scrivere *qui*.

XXXII.4 *Solenni ingegni*: 'grandi astuzie, stratagemmi' (per *solenni* vd. P, n. a VI.5).

XXXII.5 *Ponto*: vd. P, n. a II.4.

XXXII.6 *Benegni*: vd. *ibidem*.

XXXII.7 Il verso non sarebbe ipermetro eliminando l'*ob* iniziale, o il possessivo *miei*.

XXXIII.1 I due imperativi in *-e* presentano la desinenza etimologica di seconda coniugazione, anticamente attestata e presto sostituita dalla terminazione *-i*, ma rimasta nell'uso linguistico dell'Italia settentrionale (Rohlf's: § 605 e Mengaldo 1963: 122).

che già piú dí la misera mia vita,
si non questa speranza, era finita.

Idem

In te la vita, in te la morte mia: XXXIV
ellegge omai de mi quel che te piace,
non gridare si volē che in vita stia
e, si pure el mio vivare te despiace,
te' el mio pugnale, cavami presto via
de tanti affanni, o tu mi ascolta e tace,
che te dirò comme so' qui venuto
e la cagione e chi me dede aiuto.

Idem

Sappie Lionora che io so' qui condotto XXXV
mercé da la zia tua graziosa,
<da> preghi de mia matre, che in lutto
essendo, de la mia morte paurosa,
(ch'e' medici mi desfidaro in tutto)
lei narrò a tua zia questa cosa,

XXXIII.6 *Campare morte* vale 'liberarsi dalla morte', 'scampare dalla morte' (GDLJ).
Avante : *amante* : *pianti* è imperfetta.

XXXIV.2 Per l'imperativo *ellegge* vd. R, n. a XXXIII.1; per *mi*, vd. P, n. a XIII.8.

XXXIV.3 Il presente di *volere* nell'italiano antico deriva da **voleo*, **voles*, **volet*, etc.,
forme ricostruite originate dall'analogia con i verbi di seconda coniugazione (Rohlf, *Morfologia*, § 548).

XXXIV.4 Per *vivare* vd. P n. a VII.4.

XXXIV.5 *Te'*, imperativo del verbo *tenere*, è forma abbreviata piú diffusa rispetto a
quella dittongata, *tie'* (Rohlf: § 606).

XXXIV.6 Per *tace* vd. R, n. a XXXIII.1

XXXV.1 *Sappie* è imperativo in *-e*. vd. R, n. a XXXIII.1.

XXXV.2 Le lettere *-er-* in *mercé* sono corrette su altre non ben decifrabili.

XXXV.3 La parola *lutto* è annotata nell'interlinea superiore, sopra al termine *tutto*: si
tratta probabilmente di una correzione, ma non è possibile stabilire se essa sia una va-
riante proposta dal copista rispetto al testo dell'antigrafo o una correzione apportata
rispetto a un iniziale errore di copiatura. La prima ipotesi sembrerebbe la piú proba-
bile, poiché, confrontata con le altre correzioni presenti nel testo, questa è l'unica in
cui la forma da sostituire non sia barrata: in questo caso, il copista avrebbe potuto so-
spettare la presenza di un errore per il ripetersi della parola *tutto*, in posizione di rima,
ai versi 3 e 5 della medesima ottava. Perché il verso sia endecasillabo, occorre una dia-
lefe tra *che* e *in*.

XXXV.5 'Poiché i medici mi avevano dato completamente per spacciato'; per *desfi-
dare* vd. P, n. a XII.1.

quale me ha condotto qua con grande amore,
a cui promisi de salvare tuo onore.

Lionora a Ipolito

Assai me piace, Ipolito, tua vita XXXVI
piú che la mia, e certo con piú amore,
anze omne mio desio sempre me invita
a essere serva a te comme a signore.
Comme a servirti seria mai ardità!
Ché io te porto scolpito in mezzo al core,
dapoi in qua che Amore me mise in petto
la immagine bella del tuo vago aspetto.

Idem

E comme tu mette in le miei mane XXXVII
la vita tua, cosí tò la tua arme.
Ecco lì miei membra, che t'è umili e pian[e],
de che te piace e so' contenta e parme;
+1 la tua serva fedelissima remane
a te obligata, e puoi comandarme,
patre, marito, fratello e maggiore:
tu solo sé mio conforto e mio signore.

Idem

XXXVI.4 *Serva*: in Tr la lezione è *servo*.

XXXVI.6-8 Il *topos* dell'immagine della persona amata dipinta o scolpita nel cuore dell'amante è ricorrente in poesia; si ricorda un celebre esempio già in *Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini, versi 10-11: «In cor par ch'eo vi porti, / pinta come parete» (Giacomo da Lentini [Antonelli]: 30).

XXXVII.1 La seconda persona dell'indicativo presente di prima coniugazione in *-e*, come in (*tu*) *mette*, è la forma piú diffusa nella lingua letteraria antica (Rohlf's: § 528); per la correttezza metrica, non c'è sinalefe tra il verbo e la preposizione *in*. Per *miei* femminile plurale vd. *P*, n. a VII.4.

XXXVII.3 *Piano*, nel suo significato di 'modesto', 'umile', 'mansueto' (*GDLI*), fa riferimento alla docilità di Lionora nell'affidarsi alla volontà dell'amato. Nel luogo corrispondente della novella, Lionora si esprime cosí: «togli la tua arme e di me fa il tuo volere come di fedelissima serva» (*Istorieta amorosa*: 282).

XXXVIII.4 Interpreto cosí: 'mi pare che questo ti sia gradito, e me ne rallegro'.

XXXVII.6 La virgola dopo *obligata* segnala una dialefe, necessaria perché il verso sia endecasillabo.

Ipolito, tu sai la inimicizia XXXVIII
 de' nostri patri e de' nostri parenti:
 acciò che el nostro amore sia con litizia
 pregote che te reghi saviamente
 ed io sí te darò bona notizia
 che non son meno d'amore de [te] fe[rve]nte.
 Atende pure a fare la mia intenzione,
 e 'l nostro fatto verrà a perfezione.

Idem

Io dormo in una camera soletta, XXXIX
 che niuno altro che io vi può venire;
 el modo io darò, ma non cum fretta,
 +1 perché possa meglio el fatto conseguire:
 abbia una corda longa, spessa e stretta
 che sia ben forte de notte salire.
 +1 Venerdì a sera verrai a casa mia
 e farimo quel che el nostro cuor disia.

Idem

P te calarò unq filo da la finestra: XL
 attaccavi la corda che averai,
 io la tirarò su beng presta e destra,
 ataccarolla in luoco forte assai;
 vieng via per quella con la mente alpestra,

XXXVIII.2 *Parenti*: *saviamente*: *fervente* non è rima perfetta ma consonanza.

XXXVIII.4 *Recarsi* significa qui 'comportarsi'; la sonorizzazione della velare intervocalica è esito normale per l'Italia settentrionale, ma la forma *regare* è attestata anche in documenti e testi toscani (corpus *OVT*).

XXXVIII.6 La parola a fine verso è di difficile decifrazione anche per la sua collocazione nella parte piú esterna del rigo: la terminazione *-nte* è scritta nell'interlinea superiore, e la parte centrale della parola, che è dunque a ridosso del margine, risulta in parte compromessa dalla consunzione della carta.

XXXVIII.8 *Fatto* vale 'proposito', 'risoluzione' (*GDLI*).

XXXIX.5 Intervengo su *longa*, dato che in Tr manca il *titulus* sulla *o* (vi si legge *loga*); per la forma non anafonetica, vd. *P*, n. a II.4. Correggo anche *spesso* (lezione di Tr) in *spessa*.

XI.3 *Tirarò*: vd. *ibidem*.

XI.4 Correggo *attaccarollo* in *attaccarolla*.

XI.5 *Alpestre*, in senso metaforico, vale 'rozzo', 'incolto', ma non è il caso di questa occorrenza; sembra, piuttosto, opportuno interpretare nel significato di 'proprio di chi abita le montagne': Ippolito infatti è invitato a salire su una scala di corda, con l'abilità di chi è solito arrampicarsi sui sentieri o le rocce di un ambiente montuoso (*GDLI*).

securamente meco te starai.
Cosí deventarimo novelli sposi
senza saperlo i patri furiosi.

Idem

Quivi porrai stare doi o tre giorni XLI
senza saperlo mai persona alcuna,
e cosí spesso voglio che ritorne
mentre regna con noi equa fortuna;
ma prima ce partiamo con patti adorni:
+1 ce darimo fede che mai sotto la luna
de non torre mai mogliera né marito
si non l'uno l'altro, comme hai sentito.

Ipolito, a Lionora data la fede e po' la sua partita, rengrazia la badessa

Io non seria mai forte o sufficiente XLII
de rendare grazia (né ho tal potere
qual conven in sé avere, donna eccellente)
del grande singularissimo apiacere,
per lo quale fo' [tor]nato veramente

^{XL.1.3} *Giorni* : *ritorne* : *adorni* è consonanza facilmente riconducibile ad una rima perfetta, qualora si legga *ritorni* anziché *ritorne*; per *ritorne* vd. R n. a II.2.

^{XL.1.5} *Adorni* vale 'perfetti' (GDL).

^{XL.1.6} Per il futuro in *-imo*, come in *darimo*, vd. R, n. a XVI.6; per *sotto la luna* vd. verso XVI, 3 e n. Per ortopedizzare il metro si potrebbe ridurre *fede a fé*; ma cf. la n. seguente.

^{XL.1.6-7} I due versi presentano alcune incongruenze: oltre ad essere entrambi ipermetri, vi è una ripetizione dell'avverbio *mai* e un anacoluto, poiché la subordinata introdotta da *che* prosegue in forma implicita (*de non torre*). Si può notare come, intervenendo sulla sintassi ed eliminando la ripetizione, anche la metrica risulti emendata: «ce darim fede che sotto la luna / non torrem mai mogliera né marito», oppure «ce darim fede mai sotto la luna / de non torre mogliera né marito».

^{XL.1.2} *Rendare*: vd. P, n. a VII.4.

^{XL.1.4} Tutta l'ottava è di difficile decifrazione, sul piano paleografico (vd. n. al verso 5) ma, soprattutto per i primi quattro versi, anche dal punto di vista dell'interpretazione. Il senso della prima porzione dell'ottava pare essere, grosso modo: 'Io non sarò mai in grado di rendervi grazie per il grande piacere che mi ha riportato in vita, né ho nell'animo, o donna eccellente, la forza che dovrei avere'. Intervengo sul testo con delle parentesi e con una piccola correzione al verso 3, dove leggo *conven in sé* anziché *convenirse*: è infatti necessario alla sintassi un verbo di tempo finito. *Apiacere* al verso 4 è voce prostetica, comune più per le voci verbali che per i sostantivi, ma diffusa nella *koiné* emiliana (Mengaldo 1963: 69).

de morte in vita (chiaro si può sapere).
Onde io, quantunque piccolo fatto sia,
me offerisco, e ciò che io ho in bailia.

*Andando Ipolito la notte con la scala, a caso si scontrò in lo
cavaliero e così parla*

Dimme dove andave o che volevi fare XLIII
con questa corda e si hai compagnia.
El tuo fugire me fa maravegliare,
parme che dionesta cosa sia!

Responde Ipolito

Andava, cavaliere, a imbolare.
A non volere narrare la bugia,
solo ne vinia via senza compagno
per non partire con altri el mio guadagno.

El podestà a Ipolito

Ghiotto da forche, che vai tu facendo? XLIV
Or fai tu al patre tuo uno magro onore!
Chi era con teco de saperlo intendo,
si non, multiplicare porristi erore.

Responde Ipolito al podestà

La verità niente vi contendo,
andava per robbare senza timore,
solo volontaroso d'aquistare
de l'altrui robbe e per me le operare.

*Meser Almerigo, inteso che Ipolito era preso, essendo a tavola così
dice con la sua donna*

Stanotte è stato preso per ladrone XLV

^{XLII.5} *Foi*, qui apocopato in *fo'*, è la prima persona del passato remoto di *essere* com'è attestata per l'area padana (Mengaldo 1963: 127). Una macchia di inchiostro rende poco leggibili i caratteri iniziali della parola *tornato*, intuibile grazie al contesto.

^{XLIII.3} *Maravegliare* è forma non anafonetica (vd. *P*, n. a II.4).

^{XLIV.4} Per *errore* si intende 'colpa': il presunto ladro sarebbe cioè doppiamente colpevole se, oltre al suo furto, si macchiasse anche di omertà nei confronti di qualche complice.

^{XLIV.5} *Contendere* significa anche 'vietare', 'proibire': in questo caso vale 'nascondere' (*GDLI*); *niente*, con funziona avverbiale, vale 'per niente'.

^{XLIV.8} *Operare* vale 'adoperare'.

Ipolito de miser Buondalmonte.
 Senza martorio dice in confessione
 che andava per furare con bassa fronte,
 con una corda per talì condizione,
 secondo che le cose me sieno conte.
 Credo che in breve serà giustiziato
 per robbatore, comme ha confessato.

Sentendo Lionora comme Ipolito era preso, si lamenta

È questo el gran tesoro che tu aspettavi, XLVI
 misera Lionor, oh sventurata?
 O morte amara, perché non me cave
 de tanti guai? Or non fossi io mai nata!
 O Ipolito mio, te stesso grave
 perché io non sia de disonore gravata:
 tu non cure de onore né de tua vita
 per salvare l'onore mio a tua finita.

Idem

O infelice e mesta Lionora, XLVII
 che vò tu fare omai in questo mondo
 poi che Ipolito tuo conveng che mora?
 Seguita lui fino a lo inferno fondo!
 O sventurata, non te dare ancora!

XLV.3 *Senza martorio*: senza che la confessione sia stata estorta con la tortura.

XLV.4 *Con bassa fronte*: 'con il viso chinato', cioè 'di nascosto'.

XLV.5 *Per tali condizione*: adeguata a quella situazione.

XLV.6 *Conto* significa 'noto, manifesto?'; il verso si può dunque parafrasare con 'per quanto so'.

XLVI.3 Per *(tu) cave*, *(tu) grave* (verso 5) e *tu cure* (verso 7) vedi R, n. a XXXVII.1.

XLVI.5 Una dialefe tra *o* e *Ipolito* rende il verso endecasillabo.

XLVI.5-8 Si noti il gioco oppositivo in questi versi, volto a sottolineare come Ippolito, con il suo gesto, abbia preso su di sé sia il disonore che il rischio di morire per preservare l'onore e la vita della sua amata: ai versi 5-6 il poliptoto *grave/non sia gravata*; ai versi 6-7 l'antitesi *disonore/onore*; infine, la ripetizione di *onore* in due sintagmi di significato opposto, *non cure de onore/salvare l'onore*.

XLVI.8 *A tua finita*: 'con la tua morte'.

XLVII.3 *Convenire* si può parafrasare con 'è inevitabile che'.

XLVII.5 *Darsi* significa 'abbandonarsi', 'arrendersi', 'cedere': Lionora non vuole uccidersi prima di avere avuto la certezza che per Ippolito non ci sia possibilità di salvezza; nel verso seguente infatti riflette su quanto sarebbe doloroso per Ippolito essere scagionato e scoprire che la sua amata è morta. Questo concetto sarà ripreso nella strofa seguente, con il riferimento all'episodio mitico di Piramo e Tisbe.

Si lui campasse n'averia gran pondo.
Intende el vero, misera, dolente:
si el more, e tu te ucide similmente.

Idem

Tu sai bene comme Piramo se ucide XLVIII
e fece poi la sua Tisbe morire:
si piú aspettava non erano conquise.
O Lionora, voglie el vero sentire!
Si pure per alcuno dí starimo divisi,
non comincia ora questo mio languire:
forse el suo patre lo porria campare
per forza, per amici o per denare.

El podestà a meser Buondalmonte

Io ho el tuo figliuolo e senza alcun suplizio XLIX
a noi confessa d'essere robatore
e, perché questo a noi è bono indizio,
molto mi dole esserne esecutore,

^{XLVII.6} 'Se egli sopravvivesse (ed io fossi morta), ne avrebbe un immenso dolore' (*pondo* vale 'peso', 'gravezza').

^{XLVII.7} Per *intende* vd. R, n. a XXXIII.1.

^{XLVII.8} 'Se egli muore, allora togliti la vita': la decisione di Lionora è quella di uccidersi solo dopo la morte del suo amato. La congiunzione *e* ha valore paraipotattico.

^{XLVIII.3} *Conquiso* può significare, oltre a 'conquistato', anche 'vinto', 'sconfitto': qui vale 'morto' (*GDL*). Il verso 3 fa infatti riferimento al fatto che Piramo, secondo il mito, si sarebbe ucciso alla sola vista del mantello di Tisbe insanguinato, senza aspettare di sapere la verità, cioè se l'amata fosse morta; a causa del suo gesto, anche Tisbe si sarebbe poi tolta la vita. Venuta a sapere dell'arresto e della condanna di Ippolito, invece, Leonora respinge un iniziale proposito di darsi la morte proprio richiamando alla memoria la tragica vicenda dei due amanti ostacolati. È interessante notare che le parole di Leonora sottolineano esplicitamente l'originalità dell'*Istorietta amorosa*, che forse per prima, almeno in ambito italiano, vede nell'amore tra due giovani la risoluzione dei contrasti tra famiglie avverse. Tutti i possibili antecedenti letterari individuabili per questa novella, tra cui il piú antico è proprio il mito di Piramo e Tisbe, si concludono infatti tragicamente, con la morte dei due amanti (si possono ricordare, a titolo esemplificativo, le novelle prima e ottava della quarta giornata del *Decameron*, *Ghismonda e Guiscardo* e *Girolamo e Salvestra*).

^{XLVIII.4} *Voglie* è imperativo in *-e*, per cui vd. n. a XXXIII.1.

^{XLVIII.5} *Starimo*: vd. R, n. a XVI.6. *Ucise* : *conquise* : *divisi* è consonanza difficilmente riconducibile ad una rima perfetta.

^{XLIX.1-2} Cf. R XLV, 3-4.

ma, poi io me retrovo in questo offizio,
perdonami, che io vo' fare el mio onore.
Va' là da lui, che te lo dirà in presentia,
e poi te prego che aggie pazientia.

Miser Buondalmonte, abbracciando Ipolito, così dice

In mal ponto, figliuolo, te ingenerai, L
poi che per te tal duolo dovea sentire;
non te faceva bisogno de torre mai
de l'altrui robbe, per volere morire:
in casa nostra v'era robba assai!
Ma questo avieng per mio maggiore martire
e perché io non sia mai più contento
né la tua matre, pina de tormento.

Ipolito al podestà, quando el vole mandare a la giustizia

Poi che Fortuna volge del corpo mio LI
vedere sí oscuro e sí brutto fini,
-1 o podestà, vi prego per Dio
che mi mandati per le vie viccini
presso a casa dei Barde, acciò che io
chieda perdono ed a loro me inchini,
perché, si io perdo el corpo doloroso,
+1 vada almenò l'anima in luoco de riposo.

El podestà dice al cavaliere che contenti Ipolito de la via

Con Ipolito fa' qual via te piace, LII
qui non occorre dubio ni paura.
Contentalo, si te pare, acciò che in pace
vada nell'altra vita orrida e oscura,

^{XLIX.4} Il podestà si fa carico della responsabilità di condannare un giovane di nobile famiglia, e dunque è a malincuore che egli accetta questo compito (*l'offizio* al verso 5).

^{XLIX.8} *Aggie* è congiuntivo presente di seconda persona singolare in *-e*, per cui vd. R, n. a II.2; l'esito con affricata palatale è forma normale nell'antico italiano.

^{L.4} *Per volere morire*: 'cercando così la morte'.

^{L.8} *Pina*: vd. P, n. a VIII.8.

^{LI.3} Una misura corretta del verso si avrebbe immaginando, per es., il pronome soggetto *io* prima di *vi prego*.

^{LI.8} Oltre all'apocope *almen*, un'altra correzione ipotetica che si può proporre per ortopedizzare la metrica è la sostituzione del trisillabo *anima* con il bisillabo *alma*.

^{LII.4} *Orrida*: in Tr, *ordida*.

ma fa' l'offizio tuo benę pronto e audace,
valli da presso con solenne cura;
non credo che abbi niuno impedimento,
ma pure sta' sollicito ed atento.

*Lionora, presa la breglia del cavallo del cavaliere e poi lassata
quella, abbraccia Ipolito*

Per fin che in corpo me starà la vita LIII
non menarai Ipolito a la morte:
a lui deffendarę serò sempre ardità,
ché non la merita, però serò forte.
A ragione converrà che io sia audita.
Or ce ne andiamo indietro a la corte,
o veramente ne mandiamo un messo,
o retorniamo indietro con esso.

Uno dei signore al messo

Andate al cavaliere del podestade, LIV
che non segua piú inante la giustizia,
ché me ne inde verrò con umiltade.
Ipolito e la giovenę con litizia
-1 dite che venga con umiltade,
con quella compagnia che ha piú propizia,
e venga presto a dirne la cagione
de che lei volę: non perderà a ragione.

El messo al cavaliere

Vi manda a comandarę la signoria LV

LII.6 Per l'aggiunta di un'asta, in Tr si legge *solemme*: interpreto *solemme*, che normalizzo in *solenne*.

LIII *Breglia* (didascalia): vedi P, n. a II.4.

LIII.2 *Menarai*: vd. P, n. a XVIII.3.

LIII.3 *Deffendare*: vd. P, n. a VII.4.

LIII.4 *Però*: 'perciò'.

LIII.6 Il verso non è ipometro se si considera una dialefe tra *andiamo e indietro*.

LIII.8 Anche per questo verso è necessario leggere una dialefe prima di *indietro*.

LIV.2 *Seguire* è nel significato di 'eseguire'.

LIV.3 La ripetizione della stessa parola, *umiltade*, in posizione di rima, potrebbe essere il segnale di un errore del copista.

LIV.7-8 'Venga a dirci il motivo della sua richiesta: se la ragione è dalla sua parte, sarà esaudita'.

che prestamente indietro tornate
 con tutta quanta la nostra bailía
 ed Ipolito ad essi lí menate;
 ed a voi, giovenetta, in cortesia
 similmente ve manda che veniati,
 a compagnia sí comme ve pare,
 perché ragion non ve se volę negare.

Lionora a la signoria

Eccelsa signoria, de quel che io ho fatto
 certamente nisciunę se maraveglie:
 conoscendę io questo teribile atto
 de la ingiustizia, con turbati ceglie,
 non solamente el mio Ipolito adatto,
 per lo quale io ho sparsi miei capeglie,
 ma per dare a giustizia defensione,
 e a la ingiustizia darli propulsione.

LVI

^{LV.1} Si noti come la strofa ripercorra fedelmente le parole dell'ottava precedente: essa rappresenta in effetti un discorso riportato, dal momento che il messo riferisce l'ordine ricevuto. La ripetizione che ne risulta, che sarebbe insolita in un testo narrativo, ha una sua ragion d'essere in un'opera teatrale, dove, oltre ad avere effetto realistico, fa da collegamento tra le due scene: la prima nel palazzo del podestà, la seconda in strada, dove immaginiamo Ippolito e Lionora in attesa del messo.

^{LV.2} Come già in LIII, 6 e 8, anche in questo caso è necessario leggere una dialefe prima della parola *indietro*.

^{LV.6} *Tornate* : *menate* : *veniati* è consonanza, ma per la rima perfetta sarebbe sufficiente sostituire a *veniati* (per cui vd. R, n. a XVI.7) la forma in *-e*, coerente con le prime due.

^{LVI.2} La terza persona del congiuntivo presente di prima coniugazione era anticamente in *-e*, come in *maraveglie*, senza distinzione con la prima e la seconda persona (vd. R, n. a II.2).

^{LVI.4} *Ceglie* ('ciglia') è metonimia per 'occhi', 'sguardo': è forma non anafonetica (vd. P, n. a II.4) e con plurale in *-e* anziché in *-a* (vd. R, n. a XXVIII.1).

^{LVI.5} *Adatto*, in riferimento all'aspetto fisico, vale 'ben fatto'; limitatamente alla personalità, invece, significa 'valente' (*GDLI*): in questo caso un'allusione all'abilità e alla valentia pare immotivata, e il termine si può dunque genericamente parafrasare con 'bello'.

^{LVI.6} La palatalizzazione di *-ll-*, che si osserva nella forma *capeglie*, era fenomeno particolarmente vivo nella zona nord-occidentale della Toscana, a Siena e ad Arezzo; quanto all'area emiliana, si può osservare che nella lingua del Boiardo si riscontra il toscanismo *cavagli* (Rohlf: § 233).

^{LVI.8} *Propulsione* aveva anticamente il significato di 'repressione dell'ingiustizia'; il *GDLI* riporta come unico esempio proprio l'*Istorieta amorosa*: «Siccome a difensione

Idem

Io non aiuto qui uno malfatore, LVII
 ante uno giovino puro e innocente;
 io non diffendo stranio o viatore,
 ante el mio sposo Ipolito presente.
 Io so' sua sposa e lui sposo e signore,
 promesso l'uno e l'altro onestamente.
 La notte che ello fu preso veniya a stare
 con meco e el matrimonio consumare.

Idem

Ché per la inimicizia maledetta LVIII
 non si podeya la cosa fare palese,
 con quella scala che aveya in la beretta
 li conveniya venire senza contese.
 +1 Non andava a furare mai niuno de sua setta,
 non fo ladro niuno per li paiese.
 Non si curava d'essere mentitore
 e morire per salvare el mio onore.

Idem

Si niuno merita essere impiccato LIX
 per andare a dormire con la sua sposa,
 certo Ipolito mio l'ha meritato,
 che ce venia con mente gioiosa?
 Si non lo merita, prego sia lassato:
 questa mi pare degna e giusta cosa;
 si non, de la ingiustizia maledetta
 a Dio e al mondo chiamarò vendetta.
La signoria a Ipolito

della giustizia ciascuno debb'essere coadiutore, così a propulsione dell'ingiustizia ogni uomo debbe essere difensore». È un caso da aggiungere a quelli già esaminati nel § 5, a dimostrazione del fatto che la commedia deriva dalla novella.

^{LVII.2} *Ante* è latinismo per 'anzi'.

^{LVII.3} *Stranio*: 'straniero'.

^{LVIII.1} Per una confusione di aste, Tr legge *innicitia*, che emendo in *inimicizia*.

^{LVIII.6} La forma *paiese* (derivata dal latino PĀGENSIS) è attestata in antico senese e antico aretino: si può considerare come stadio intermedio nell'evoluzione linguistica a partire da *g* intervocalica seguita da palatale accentata fino al dileguo della consonante (Rohlf's: § 218). Il ritmo del verso è difficoltoso, ma migliorerebbe leggendo *niun*, con dieresi e apocope, anziché *niuno*.

^{LIX.8} *Chiamarò*: vd. P, n. a XVIII.3.

Ipolito, con animo sincero
 dimme la verità de questa cosa,
 si de campare la vita hai desidero,
 perché la cosa è molto perigliosa.

LX

Ipolito risponde a la signoria

Lionora ve ha narrato tutto el vero
 poi che de me vole essere piatosa:
 quantunque io me facesse robatore,
 moriria volontiere per salvare suo onore.

Uno di signori a meser Almerigo ed a meser Buondalmonte

Fateve inante, miser Buondalmonte
 e miser Almerigo similmente.
 Avete inteso le parole pronte
 per li vostri figliuoli quivi presente.
 Certo ne pare che con animo pronto
 voi li facciate in tal cosa contente:
 omne ira ed omne sdegno e inimicizia
 volgere in gaudio, piacere e litizia.

LXI

Idem

Poi che è piacciuto al criatore del tutto
 che li vostri figli con sottile ingegno,
 per cavare voi de guerra, odio e lutto,
 tra loro hanno fatto sí gentil disegno,
 piacciavi de procedere con bon frutto

LXII

^{LXI.3} L'aggettivo *pronte* è utilizzato con valore di participio passato, come si deduce dalla presenza di un complemento d'agente, introdotto da *per*, al verso successivo: in questo senso, *pronto* significa 'approntato, preparato', anche se non è escluso un riferimento alla decisione con cui il discorso è stato pronunciato. *Pronto*, in qualità di aggettivo, può significare infatti 'deciso, risoluto', ed *essere in pronto*, specialmente in riferimento ad una risposta, vale «essere pronunciato senza titubanza, tempestivamente» (GDLI).

^{LXI.5} La grafia di *pronto* è uguale a quella di *pronte* al verso 3, con il carattere finale poco chiaro: anche se questo rende imperfetta la rima, leggo *pronto* con terminazione in *-o*, essendo poco probabile che il latino PROMPTŪS abbia avuto come esito per il maschile singolare una forma in *-e*.

^{LXI.7} In Tr si legge *desgno*: dal contesto si può intuire che la parola corretta sia *sdegno*, e l'errore si può spiegare con l'aggiunta della *s* a *posteriori*, nella posizione sbagliata. Il carattere sembra in effetti inserito in un secondo momento, poiché occupa uno spazio molto ristretto rispetto alle altre occorrenze.

^{LXII.2} *Vostri* è corretto su *nostrì*.

a levare via omne ira ed omne sdegno;
 così facendo fariti contenti
 vostri amici benivoli e parenti.

Miser Buondalmonte

I preghi de la eccelsa signoria
 sempre gli acetto per comandamenti;
 per niuno modo fugire io poderia
 e, si io possesse, non voglio per niente.

LXIII

Miser Almerigo

+1 Io ve oferisco la persona mia,
 non che io ve nieghi i preghi de presente,
 e miser Buondalmonte e Ipolito piglio
 da inde inante per fratello e figlio.

*La sententia**

+1 Questa è una certa mia condenagione
 fatta senza ordine e sale de ragione
 sí comme si convene a questa stagione,
 lata e data de mia propia mano,

LXII.5 *Procedare*: vd. *P*, n. a VII.4.

LXII.7 *Fariti*: vd. *R*, n. a XVI.6.

LXIII.4 *Possesse*: vd. *P*, n. a IX.8, per la forma *possere*; *R*, n. a XXVII.7, per la terminazione in *-e*.

LXIII.7 L'ipermetria sarebbe facilmente emendabile, eliminando la prima congiunzione *e*, non strettamente necessaria.

* All'ottava LXIII segue una coda in terzine monorime, che si presenta dalla didascalia come la sentenza finale del processo ad Ippolito: in realtà si tratta probabilmente dell'ironico intervento di un buffone o di un giullare di corte. Nelle terzine si dice prima che Ippolito potrà vivere *lieto e sano*, e subito dopo che sarà condannato, non alla *forca* ma alle *forche di carne*: tutta la coda di versi gioca infatti sulla commistione di termini relativi da una parte all'area semantica della giustizia, della colpa e della pena, e dall'altra a quella del cibo. Relativamente a questo passo vd. *R*, XLIV.1 e il § 6.

² 'Emessa senza ragionevolezza, in modo caotico, senza senno'.

³ L'ipermetria si potrebbe correggere immaginando di eliminare il non indispensabile *si* di *si convene*. – *Stagione* può far riferimento ad un preciso periodo dell'anno (ad esempio il Carnevale, cui si confanno lo scherzo e il riso) o, più in generale, ad un momento storico, caso che implicherebbe un giudizio negativo sulla contemporaneità da parte dell'autore (si intenderebbe che la mancanza di ragione sia perfettamente normale in un periodo di dissennatezza).

⁴ *Lato* è voce latineggiante, che ricalca il supino *LATUM* e significa dunque 'bandito, promulgato': si tratta di un termine dotto, proprio del linguaggio giuridico e forense (*GDLI*).

	che Ipolito se viva lieto e sano, e goda sempre per non stare invano	6
	in ciò e de ciò: che el sopraditto mese, almeno in questo, faccia bone spese vivendo in pace senza altre contese.	9
	E perché questo è a noi manifesto che costui è con le torte molesto mangiase del castrone che è molto onesto.	12
	El sopraditto, senza avere starne, el condannamo a le forche de carne, perché n'ha in casa, e bene porrà trovarne.	15
	Lata e data in mezzo de la piazza vulgarizzata de scoto de mazza	
+1	con uno pendelo de porco senza razza.	18

Comme dirimo adonqua mal d'Amore

LXIV

⁶ *Godere* è nel significato di 'rallegrarsi'; *stare invano* vale 'vivere senza profitto' quindi 'senza piaceri'.

⁷ Poiché nella sentenza non si parla di alcun mese dell'anno, il *sopraditto mese* sembra essere un riferimento alla *stagione* citata al verso 3, che sarebbe dunque da intendersi nel suo significato meno generale, come 'periodo dell'anno'.

⁸ *Fare buone spese* significa 'mantenersi sontuosamente', 'essere in una buona condizione economica'; *spesa* rimanda comunque anche all'ambito del cibo, poiché può valere 'nutrimento, vitto', tanto che *fare buone spese a qualcuno* significa trattarlo bene a tavola (*GDLI*).

¹⁰ Dopo *per* è cancellata una *q*, scritta forse per anticipazione di *questo*.

¹¹ Il verso gioca probabilmente sulla paronomasia *torte/torti* (alla luce dell'oscillazione tra *-e* ed *-i* finali per il plurale, illustrata alla n. a III.8 del *Prologo*, per la lingua di questo copista si tratta di perfetta omografia).

¹³ Le starne sono volatili dalle carni buone da mangiare; e sono anche animali "letterari"; si pensi all'*Uccellazione di starne* di Lorenzo il Magnifico. \$\$\$

¹⁴ Per questo verso l'equivoco risiede nel duplice significato della parola *forca*: 'forca per l'impiccagione' o 'forchetta'.

¹⁷ Il termine *scoto* è forma attestata per *scotto*, che, oltre ad indicare il prezzo pagato per il pasto o l'alloggio presso un'osteria, può significare più genericamente 'ricompensa', 'pagamento', o, in senso negativo, 'pena', 'castigo' (*GDLI*). In questo caso, pare che l'accezione del termine sia proprio quella di 'punizione': la sentenza del processo, che sarà *vulgarizzata* nella piazza del paese, stabilirà una condanna da attuare con una mazza, cioè un bastone o scudiscio. In realtà, nel contesto ironico di una confusione tra l'area semantica della giustizia e del processo e quella culinaria, la *mazza* si rivelerà al verso seguente come un riferimento ad una parte del maiale.

^{LXIV.1} *Dirimo*: vd. R, n. a XVI.6; in Tr manca il *titulus* sulla *o* di *adonqua* (vi si legge *adoqua*).

che fu de tanto bene vera cagione?
 Quel che non sente del suo dolce ardore
 non può 'l sapperge con perfetta ragione
 che cosa sia dolcezza né timore,
 piaccere, paura overo consolazione;
 e sempre fugge Amore da cosa vile
 per far el nido suo in core gentile.

Chiara Crespi
 (Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Accolti (Calise) = *La Virginia di Bernardo Accolti: una commedia inedita del XV secolo*, a c. di Adele Giada Calise, Cambridge, Harvard University press, 1984.
- Alberti (Bonucci) = Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a c. di Anicio Bonucci, Firenze, Tipografia Galileiana, 1843-1849, 5 voll.
- Alberti (Grayson) = Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a c. di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1960-1973, 3 voll.
- Benucci–Manetti–Zabagli 2002 = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a c. di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, Roma, Salerno, 2002.
- Boccaccio (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1951-1952, 2 voll.
- Compagni (Cappi) = Dino Compagni, *Cronica*, a c. di Davide Cappi, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2000.
- Dante Alighieri (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 3 voll.
- Giacomo da Lentini (Antonelli) = *I Poeti della Scuola Siciliana*, vol. I, Giacomo

^{LXIV.6} Correggo l'errore per diplografia presente in Tr, che riporta due volte la parola *paura*.

^{LXIV.7-8} Il riferimento è naturalmente alla celebre canzone di Guinizzelli, *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, di cui è conservata anche la similitudine tra l'amore ed un uccello, tramite il riferimento al *nido* (v. 8) (Guinizzelli [Rossi]: 30-8). Si nota anche il ricorrere dei motivi già stilnovistici del legame tra l'amore e la nobiltà d'animo e dell'opposizione gentile/vile, affermatasi nella lirica italiana come *topoi* letterari, e da lì infiltratisi fin nella letteratura popolare.

- da Lentini, ed. critica con commento a c. di Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.
- Guinizzelli (Rossi) = Guido Guinizzelli, *Rime*, a c. di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002.
- Morabito 1993 = *Una sacra rappresentazione profana: fortune di "Griselda" nel Quattrocento italiano*, a c. di Raffaele Morabito, Tübingen, Niemeyer.
- Perocco 2008 = *La prima Giulietta: edizione critica e commentata delle novelle di Luigi da Porto e Matteo Maria Bandello*, a c. di Daria Perocco, Bari, Palomar, 2008.
- Plutarco (Andrei-Scuderi) = *Demetrio e Antonio*, in *Vite parallele*, a c. di Osvalda Andrei e Rita Scuderi, Milano, Rizzoli, 1989.
- Tommaso Guardati (Petrocchi) = *Il Novellino; con appendice di prosatori napoletani del '400*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.
- Valerio Massimo (Faranda) = *Detti e fatti memorabili*, a cura di Rino Faranda, Torino, UTET, 1971.
- Villani (Aquilecchia) = Giovanni, *Cronica, con le continuazioni di Matteo e Filippo*, scelta, introduzione e note di Giovanni Aquilecchia, Torino, Einaudi, 1979.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bertolini 2004 = Leon Battista Alberti, *Censimento dei manoscritti*, a c. di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2004.
- Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1988.
- Chiarini 1897 = Giuseppe Chiarini, *Studi shakespeareiani*, Livorno, Tipografia di Raffaele Giusti, 1897.
- Ciavolella 1976 = Massimo Ciavolella, *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Coppo 1968 = Anna Maria Coppo, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in *Contributi dell'Istituto di filologia moderna – Serie storia del teatro*, I, Milano, Vita e pensiero, 1968: I, 30-59.
- Corpus OVI = banca dati dell'Opera del Vocabolario Italiano, consultabile online all'indirizzo: <http://www.ovi.cnr.it/index.php?page=banchedati>.
- D'Ancona 1996 = Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano: libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI [1891]*, Roma, Bardi, 1996.
- DOP = *Dizionario d'ortografia e di pronunzia*, a c. di Bruno Migliorini, Carlo Tagliavini, Piero Fiorelli Torino, ERI, 1969.
- Falletti 1994 = Clelia Falletti, *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, «Teatro e storia» 16 (1994): 131-67.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino,

- UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Limentani 1961 = Alberto Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere italiane», 13 (1961): 20-77.
- LIZ = *Letteratura Italiana Zanichelli* in cd rom, a c. di Pasquale Stoppelli, Eugenio Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Mengaldo 1963 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.
- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Migliorini 1960 = Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960.
- Moore 1950 = Olin Harris Moore, *The legend of Romeo and Juliet*, Columbus, Ohio State University Press, 1950.
- Quaglio 1971 = Antonio Enzo Quaglio, *Studi su Leonardo Giustinian*, «Giornale storico della letteratura italiana» 148/462-463 (1971): 179-215.
- Rohlf s = Gerhard Rohlf s, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (1949-1954), Torino, Einaudi, 1966-1969, 3 voll.
- Romano 1993 = Angelo Romano, *Le storie di Giulietta e Romeo*, Roma, Salerno, 1993.
- Schürr 1974 = Friedrich Schürr, *La voce della Romagna*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1974.
- Scoglio 1965 = Egidio Scoglio, *Il teatro alla Corte estense*, Lodi, Biancardi, 1965.
- Serianni 1988 = Luca Serianni, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria – suoni, forme, costrutti*, Torino, UTET, 1988.
- Stella 1994 = Angelo Stella, *Emilia-Romagna*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di Luca Serianni e Pietro Trifone, direzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993-1994, 3 voll.: III, 260-94.
- Tissoni Benvenuti–Mussini Sacchi 1983 = *Teatro del Quattrocento: le corti padane*, a c. di Antonella Tissoni Benvenuti, Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983.
- Vicini 1918 = Emilio Paolo Vicini, *I podestà di Modena (1336-1796)*, Modena, Società tipografica modenese, 1918.
- Zumthor 1990 = Paul Zumthor, *La lettera e la voce* (1987), Bologna, Il Mulino, 1990.

RIASSUNTO: Questo articolo presenta l'edizione critica dell'inedita *Commedia di Ippolito e Lionora*, tradita dal manoscritto 1612 della Biblioteca di Treviso. Si tratta di un testo teatrale in ottava rima, caratterizzato da un lungo prologo in forma di cantare, ed è un rimaneggiamento in versi della novella quattrocentesca nota come *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*. L'edizione del testo è preceduta da uno studio introduttivo che dimostra l'identificazione di quest'opera con una commedia, ricordata da fonti storiche ma ritenuta perduta, messa in scena nel 1492 alla corte di Ercole I d'Este; essa è particolarmente interessante per la natura privata della rappresentazione: spettatori ed attori, infatti, erano membri della corte stessa.

PAROLE CHIAVE: Ippolito e Lionora; commedia; Ercole I d'Este; teatro del Quattrocento.

ABSTRACT: This article presents the critical edition of the unpublished *Comedy of Ippolito and Lionora*, contained in manuscript 1612 from Treviso public library. It is a dramatic text written in *ottava rima*, prefaced by a long prologue having the features of a *cantare*, and it is a poetry adaptation of the fifteenth-century *novella* known as *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*. The critical edition is introduced by a study that demonstrates the identification of this work with a play, which is mentioned in historical sources but was considered lost. It was put on stage in 1492 in the court of Ercole I d'Este and is particularly interesting because its performance was private: spectators and actors, in fact, were members of the court.

KEYWORDS: Ippolito and Lionora; comedy; Ercole I d'Este; fifteenth-century theatre.