

METAMORFOSI DA DESCO. PRIMI SONDAGGI LINGUISTICI SULL' *ORDINE DE LE IMBANDISONE* (1489)

Elena Felicani¹

1. CELEBRAZIONI DA TAVOLA: TRA TESTI E MESSA IN SCENA

Se i banchetti e le feste nuziali rappresentano l'espressione più alta della magnificenza dei signori italiani del Quattrocento e la proiezione ben evidente della loro potenza economica e politica, le testimonianze conservate, di natura letteraria e documentaria (poemetti celebrativi, cronache, missive private), permettono di allargare lo sguardo sulla società delle corti, ragionando sulla funzione che il *testo* ha nel processo di celebrazione e di memoria, valutando la portata linguistica di tale persistenza nelle sue implicazioni costitutive².

Realizzate per accompagnare convivi e occasioni di celebrazioni a tavola, le esperienze letterarie collegate alla mensa dei «signori»³, e in particolare alle occasioni ufficiali, appartengono a tipologie, anche testuali, diverse: nel Medioevo e, poi in maniera più consistente, nel Rinascimento i testi gastronomici, in particolare le raccolte di ricette, compilate da cuochi al servizio di signori, conoscono, come è noto, una circolazione sempre più ampia e prendono forma di trattati celebrativi, regolativi e normativi di un canone in via di costituzione⁴.

Nel *De conviventia*, trattato del 1498 incluso in una raccolta più ampia di contributi sulle virtù morali (*De liberalitate*, *De beneficentia*, *De magnificentia*, *De splendore*), da par suo Giovanni Pontano aveva osservato che l'arte del *convivio* e la sua messa in pratica non potevano essere più intese nel senso stretto di *convictus*, come esclusivo momento di scambio conviviale⁵: al tempo in cui scrive l'autore, infatti, le forme di spettacolo e di intrattenimento, spesso legate a celebrazioni nuziali o a eventi di rilevante interesse sociale, sono pensate come occasione di esposizione della ricchezza e della magnificenza, e al contempo, in un'ottica più ampia, si offrono come palcoscenico in cui è permesso e richiesto far mostra delle virtù e della grandezza d'animo di chi organizza il banchetto, dei signori delle corti e di chi si siede alla loro tavola⁶.

¹ Università degli Studi di Milano.

Ringrazio Lelia Rozzo per aver condiviso le ricerche e gli studi di suo padre, Ugo Rozzo, a cui va riconosciuto il merito di aver portato l'attenzione sul testo dell'*Ordine de le imbandisone* e sulla tradizione filologica e letteraria a esso legata. Alla sua memoria è dedicato questo lavoro. Ringrazio Giovanna Frosini, Giovanni Benedetto, Franco Pierno e Giuseppe Polimeni per le indicazioni preziose che non hanno fatto mancare durante tutte le fasi del lavoro, dalla raccolta del materiale al momento dell'elaborazione dell'articolo.

² Una ricognizione della storia dell'italiano del cibo è garantita da studi recenti: Frosini-Lubello (2023), Diadori-Frosini (2023), Lubello (2024); cfr. già Frosini-Robustelli (2009: XIII-XVI).

³ Cfr. Frosini (1993).

⁴ Per un approfondimento si vedano in particolare Benporat (1996), Bertolini (1998: 737-743), Lubello (2002: 1141-1153), Pregolato (2019: 219-324), Ricotta (2023a, 2023b), Stella (2005: 25-101).

⁵ Per un'edizione moderna del testo si rimanda a cfr. Pontano (1965); cfr. Sada (1988).

⁶ Sulla biografia e sulla produzione di Giovanni Pontano si vedano Finzi (2014, 1991: 263-279). Il trattato del *De conviventia* è raccolto insieme ad altri quattro trattatelli (*De liberalitate*, *De beneficentia*, *De magnificentia*, *De*

La riflessione di Pontano ha dunque il merito di sollecitare e di sollecitarci a considerare i momenti conviviali del pranzo e della cena in una prospettiva sociale o comunque politica in senso lato, segni del vivere in comune, di uno splendore e di una sontuosità che riflettono lo stato e l'appartenenza dei protagonisti.

Come ha sottolineato a più riprese Claudio Benporat, nel filone dei banchetti tre-quattrocenteschi, pensati e realizzati come espressione di magnificenza e di potere, si inseriscono le occasioni di convivio che non sono solo momenti celebrativi, ma diventano vero e proprio spettacolo, messa in scena e rappresentazione, sostenute da una visione ideologica della tavola, su cui, come si è detto, si proietta un orizzonte politico condiviso: il banchetto è dunque la messa in atto di uno spettacolo, accompagnato solitamente da letture, mimi e musica⁷.

Un posto particolare hanno poi i convivi nuziali, perché soprattutto nell'Italia delle corti vengono organizzati come momenti di festa e al contempo sono pensati per rinnovare equilibri interni in funzione della pace sociale: i matrimoni, infatti, sono combinati per risanare complesse situazioni politiche e sociali e sono celebrati nell'ottica di ristabilire i rapporti sempre più tesi tra città e casate.

Tra le numerose celebrazioni, una menzione speciale merita il matrimonio tra Isabella d'Aragona, figlia del re Alfonso II e di Ippolita Sforza, e Gian Galeazzo Sforza, duca di Milano, figlio di Galeazzo Maria Sforza e di Bona di Savoia⁸, celebrato nel 1489⁹. Sebbene i matrimoni tra le dinastie (si ricordino, tra gli altri, quello di Ludovico il Moro con Beatrice d'Este e quello di Alfonso d'Este con Anna Sforza), fossero voluti per cementare il legame fra gli stati, le unioni non riescono col tempo a evitare la rovina delle due casate: a causa delle diverse posizioni politiche e di un forte indebolimento causato dalle Guerre d'Italia, in tempi brevi Sforza e Aragona passano sotto il controllo di Carlo V e della dinastia degli Asburgo.

Proprio la festa di nozze per il matrimonio di Isabella e Gian Galeazzo, offerta il 25 gennaio del 1489 a Tortona¹⁰, ci ha consegnato uno dei più interessanti e particolari esempi di scrittura in versi realizzato per l'occasione: l'*Ordine de le imbandisone* è un poemetto in versi pensato per accompagnare il momento del banchetto e per intrattenere, stupire, convincere gli invitati a tavola con una rappresentazione scenica¹¹.

Una prima indagine dei fattori espressivi e delle soluzioni messe in atto nel dialogo tra il testo dell'*Ordine de le imbandisone* e la tavola permette di scoprire come la messa in scena, in apparenza effimera, sia pensata per affidare l'evento a una memoria condivisa, fatta di stereotipi mitologici rivisitati e di revisione dei modelli, nella profondità di una ricerca e di una condivisione linguistica che mescola alle fonti l'idea di un volgare illustre della corte, ormai in via di definizione.

splendore), che oggi si leggono nell'edizione curata da Francesco Tateo già citata (1965); cfr. Quondam (2004: 11-43).

⁷ Benporat (2001).

⁸ L'atto in cui veniva sancita la promessa di nozze fu redatto il 26 settembre 1472 a Napoli dal notaio regio Antonio d'Aversa e, poiché gli sposi erano consanguinei, fu necessario richiedere una dispensa papale, concessa poi da papa Sisto IV. Sulle biografie dei protagonisti si vedano gli storici lavori di Pepe (1900), Hare (1911), Ferrarelli (1977). Per una rassegna bibliografica completa si rimanda a Vaglianti (2010: 455-484). Sul potere visconteo e sforzesco si vedano almeno Cognasso (1955), Bellonci-Dell'acqua-Perogalli (1977), Pyle (1997), Ventrone (2012: 225-254), e in particolare il recente contributo di Maria Nadia Covini su Ludovico il Moro e il potere sforzesco nella Milano di fine Quattrocento (Covini 2024).

⁹ Sada (1988: I-III).

¹⁰ Sul banchetto di Tortona cfr. Cugnet (1903), Casini Ropa (1983: 291-306), Sada (1988), Rozzo (1989a: 1-23, 1989b: 1-14), Barberi Squarotti (1990: 729), Pyle (1993a: 20-26), Passera (2017: 308-309).

¹¹ Si preferisce qui la dicitura "poemetto": come si vedrà, si tratta però di un testo "ibrido", che può essere ascritto al teatro pastorale, dato l'impianto scenico sintonizzato sulla tradizione lirico-pastorale, di cui eredita riferimenti e tratti.

2. ALLESTIMENTO D'AUTORE

Il resoconto dei festeggiamenti per lo spozalizio di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza è tramandato da almeno due testimonianze, che appaiono per natura e per tipologia diverse.

Una descrizione ufficiale dell'evento si deve a Tristano Calco, cancelliere e bibliotecario della corte milanese, che in una dettagliata cronaca latina, custodita presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana (H 55 sup.) e pubblicata soltanto nel 1644¹², racconta in prosa la vicenda e riporta, a proposito del banchetto, con dovizia di particolari la sequenza dei personaggi e delle portate presentate “sulla scena”¹³.

La seconda testimonianza dell'evento, e in particolare del convivio, viene a noi dal già citato poemetto volgare (trådito da un incunabolo¹⁴) intitolato *Ordine de le imbandisone se hanno a dare a cena*, che sembrerebbe riportare il testo letto o rappresentato durante quel banchetto-spettacolo: musica e portate si alternano e si susseguono in un movimento scandito dalle voci dei personaggi che prendono parte all'evento; anche la scelta del titolo non sembra quindi casuale, a indicare secondo un certo “ordine” di uscita personaggi e portate. Il termine ‘ordine’ è impiegato, con accezione quattrocentesca, in relazione all'arte di far banchetti e convivi: ‘Apparato (per lo più con riferimento a feste, cerimonie, imbandigioni, conviti, ecc.)’, e per estensione, ma d'uso antico, ‘Banchetto, imbandigione’ (GDLI, s.v. *ordine* [60]). Lo stesso vale per la scelta di ‘imbandigione’, termine letterario duecentesco che indica ‘Preparazione e disposizione di cibi e bevande per un pranzo sontuoso, per un banchetto, per un invito (e anche, scherzosamente, preparazione di un pranzo consueto che pretende di essere sontuoso)’, ma anche in senso concreto ‘l'insieme delle vivande imbandite o, anche, singola portata o vivanda’ (GDLI, s.v. *imbandigione*).¹⁵

La riscoperta del poemetto si deve al libraio antiquario Carlo Scipione Ferrero, che nel 1982 compra all'asta, per conto di Orazio Bagnasco, il prezioso incunabolo, oggi custodito dalla Fondation Bibliothèque Internationale de Gastronomie (Sorengo): nello stesso anno l'incunabolo è pubblicato in edizione anastatica per iniziativa della libreria antiquaria “Il Collezionista” di Milano¹⁵.

Come racconta Calco nella sua cronaca, ricca di dettagli e perciò particolarmente preziosa, il 24 gennaio 1489 Isabella e il suo seguito, insieme a Hermes Sforza, fratello

¹² Calco (1644); cfr. Rozzo (1989a: 15, n. 13).

¹³ Tristano Calco, nato poco prima della metà del XV secolo, fu cancelliere e scriba della corte degli Sforza: il resoconto citato, di carattere storico, composto in latino, risale al 1489 e corrisponde alla descrizione delle celebrazioni organizzate per lo spozalizio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona, dal titolo *Nuptiae Mediolanensium Ducum Sive Joannis Galeaci cum Isabella Aragona*. Calco fu prefetto della Biblioteca di Pavia e compose altri testi per occasioni nuziali, tra i quali vanno menzionate le *Nuptiae Mediolanensium et Estensium Principum*, che hanno come argomento il doppio matrimonio celebrato nel 1491 tra Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, e tra Alfonso d'Este e Anna Sforza, e le *Nuptiae Augustae*, pubblicate nel 1494 in occasione delle nozze di Bianca Maria Sforza con Massimiliano d'Asburgo; fu autore anche di una *Historia* di Milano, dalle origini al 1322, divisa in 22 libri, la cui redazione autografa è conservata dai codici A 188 inf. e H 256 inf. della Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Calco ricoprì la carica di regio segretario fra il 1503 e il 1506 e morì presumibilmente fra il 1514 e il 1515. Per un approfondimento biografico si veda Petrucci (1973).

¹⁴ L'incunabolo consta di 4 cc. n.n., prive di note tipografiche ed editoriali, di segnature, di lettere silografiche e di ogni elemento che possa, a prima vista, aiutare l'identificazione del luogo di stampa e dell'editore; cfr. Rozzo (1989b: 15).

¹⁵ La vicenda del ritrovamento e della pubblicazione è magistralmente ricostruita da Ugo Rozzo (cfr. Rozzo, 1989b: 1-2). L'editore milanese “Il Collezionista”, che stampa il testo dell'*Ordine*, ha nel suo repertorio edizioni di pregio di opere, soprattutto cataloghi d'arte e gastronomici: Giacomo Casanova, *Contraposto o sia il rifiutto mentito, e vendicato al libercolo intitolato Ne amori, ne donne, ovvero La stalla ripulita*, trascritto e commentato da Furio Luccichenti, Milano, Il Collezionista (1981); Katherine Golden Bitting, *Gastronomic bibliography*, Milano, Il Collezionista (1981); Maria Paleari Henssler, *Bibliografia latino-italiana di gastronomia*, Milano, Il Collezionista (1984).

minore del duca, che si era recato a Napoli per sposare la giovane per procura il 21 dicembre 1488 nella reggia di Castelnuovo, arrivano a Tortona. Qui ad accoglierli è Gian Galeazzo: la città, già nel ducato di Milano, era il primo centro importante in territorio sforzesco per chi proveniva da Genova, un luogo strategico nelle mire e per l'ambizione di Ludovico il Moro, che operava nell'ottica di far conoscere la potenza e lo sfarzo milanese a chi proveniva dagli altri stati. La sosta a Tortona e la festa per lo spozalizio, che si sarebbe celebrato a Milano qualche giorno dopo, sono pensati dunque come un importante avvenimento mondano, che mostra chiare implicazioni politiche.

L'allestimento del banchetto è opera di Bergonzio Botta¹⁶, feudatario locale, maestro delle Entrate di Ludovico il Moro e temporaneo signore di Tortona, che per ben apparire e conquistare le benemerienze degli Sforza organizza nel palazzo vescovile, di proprietà di suo fratello Giacomo Botta¹⁷, l'*imbandigione* e lo spettacolo musicato.

Era consuetudine, come ha sottolineato Cynthia M. Pyle, che l'allestimento di pranzi celebrativi fosse accompagnato da momenti di intrattenimento, musicale e teatrale: le due forme di convivio-spettacolo consistevano in un banchetto che era «esso stesso rappresentazione, con una complicata struttura allegorico-narrativa scandita dalla presentazione delle portate» oppure era il palcoscenico per «brevi recite [...] che lo intervallavano e concludevano»¹⁸.

Ha opportunamente notato Ugo Rozzo che la descrizione di Calco e il poemetto dell'incunabolo testimoniano come il banchetto di Tortona si fosse distinto per rappresentare entrambe le tipologie e nel complesso fosse organizzato come un'azione teatrale vera e propria¹⁹.

3. SCRITTURA IN SCENA

La descrizione del banchetto proposta da Calco offre indicazioni precise anche su particolari che riguardano le scelte organizzative, con importanti riferimenti alle soluzioni espressive correlate ai testi: Botta «aveva quindi preparato quel che s'è già detto, e poi aveva fatto ricoprire tre palchi tutti di seta: uno bianco, un altro rosso, il terzo verde, con su scritti epigrammi in versi che distinguevano le divise dei Principi, composti assai elegantemente, sia in latino, sia nel volgare italiano dell'uso attuale»²⁰.

¹⁶ Di origine pavese, Bergonzio Botta nacque intorno al 1454 e, per tramite del fratello Giacomo, a lungo ambasciatore degli Sforza alla corte di Roma, ottenne ben presto il favore di Ludovico il Moro, di cui fu tra i più fedeli collaboratori; morì a Milano il 5 gennaio 1504. Per un approfondimento biografico si rimanda alla voce di Zapperi (1971).

¹⁷ Fratello di Bergonzio, Giacomo Botta divenne vescovo di Tortona il 10 gennaio 1476; ricoprì la carica per vent'anni; nel 1486 venne nominato vicario di Roma da Innocenzo VIII, posizione che conservò per diversi anni, forse fino alla morte, avvenuta il 16 gennaio 1496. Per un quadro biografico completo si veda la voce di Rozzo (1971).

¹⁸ Cfr. Pyle (1993b: 84-87). Per un approfondimento sulla proposta teatrale nelle corti padane del Quattrocento si vedano Angiolillo (1979), Tissoni Benvenuti (1983: 333-351), Bongrani (1986), Pyle (1997), Ventrone (2013a: 247-282, 2013b: 285-310), Bosisio (2019).

¹⁹ Rozzo (1989a: 15).

²⁰ Sada (1988: 25). Per dar conto della fortuna storiografica della festa, vale la pena di ricordare che Stefano Arteaga nel Settecento riportò l'attenzione sulla cronaca di Calco. Madrilenio di nascita (1747), Arteaga, letterato e teorico musicale, si trasferì in Italia dopo la soppressione dell'Ordine dei Gesuiti. La sua opera più importante, nella quale si legge un'interpretazione libera della cronaca di Calco, è *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (Venezia, 1786, II ediz.).

A partire dalle indicazioni di Luigi Sada, è opportuno citare anche alcuni lavori più recenti che fanno menzione della cronaca di Calco: in Francia la trattazione enciclopedica *Les spectacles a travers les ages* (1932) cita il banchetto di Botta come «un fait important» (vol. II, p. 158); in Inghilterra, la fortunata opera *Storia*

È facile credere che l'edizione dell'*Ordine de le imbandisone* (d'ora in avanti *Ordine*) sia stata stampata a Milano, anche perché Tortona a quel tempo non aveva sede di tipografie. Non solo: come ha dimostrato Ugo Rozzo, nel suo studio del 1989, il carattere 78R, in cui il testo è stampato, corrisponde a quello impiegato dal tipografo Giovanni Antonio Zarotto da Parma nei volumi pubblicati dal 1485 presso la sua tipografia, che aveva sede a Milano²¹.

Non è un caso che proprio a Zarotto venga affidata poco tempo dopo anche la stampa di un altro opuscolo di nozze Sforza-Aragona, forse concepito per essere correlato all'*Ordine*: nell'aprile del 1489 il tipografo stampa le *Nuptiae Illustrissimi Ducis Mediolani* di Stefano Dolcino, una descrizione delle feste e delle cerimonie milanesi organizzate in occasione del matrimonio di Gian Galeazzo; sebbene i due testi siano scritti con lo stesso carattere, quindi usciti dalla stessa tipografia, rispetto all'*Ordine*, l'edizione delle *Nuptiae* appare più curata, impreziosita da lettere guida, segnature dei quaderni, un colophon completo, e maggiore è stata la tiratura²².

Il testo dell'*Ordine*, strutturalmente più semplice, è suddiviso in 19 parti, ciascuna costituita da un componimento in terza rima di lunghezza variabile (da 15 a 20 strofe), introdotta da un piccolo cappello, che ha funzione di titolo e di indicazione scenica.

Il poemetto, acquisita la proposta di Ugo Rozzo, può essere attribuito a Baldassarre Taccone, funzionario al servizio degli Sforza, il più amato tra i poeti di corte.

4. PROVE DI MITOLOGIA E DI CUCINA ALLA CORTE DEGLI SFORZA

Nella sua produzione Baldassarre Taccone predilige testi d'occasione e celebrativi, legati in genere a feste e a cerimonie pensate come espressione della corte sforzesca²³: è noto per aver composto le *Danae*, commedia a tema mitologico, il cui l'allestimento scenico, presentato il 31 gennaio 1496 alla presenza del Moro e della Corte sforzesca, è opera di Leonardo da Vinci; a Taccone si devono inoltre la *Favola di Atteone*, azione mitologica in ottave con una canzone finale, databile prima del 1494, un'egloga in forma dialogica, in terzine sdruciole a tema mitologico, per il convivio-spettacolo organizzato in occasione delle nozze di Giovanni Adorno ed Eleonora Sanseverino, celebrate nel 1490, e un poemetto di 112 ottave per lo spozalizio di Bianca Maria Sforza e Massimiliano I d'Asburgo (30 novembre 1493)²⁴.

del balletto di Deryck Lynham (1950: 22-23) definisce la festa «banchetto da convito»; in Italia il convivio per nozze è oggetto dello studio di Vianello (1941: 22-26) e poi ancora in Rossi (1972: 14-15).

²¹ Si veda a questo proposito Rogledi Manni (1980: schede 1-4), Ganda (1984: 77). Rozzo rileva che «sulla base dello studio di Ganda, sarebbero caratteristiche e identificative del 78R le lettere *S* e *s* strette, mentre larghe e rotonde le *o* maiuscole e minuscole; infine mancano le lineette. Sempre il Ganda (p. 76) indica che gli «in quarto» di Zarotto hanno dimensioni che vanno da mm. 193 x 119 a mm. 138 x 92: il nostro testo presenta le misure: mm 212 x 157, ma, chiaramente, non è stato rifilato» (cfr. Rozzo, 1989b: 1-14).

²² A riguardo si veda in particolare Passera (2017: 305-326).

²³ Rozzo (1989b: 1-14), Passera (2020: 53-79).

²⁴ Nato ad Alessandria nel 1461 e morto a Milano nel 1521, Baldassarre Taccone al tempo dello spozalizio era probabilmente già funzionario sforzesco, anche se non è noto quando abbia cominciato la sua attività; si sa che dal 1493 ricoprì la carica di cancelliere ducale e nel 1517 quella di notaio e di cancelliere del capitano di giustizia. Nel 1497 Ludovico Sforza concesse a lui e ai suoi discendenti la cittadinanza milanese per meriti letterari: già da anni aveva posto la sua penna al servizio del Signore di Milano, segnalandosi proprio a partire dai festeggiamenti del 1489. Cfr. Rozzo (1989b: 3-4), Pyle (1991: 391-413), Biancardi (1993: 43-121), Bosisio (2018-2019: 71-92), Pyle (2019), Repishti (2020: 119-121), Montagnani (2021: 217-228). Un breve cenno biografico è offerto nel già citato Bosisio (2019: 23).

Esclusa la «pleiade di poeti in volgare [che] rallegrò la Corte sforzesca con una poesia più varia e meno convenzionale della latina»²⁵, tra i quali vale la pena di ricordare Nicolò da Correggio, Gaspare Visconti, Antognetto da Campo Fregoso, Bernardo Bellincioni, Serafino Aquilano, Gerolamo Tuttavilla, Galeotto del Carretto, Gianpietro Pietrasanta, Benedetto da Cingoli e Calmeta, dal momento che nessuno di loro, secondo la schedatura di Teresa Rogledi Manni²⁶, aveva pubblicato qualcosa prima del 1489, Rozzo prova l'attribuzione dell'*Ordine* a Taccone confrontando il testo con altri componimenti attribuitigli con certezza.

Le *Danae*, commedia a tema mitologico, insieme alla *Coronatione*, l'ultima parte della *Favola di Atteone*, unitamente alla *Pasitea* di Gaspare Visconti, vengono poste da Rozzo in relazione con l'*Ordine*: lo studioso segnala che per contenuti mitologici, coincidenze stilistiche ed espressive, i testi si accordano e rappresentano nel complesso una preziosa testimonianza del teatro lombardo della fine del Quattrocento; in particolare l'*Ordine* potrebbe rappresentare il lavoro che segna per l'autore il momento della piena maturità poetica.

È utile riportare alcune puntuali osservazioni di Rozzo, che individua punti sensibili di contatto tra l'*Ordine* e i testi sicuramente attribuiti a Taccone:

Oltre ad alcune particolarità messe in evidenza nel corso delle note ai versi, possiamo segnalare diverse coincidenze più stringenti e significative tra i due testi presi in esame: si tratta intanto di identità di rime. A parte quelle abbastanza scontate o più facili da trovare in parecchi autori, seguendo il maestro Petrarca (ad es.: *amore-onore*, *fede-mercede*, *viva-diva*), qui abbiamo anche due casi di coincidenza di 3 parole rimate tra loro e con vocaboli non usualissimi; e poi, comunque, la quantità delle «ripetizioni», in un testo relativamente breve (sono in totale 256 versi) risulta alla fine senza dubbio significante e significativa.

Cominciamo allora ad elencare:

- 1) *Danae*, Atto II, vv. 90,92 *Giove-prove*; vv. 55,57 *Imbandisone*
- 2) *Danae* Atto II, vv. 122,124 *festa-presta*; vv. 129,131 *Imbandisone*
- 3) *Danae* Atto III, vv. 51,53 *alto-smalto*; vv. 70,72 *Imbandisone*
- 4) *Danae* II Intermezzo, vv. 17,19 *amore-onore*; vv. 67,69 *Imbandisone*
- 5) *Danae* Atto IV, vv. 34-38 *segno-degno*; vv. 61,65 *Imbandisone*
- 6) *Danae* Atto IV, vv. 44,46 *grave-nave*; vv. 213,215 *Imbandisone*
- 7) *Danae* Atto V, vv. 21,23 *concento-intento*; vv. 4,6 *Imbandisone*.

La rima *diva-viva*, che compare ai vv. 11,13 del I Intermezzo e ai vv. 30,34 dell'Atto V, la ritroviamo anche nei vv. 79,81 delle *Imbandisone*, mentre la rima *mercede-fede* ai vv. 67,69 del I Intermezzo e ai vv. 11, 13 del II Intermezzo è presente anche nelle *Imbandisone* ai vv. 64,66. Nel I Intermezzo abbiamo inoltre la tripla rima *poco-fuoco-luoco* (vv. 38,40,42) corrispondente a *loco-foco-poco* dell'ottava 65 della *Coronatione* e a *focho-pocho-locho* (vv. 17,19,21) delle *Imbandisone*. Infine, ai vv. 17,19,21 dell'Atto IV della *Danae* leggiamo le rime *piglia-briglia-figlia*, che ritornano puntuali ai vv. 151,153,155 delle *Imbandisone*²⁷.

Se molti sono i punti di contatto tra i lavori di Taccone e il testo del banchetto di Tortona, come tra l'altro l'introduzione dell'*intermezzo* tra una scena e l'altra, occorre sottolineare la straordinaria unicità del nostro poemetto, di cui di seguito si darà conto.

²⁵ Pesenti Villa (1923: 163).

²⁶ Rogledi Manni (1980).

²⁷ Rozzo (1989b: 4).

5. TRASFORMAZIONI DELLA TAVOLA IN SCENA

Sia dalla descrizione di Calco, sia dall'incunabolo attribuito a Taccone emerge infatti la spettacolarità del banchetto organizzato da Botta: esso si colloca tra le prime testimonianze di rappresentazione con intermezzi musicali, anche ballati e mimati, che, rispetto ai convivi tradizionali e alle feste da desco in uso all'epoca, si distingue per essere celebrazione di alto intrattenimento, dove cibo, musica, balletto e mitologia sono elementi che caratterizzano e distinguono la scena²⁸.

L'*Ordine* rappresenta infatti un esempio di spettacolo conviviale, di banchetto-spettacolo, in cui ogni portata è presentata dalla voce narrante di un personaggio acquisito dalla mitologia o più in generale dal repertorio della classicità.

Il testo, che vuole essere d'accompagnamento alla celebrazione e stupire gli invitati con la rappresentazione scenografica di ogni portata, si offre in realtà al lettore di ieri e di oggi come una composizione poetica, che è già opera d'arte per forma, contenuto e destinazione, e al contempo come testo di scena, in cui la lingua del banchetto appare in sé una rappresentazione pronta alla messa in atto.

Come ha osservato Cynthia M. Pyle, per una celebrazione così rappresentata i testi prodotti sono da studiare su un piano strettamente iconologico, non solo iconografico: se infatti l'iconografia ragiona sul rapporto tra la descrizione e la classificazione dell'immagine, l'iconologia studia le relazioni tra il contesto storico, culturale e intellettuale e la rappresentazione per immagini. In questa prospettiva va quindi studiato l'*Ordine*, composto per un'occasione speciale e in un contesto definito, perché consente di ragionare, per tramite della scrittura e della lingua, non solo sul dato storico, ma soprattutto sulla messa in atto di un'opera d'accompagnamento, che è al contempo opera d'arte²⁹.

Ciò che rende straordinaria la messa in scena è certo la compagine di personaggi mitologici e storici, che si può valutare nella sua completezza attraverso la descrizione di Calco e in forma ridotta nel poemetto attribuito a Taccone.

Non nuova, tra l'altro, è la scelta di portare elementi mitologici in scena: nel 1473 a Roma il cardinal Pietro Riario offre a Eleonora d'Aragona, in occasione del viaggio verso Ferrara dove si sarebbe sposata con Ercole d'Este, un banchetto, accompagnato da musica e balli: le pietanze sono servite agli ospiti da personaggi della classicità (Atalanta, Perseo e Orfeo); lo stesso accade durante il banchetto per il convivio di nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona nel 1475 e in occasione delle nozze bolognesi di Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este, celebrate nel 1487³⁰.

Rispetto alla tradizione dell'arte di fare banchetto rende unico il testo dell'*Ordine* e la stessa realizzazione scenica il fatto che ciascuno dei personaggi coinvolti nel servizio, impegnato a presentare e servire ai commensali la portata, è il protagonista di un mito che ha per tema una trasformazione, una vera e propria metamorfosi, di probabile ascendenza ovidiana, secondo il modello che segue Taccone anche per gli altri componimenti, e in particolare per la *Favola di Atteone*.

Ancor più straordinario è il fatto che a subire la metamorfosi non è solo il personaggio, ma l'alimento servito, che a sua volta, seguendo il racconto di chi presenta, è parte e oggetto del processo di trasformazione, dopo aver subito una particolare cottura o un

²⁸ Cfr. Pyle (1993a: 84-87), Ventrone (2013a: 247-282, 2013b: 285-310).

²⁹ Pyle (1993a: 84).

³⁰ Pyle (1993a: 84-85), in particolare n. 18 e 20 e i rimandi bibliografici: Falletti (1983: 269-289), Peticari (1886), in cui viene riprodotto il testo stampato in *Ordine delle Nozze dell'Illustrissimo Signor Missier Constantio Sforza di Aragona e della Illustrissima Madonna Camilla di Aragona sua consorte nell'Anno MCCCCCLXXV*, Vicenza, 1475; De Marinis (1946), con le illustrazioni dal codice Urb. Lat. 899.

preciso apparecchiamento per l'imbandigione: il vitello donato da Mercurio, rubato al gregge di Admeto, è inargentato e servito insieme a pernici e fagiani; è dorato l'agnello presentato da Giasone, che, in una delle prove per la conquista del vello d'oro, aveva seminato il campo con i denti dei tori da cui era "germogliata" un'armata di guerrieri; la testa del cinghiale selvatico (il cinghiale calcedonio) portato da Atalanta è accompagnato da una lepore in gelatina; il cervo di Diana, sotto le sembianze del quale si cela Atteone trasformato in animale dalla dea, è servito cotto, poi seguito da altre portate, come l'arrosto di lonza di vitello e i colombi in salsa verde; Iris offre due pavoni, sotto le cui sembianze si cela Argo, ucciso da Mercurio e trasformato da Giunone; a loro si accompagnano fagiani, pernici, pomodori, limoni e senape (*senavra*, in dialetto milanese); alcuni uccelli sono portati da Orfeo, insieme a porchette cotte indorate; cotto è il porco selvatico presentato dai Greci, mentre Pan reca latte e formaggio, Vertunno e Pomona donano frutti, Apicio e Giove offrono lattimele e ambrosia; infine Glauco chiude il servizio, portando un vaso colmo di pesci.

La messa in scena che accompagna il banchetto per lo spozalizio di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo impiega e riutilizza dunque il mito e le *Metamorfofi* di Ovidio, che lo sceneggiatore, come si è detto, doveva tenere come testo di partenza e di ispirazione³¹.

Cum hora refocillandarum potu virium appeteret; coena expediri coepta est, quae reliquam omnem opulentiam et luxum supergredi visa est. Eius nullum ferculum illatum est, quod non histrio, mimus et cantor cum apta ad rem ipsam fabula, ex veteri Historia et priscorum Poetarum fabulamentis petita, antecesserit. [...] Sublatis mensis, accommodatissima presenti rei fabula inducta est [...]³².

Se nel testo di Calco sono menzionati almeno 50 personaggi che si alternano sulla scena durante il banchetto (*sublatis mensis*, la sfilata di figure prosegue nello spettacolo teatrale che segue il convivio), nel poemetto sono invece protagoniste solo le divinità, insieme a 4 personificazioni di soggetti naturali, nel numero complessivo di 31, disposte secondo un preciso ordine di apparizione e di menzione: Mercurio, che parla di Apollo e Admeto; Giasone; Atalanta, che introduce Diana, che a sua volta racconta di Atteone; Iride, messaggera di Giunone, compagna di Giove, che menziona Argo; Orfeo; i Greci che introducono Meleagro e Teseo; Pan; Vertunno e Pomona; Apicio; Ebe; Po, Adda, Ticino; le Naiadi, che prendono la parola; Silvano, che presenta Verbano; Ulisse, che prenda la parola, citando Minerva e la moglie Penelope; Bacco, e poi Fauno, che raccontano il suo mito, come Glauco, che chiude l'ultima strofa.

È dunque un testo che può collocarsi nel filone di un teatro pastorale in versi, che risente dell'eredità della tradizione mitologica e che mette, tra l'altro, in scena apertamente le figure dei pastori: nell'*Ordine* i due pastori portano sulla tavola del banchetto in nome del Dio Pan ceste di «tartare portate».

Come ha rilevato Antonia Tissoni Benvenuti, a partire dalla fine del Quattrocento «la poesia pastorale diventerà una componente costante del genere lirico» (Tissoni Benvenuti, 2017: 23; cfr. Tissoni Benvenuti 1983: 419-479); scrive la studiosa:

A mio parere la spiegazione è un po' più complessa. Notiamo che i testi teatrali pastoral-mitologici del Quattrocento non imitano né la tragedia né la commedia classiche: questo in un'epoca in cui la creazione letteraria doveva

³¹ Sulla circolazione di Ovidio nel Quattrocento si vedano Highet (1949), Bolgar (1954), Paratore (1970), Anselmi-Guerra (2006), Grafton-Most-Settis (2010), Kallendorf (2010), Walde (2010). Ringrazio Giovanni Benedetto per le preziose indicazioni bibliografiche.

³² Sada (1988: 24-26).

obbligatoriamente rifarsi a modelli antichi, far rinascere i generi antichi. [...] E se Vitruvio si limita a citare le tre scene, l'Alberti – secondo me il fatto è determinante – aggiunge la connotazione dei relativi tre generi letterari. Per il terzo genere fa un esplicito riferimento ai pastori:

«E poiché la poesia drammatica si divideva in tre generi: tragico, che rappresentava le sventure de' tiranni; comico, che narrava le preoccupazioni e gli affanni dei padri di famiglia; satiresco, che cantava le bellezze della campagna e gli amori dei pastori: non mancavano teatri provvisti di una macchina girevole, tale da presentare senza perdita di tempo una facciata dipinta, mostrando un atrio, una casa, oppure un bosco, secondo la convenienza della rappresentazione».

La precisazione dell'Alberti è ripresa a fine secolo, con ulteriori particolari, dal ferrarese Pellegrino Prisciani:

«Et essendo mo che nel theatro se exerciteno tre facte de poeti – tragici, li quali recitano le miserie de tyranni; comici, che representano li pensieri, affanni et travaglie de patri de famiglia; satirici, li quali cantano et representano la dolceza et piacere de le campagne et ville, li amori et inamoramenti de pastori – per ciò li ornati de cadauna de queste scene fra sé serano disimili [...] per satyrici bisogna adornarla de arbori, spelunche, silve, monti et altre simile parte agreste».

Queste teorizzazioni, insieme all'esempio della Fabula di Orpheo con il suo esordio strettamente bucolico, sono state a mio parere determinanti per lo sviluppo del terzo genere – pastorale, boschereccio, satirico o come vogliamo chiamarlo – cioè di opere che non vogliono essere né tragedia né commedia: il genere più amato del teatro di corte. E dato che comparivano sulla scena i pastori, poteva anche essere facile definire questi testi egloga, oppure Egloga o vero pastorale, come il testo del Bellincioni, scritto a Milano per il conte di Caiazzo (in ottave alla toscana, con una frottola all'inizio e una barzelletta in fine)³³.

E a proposito dei pastori portati sulla scena del teatro pastorale in scena Tissoni Benvenuti precisa:

Teatro di corte, appunto: anche il rapporto con questo tipo di pubblico è stato secondo me determinante per la prevalenza nel Quattrocento di nuovi testi di questo terzo genere teatrale: storie mitologiche in contesti pastorali, perché negli dei, posti in quell'altrove idillico della tradizione bucolica, nella loro superiorità e libertà morale, i signori piacevolmente si riconoscevano. È interessante vedere con quali espedienti i pastori vengano introdotti in questi testi sostanzialmente mitologici: i pastori ci devono essere, e l'autore deve in qualche modo portarli in scena. E con i pastori vengono introdotte nei testi vere e proprie egloghe dialogate³⁴.

Anche se le rappresentazioni allegoriche che si alternano nella celebrazione come voci protagoniste del banchetto non sono da considerarsi una novità assoluta, la scelta di inserire elementi della classicità consente di riflettere sui modelli a cui l'autore si affida: la tradizione classica, il cui lascito nel poemetto è certamente dato dalle *Metamorfofi* di Ovidio,

³³ Tissoni Benvenuti (2017: 22-23).

³⁴ Ivi: 23.

sembra al contempo presentato dall'autore attraverso il filtro di Dante e di Petrarca, per la soluzione del metro e per la scelta lessicale che a più riprese richiama i modelli volgari, su cui, come è noto, fondavano la cultura letteraria sforzesca (*chiaro viso / grato riso* (I.7; I.9), *el bel paese*, III.2; *un fier cinghal*, III.1; *esser tuo fidel servo*, IVX.13)³⁵.

Il tributo evidente, inteso come ricerca costante di una depurazione dell'elemento municipale e come consapevole anelito a una lingua che dialoghi con la tradizione letteraria, conferma quanto ha notato, tra gli altri, Angelo Stella (1994: 205): «[...] nella disposizione diastratica della lingua, per generi e per protagonisti, al vertice dell'ascesa lirica, titolare o presenza minoritaria, ritorna sempre con maggiore frequenza il traguardo Petrarca».

Il nostro poemetto, dettato certo dall'occasione particolare, ma espressione di un'articolata riflessione strutturale e di una decantazione linguistica consapevole, si colloca nell'alveo di quell'«avanzata del toscano» (Morgana, 2012: 16), che a Milano, nell'età di Ludovico il Moro, trova fonti di «filotoscanismo» nella presenza di autori (Bellincioni e Pulci per primi), ma anche di funzionari, oratori, ambasciatori, mercanti che da Firenze provenivano (Morgana, 2012: 37-38).

6. TRA PORTATE INTERLOCUTORIE E INTERMEZZI GASTRONOMICI

Nella presentazione del banchetto e dei protagonisti presenti sulla scena Ugo Rozzo individua una stretta relazione tra il personaggio-presentatore, la storia-mito del personaggio e la portata offerta ai commensali, e introduce per la prima volta l'idea di «soggetto adeguato» in relazione alla funzione scenica che esso riproduce.

Si consideri, ad esempio, la *prima imbandisone*:

Ordine de le imbandisone se hanno / a dare a cena. Prima imbandisone.
Primo gambari.

Triumpho: uno vitello inargentato qual / serà pie(n)o de ucelli vivi co(n) duy
vitelli cocti / pie(n)i de pernice e fasani cocti donato da / Mercurio.

Io ho veduto el mio fratello Apollo
mutatosi in pastor guardar l'arme(n)to
d'Admeto. Amor li ha posto il ioco al collo
e co(n) la cetra tocca un tal concento,
che fermato à dal corso el fiu(m)o A(m)phriso
e solo a l'armonia sua dolce è intento.
Canta quanto è vegioso el chiaro viso
della figlia del suo patrono Hemonio
e quanto in lei lampeggia el grato riso.
Parsomi di veder cosa in insonio,
aimè, che amore e maiestate insieme
no(n) stano. Più no(n) è quel Phebo idonio.
Mentre del suo dolor si lagna e geme
e sparge suspirando in aere el sono
e dice ai boschi la sua fiamma èxtreme.
questo vitel gli ho tolto e a te lo dono.

³⁵ Cfr. Rozzo (1989b: 4).

Come il primo piatto, i *gambari*, le portate vengono anticipate e intervallate da siparietti mitologici e, anche se non esplicitamente indicati, da musica e balli, opportunamente scelti in relazione a ciascuna vivanda: in due momenti l'occasione musicale è anticipata dalla segnalazione *intermezzo* (dopo i versi di Giasone, il secondo presentatore, e dopo quelli di Atalanta, la terza presentatrice); altrove, secondo un procedimento indiretto, la musica sembra accompagnare un singolo momento della cena («quando soprattutto i presentatori erano parecchi: ad esempio i “Greci” compagni di Meleagro, i pastori d'Arcadia, o le Naiadi; oppure quando la natura del personaggio lo richiedeva: caso tipico il canto e la musica per Orfeo»³⁶).

La formula degli *intermezzi* è pratica comune alle grandi feste di fine Quattrocento: sia nella forma di «intermezzi apparenti», visibili con canti, mimi e balli, sia come «intermezzi non apparenti», in scena con strumenti più o meno nascosti, essi occupavano lo spazio tra una portata e l'altra, allo scopo di dividere i diversi atti di quella che, come si è detto, è una vera e propria rappresentazione teatrale³⁷.

Nel banchetto di nozze per Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo gli intervalli possono essere considerati come «intermezzi gastronomici» e musicali al contempo: in essi Rozzo intravede «portate “interlocutorie”, documentate da una terminologia culinaria tuttora in uso con i vocaboli “intramesso” e “intermesso”»³⁸. Basterà rimandare alla voce *intermezzo* del GDLI per osservare l'impiego del termine nei contesti conviviali, usato in particolare per indicare un momento dell'opera con musica e balli in scena: «s.v. *intermezzo* [6]: ‘Scena o balletto che, inserito in un'opera lirica, è compatibile con la vicenda di essa o addirittura ne fa parte, pur senza essere indispensabile’; ‘Brano orchestrale che collega, a scena aperta, due episodi di una stessa opera teatrale; interludio’; ‘Breve brano strumentale di forma libera, inserito in una composizione a più movimenti (quartetto, concerto, sonata), o addirittura elevato al ruolo di composizione autonoma, quasi sempre per pianoforte’». Con questa accezione e, nello specifico, per indicare le attività di intrattenimento promosse durante l'intermezzo, il sostantivo è attestato per la prima volta solo nel Cinquecento: «breve divertimento di canzoni e balletti figurati inserito tra un atto e l'altro delle rappresentazioni drammatiche, spec. dal XVI al XVIII sec.» (DELL, s.v. *intermezzo*: 1589, Florio).

Nel banchetto di Tortona l'*intermezzo* introduce una portata, forse accompagnata da uno stacco musicale, suonato o ballato, e senza che essa sia presentata da un personaggio, che invece entra in scena offrendo una pietanza nel momento del *triumpho*:

[...]

Lo alessò co(n) suo sapore bianco e pernice / una a brodo lardero per menestra.

Triumpho: uno Agnello dorato donato da Iasone.

Domai i tauri che spiravan focho;
gionti a l'aratri, semina i denti,
da' quali nascer vide a pocho a pocho
destinate a mia morte armate genti
e tutti a un te(m)po e fu quel proprio loco,
volti fra lor se sien de vita spenti.

³⁶ Rozzo (1989a: 16).

³⁷ Ivi: 15-16; per le *Danae* di Taccone si veda anche Pirrotta (1975: 55).

³⁸ Umberto Tani attribuisce a Bergonzio Botta l'aver pensato all'accompagnamento musicale e del balletto per ogni portata, mosso dall'idea di «sottomettere tutti gli intermezzi ad un'idea unitaria», primo capitolo di una tradizione di azione coreografica conviviale. Cfr. Tani (1954: coll. 889), Zapperi (1971).

Sopì el dracon e tolse l'aureo vello
a te lo do che cossì vol el cielo.

Uno intermezzo
Teste de vitelli cocti col corio.

[...]
Uno altro intermezzo de lepore in galatina.

Sono dunque le portate principali a essere introdotte da presentatori, che qui vestono i panni di divinità mitologiche: secondo lo schema degli «spettacoli di trionfi», largamente diffusi nella seconda metà del XV secolo in Italia, i personaggi entravano nella sala del banchetto su carri o carretti allegorici, trainati da finti animali o dagli stessi presentatori³⁹. Nell'*Ordine* gli 11 *triumphi* compaiono come elementi di introduzione e di presentazione di tutti i personaggi e delle rispettive portate durante la scena la prima parte del banchetto-spettacolo; nella seconda parte invece, quando nel poemetto vengono presentate le portate della cena «de' di de magro», i presentatori, divinità e personificazioni di elementi naturali, si limitano a descrivere e a spiegare il contenuto dei piatti.

Nel panorama storico e politico dell'Italia delle corti, rileggere testimonianze di eventi conviviali permette di aprire lo sguardo sulla distanza profonda tra le abitudini, gli usi e i costumi delle due corti: le celebrazioni della corte meridionale infatti prevedevano che la festa e il banchetto di nozze fossero accompagnati dalla partita di caccia, mentre era uso delle corti settentrionali puntare sulla resa, sull'impronta del discorso scenico e sulla funzione scenografica in una prospettiva anche civile e morale⁴⁰.

La figurazione scenica di personaggi mitologici rappresentava un piacere visivo, così come l'esibizione e la degustazione delle portate, essa al contempo disegnava, dietro figure allegoriche, la cultura del tempo, insieme agli strumenti espressivi della civiltà cortigiana.

In questa prospettiva, la descrizione di Calco e l'incunabolo della festa per lo sposalizio di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza offrono l'occasione per riflettere sulla storia della cultura e dello spettacolo a tavola in uso nella corte sforzesca e rappresentano un tramite straordinario per conoscerne le abitudini del tempo anche in una prospettiva linguistica, in relazione alla forma del testo e agli usi del volgare.

7. LA LINGUA DELLE METAMORFOSI

Per soluzioni espressive il poemetto si colloca nell'ambito di quella congerie composita di testi in versi che ci vengono incontro osservando la corte milanese di fine Quattrocento. Nel quadro di una poesia che andava costituendosi probabilmente intorno al baricentro, più o meno esplicito, costituito dalle soluzioni più alte e consapevoli proposte da Gaspare Ambrogio Visconti⁴¹, completo l'autore del poemetto, nel cuore di una cerchia di letterati a oggi più o meno definita⁴², recepisce e fa propria l'adesione, seppure parziale, a un

³⁹ Rozzo (1989a: 16).

⁴⁰ Cfr. De Rénoche (1902: 161-190), Pyle (1980: 408-419; 1981: 121-139).

⁴¹ Su Gaspare Ambrogio Visconti e sull'escursione linguistica dei suoi testi si vedano in particolare Bongrani (1986), Albonico (1990), Stella, Repossi, Pusterla (1990: 141-150), Bongrani, Morgana (1992: 102), Vitale (1992), Tavoni (1992: 221-227) che riprende Bongrani, Albonico (1995: 66-92), Formentin (1996: 159-210) che riprende Vitale (1992), Morgana (2012: 38-40), Moro (2021: 137-186), Albonico, Moro (2020), Albonico (2020: 267-290).

⁴² «Come testimonia (pressoché in contemporanea agli eventi) l'umanista milanese Enrico Boscano, e come confermano gli atti notarili rogati in casa di Visconti, il cenacolo – una sorta di protoaccademia – di S. Pietro

registro, più alto che si concretizza nell'opzione, soprattutto grafica, per l'elemento latino (Vitale, 1992: 49-50), e al modello toscano-fiorentino (Vitale, 1992: 50-51), inteso dai poeti "cortigiani" della fine del secolo XV come «semplice mezzo, seppur nobilissimo, di elevazione e depurazione linguistica» (Vitale, 1992: 54).

Su un altro versante, non del tutto opposto e concorrente, ma capace di dialogare con il primo, la lingua del poemetto mostra la persistenza di un tratto locale, quando non esplicitamente «dialettale», in cui gli elementi più apertamente municipali, se in parte scompaiono o vanno incontro a un assorbimento evidente, restano per altri versi a significare una coscienza di sé e un'appartenenza, che segna la distanza da un «traguardo» sempre più modellizzante.

Se, come ha notato Vitale (1992: 53), «fra tendenze popolareggianti e inclinazioni sommariamente auliche, fra generiche propensioni culte e specifiche tensioni di convinto petrarchismo e dantismo – [...], il dato dialettale, pur dimensionato nella sua ricorrenza, sembra in ogni modo legittimato, costituendo esso una componente cospicua e irrinunciabile della koinè letteraria anche dell'alta poesia», sarà opportuno verificare come l'*Ordine de le imbandisone* si collochi nel sistema complessivo di «una realtà composita e *miscidata*, risultato – anziché di un inconsapevole, irriflesso affioramento delle singole naturali competenze linguistiche – di un proposito artistico dei rimatori che volutamente non hanno attuato una integrale conversione al petrarchismo linguistico» (Vitale, 1992: 54).

Se è vero che «il panorama della lingua scritta appare dunque piuttosto mosso» (Morgana, 2012: 41), una prima analisi, pure molto parziale, della lingua dell'*Ordine* aiuta a collocare le soluzioni espressive messe in atto nel poemetto, e a situarle nel quadro complesso e variegato di quella «varietà di livelli sin qui inedita» che ha indotto Angelo Stella a parlare di «uno spessore sociolinguistico forse paragonabile a quello che è stato individuato e descritto da Ghino Ghinassi all'interno del volgare mantovano e di altri volgari contemporanei» (Stella, 1994: 199).

Più nello specifico, sul versante della grafia si segnala la ricorrenza del grafema *y* come secondo elemento di una sequenza vocalica in un solo caso per rappresentare la *i* atona: *duy* (I.t), accanto a *dui* (V.t); come conservazione della grafia latina il grafema è testimoniato nella forma *tyrrheni* (XVI.1)⁴³.

Nella rappresentazione dell'occlusiva velare sorda /k/ davanti alla vocale centrale o a vocale posteriore, la soluzione prevalente appare quella ordinaria e ormai consolidata [c]: *dracon* (III.9), *caponi* (IV.f), *conducano* (V.t), *cantavo* (VI.2), *dedicamo*, (IVX.7), *sulcando* (XVI.7), *Piscator* (XVIII.1), *canto* (XVIII.14), *riscodeno* (IX.12), *convengon* (IX.17), *cochi* (X.t), *cum musco* (X.f). Si vedano quindi le seguenti forme: *biancho* (IF; IX.10), *Focho* (II.1), *a pocho a pocho* (II.3); *pocho* (XIII.6; XIV.10, 12; *pocha* XIII.9), *porcho* (IIIT; VIIT), *ancho* (VII.12; IX.13; X.13), *Archadia* (VIII.1), *inchoarete* (VIII.8), *manchò* (IX.9), *giocho* (XII.7), *pocha* (XII.16),

in Camminadella comprendeva, oltre ai già menzionati Fregoso e Bramante, Leonardo da Vinci, il celebrato orefice Caradosso Foppa, Bernardo Aretino detto l'Unico, Bernardo Bellincioni, Lancino Curzio (che dedicò a Visconti un gruppo di componimenti dialettali contro Baldassarre Tacconi), Domenico della Bella detto Maccaneo (precettore di casa), Antonio Pelotto, Francesco Puteolano, Cesare Sacchi, Bartolomeo Simonetta, Tacconi, Paolo Taegio, Francesco Tanzi detto Cornigero, Gerolamo Tuttavilla. Non mancarono poi musicisti e cantori, mentre lo stesso Gaspare Ambrogio era ricordato come esperto di musica. Ma ovviamente, i contatti di Visconti trascendevano questo gruppo 'milanese' e coinvolgevano il già citato Niccolò da Correggio, Leonardo Aristeo, Ermolao Barbaro, Vincenzo Calmeta, Antonio Camelli detto il Pistoia, Paolo Cortesi, Iacopo Sannazaro e probabilmente Pico della Mirandola. Molti altri nomi di gentiluomini padani, intellettuali e predicatori s'incrociano nelle rime di Visconti» (Rossetti, 2020); cfr. inoltre Moro (2021: 137-186).

⁴³ Nella numerazione si fa riferimento all'edizione in corso di stampa: il numero romano indica la strofa e il numero arabo il verso; l'indicazione *t* si riferisce alla descrizione in prosa (impiegata come titolo) della strofa e *f* alla parte in prosa posizionata in conclusione di strofa.

pescharia (XIII.6), *fresco* (XIV.7), *cerchoè* (XV.1) *anchora* (XVIII.2), *adoncha* (XVII.14); esito paraetimologico appare quello della forma *lachrimar* (VI.6).

Per la rappresentazione della nasale, sorda o sonora, prima di occlusiva bilabiale, è adottato [m] (si fa riferimento ai casi in cui non viene sciolto il *titulus*), anche per adesione al modello latino: *triumpho* (I.t; II.t; III.t; IV; V; VI.t; VII.t; VIII.t; IX.t; X.t; XII.t; XVIII.12), *triumphante* (III.9, IX.7), *emphia* (V.6), *nimphe* (XIII.4), *impie* (XV.4), *campar* (XV.8).

L'affricata dentale sorda /ts/ in scrizione dotta *ti*, corrispondente a /tsj/, è rintracciabile nei sostantivi in *-tio/-tia/-tione*: *sponsalatio* (IX.6), *Apitio* (X.t), *experientia* (XIII.7), *gratia* (XI.5), *letitia* (XI.6), *conditio* (IX.11). È opportuno segnalare i latinismi *ioco* (I.3), *iudico* (VII.8). Per l'affricata dentale sonora /dz/ si osservano le forme seguenti, con scempiamento o raddoppiamento: *intermezzo* (II.9), *intermezo* (III.14), *ranze* (V.F), *laze* (XV.7), *dolceza* (XI.4), *apreza* (XII.8), *alegreza* (XII.12), *sprezare* (XIII.9), *vaghezza* (XVI.8), *Speza* (XVI.10).

Nella rappresentazione della nasale palatale l'autore adotta soluzioni grafiche diverse: [gn] *ogni* (VII.15; VII.16; XF; XI.5; XVIII.16), *ingegno* (XV.9), *cognose* (V.7); [ngn] *cingnal* (III.1); [ni] riprodotto in grafia dotta, anche ricostruita, nelle forme *insonio* (I.10) e *idonio* (I.12).

La sibilante sonora intervocalica è resa dal corrispettivo grafico [z]: *sposa* (ma anche *sposa* IV.9), *populoza* (XVII.6). In un solo caso si segnala il raddoppiamento (*cosz*, II.8; VIII.10; IX.3; XI.10; XV.4; XVII.13; XVIII.5).

Nel testo si osserva, come in parte si è detto, una consistente presenza di latinismi grafici.

Ampio è l'uso di [h] etimologica a inizio di parola, *hor* (IX.10), *herba* (XVIII.1), *honor/honore* (III.8; IV.12; V.17; XIII.3), ma anche *onoro*, I persona di *onorare* (III.12), ed è ricorrente nella coniugazione del verbo *avere*, *hebb'io* (II.9), *habi* (III.13), *havuto* (X.7), *habiamo* (XIII.3), *havermi* (XVI.1), *hebeno* (XVI.2); solo due sono le forme prive di *h*: *abian* (XIII.6) e *an* (XII.6); rara è la conservazione all'interno di parola *perhò* (VII.10). Più frequenti invece sono gli esiti colti per i toponimi e per i nomi di persona *Hemonio* (I.8), *Archadia* (VIII.1), *Darthona* (VIII.5).

Altri latinismi grafici sono dati dalla sistematica conservazione del gruppo *-ct-*: *cocte/cocti* (II.10, VI.14), ma anche *cotto* (IV.t, VII.t), *victoria* (III.13), *confecti* (X.f), *facto* (VIII.1, IX.15), *lacte* (VIII.2), *fructi* (IX.t), *lactimelle* (X.t)/ *lactimele* (X.10), *intellecto* (X.11), *effecto* (X.13), *perfecto* (IVX1), *flucti* (XVI.7), *affecto* (XVI.11), *nectare* (XI.t, XI.8); del gruppo *-pb-*: *triumpho* (II.t, II.t, III.t, IV.t, V.t, VI.t, VII.t, VIII.t, IX.t, XII.t, XVIII.12), *triumphante* (III.9, IX.7), *Phebo* (I.12), *delphini* (XVI.5); del gruppo *-pt-*: *acceptarete* (VIII.10), *accepto* (XIII.8); del gruppo *-mb-*: *columbi* (IV.f).

Si segnalano inoltre latinismi più estesi *maiestate* (I.11), *aere* (I.14), *virii* (III.10), *lepore* (III.14), *prave* (XVI.6), *loco* (XVII.14), *imago* (XVIII.6), *aque* (IV.3, anche *spaque*, IV.1), ma anche *acqua* (X.f). La grafia latina è mantenuta anche nell'esito della sibilante sorda rappresentata da [x] nelle forme *êxtreme* (I.15), *extima* (III.12; V.13).

Per quel che riguarda la fonetica, tra i fenomeni del vocalismo tonico si segnala un impiego oscillante del dittongo, come si vede negli esiti *vene* per 'viene' (II.t), ma anche *vien* (IVX.6), *dede* per 'diede' (V.18), *riviera* (XVII.6), *altiero* (VII.6), *move* (V.9), *risona* (IX.7), *bono/bona* (IX.9; XIII.10), *risonan* (XII.12), *nova* (IX.15), *soi* (IVX.3; IVX.11), *toi* (XVI.9), *son* per 'suono' (XI.11), *vol* per 'vuol' (XI.7), *cuor* (XVIII.12), *fuore* (IV.10), su cui si rimanda Vitale 1992: 58.

Si registra l'assenza di anafonesi nelle forme *gionti* (II.2), *donche* (V.19), *adoncha* (XVII.16), in linea con il fenomeno «imponente» e in certo qual modo distintivo, segnalato da Vitale 1992: 57.

Metafonetica è la forma *duy* (I.t) (cfr. Vitale 1992: 57); da considerare come latinismo grafico e forma etimologica, se non metafonetica, è *columbi* (IV.f).

Rimane chiusa la *i* in posizione tonica nella forma latineggiante *signa* (VI.11), mentre poetica e di eredità petrarchesca è il già citato esito *impie* (XV.4). Attestata in ambito settentrionale è la forma metatetica *dreto* (XV.7; cfr. Vitale, 1992: 63), come esito della *e* tonica dopo consonante + [r]. Per quel che riguarda la chiusura di *o* in posizione tonica va segnalata la forma etimologica *sutto* (IV.f), mentre si registrano alcuni casi di chiusura in protonia di *e* in *i* nella forma verbale *ricomando* (VI.13), *fidele/fidel* (X.12; XIII.1; IVX.13), su cui Vitale (1992: 59-60). Si osserva la chiusura in iato nelle forme *Dio* (VIII.1; VIII.9; XVIII.9), *mio* (I.1; III.8; IV.8; IX.4; X.1; XI.12; XVI.11). Per quel che riguarda il dittongo AU si osserva l'atteso e ormai stabile esito *o* nelle forme *pocho* (XIII.6; XIV.10, 12), *pocha* (XIII.9); il dittongo appare volutamente conservato nelle soluzioni latineggianti *tauri* (II.1) e *aureo* (II.7).

Si rilevano le seguenti forme del futuro: in *-er* per il verbo *essere* l'opzione per *serà* (XII.14); va segnalata *vederai* (X.13), come probabile spia settentrionale nell'esito non sincopato (cfr. Vitale, 1992: 67); si registra un solo esito in *-ar* (*presentarai*, XVII.12). In posizione atona, non va tralasciata la chiusura di *o* nelle forme latineggianti *sulcando* (XVI.7), *sepultura* (IV.13).

Tra i fenomeni di consonantismo vanno rilevati i casi di assibilazione per l'esito di affricata palatale sonora [dʒ] in sibilante, su cui si veda ampiamente Vitale (1992: 62-63): *fasani* (I.f; II.t; V.f), *imbadisone* (II.t).

Una mancata assimilazione si registra nella forma *immense* (XVIII.10). Rimane nella grafia latineggiante la forma *superchio* che, accanto all'opzione del mantenimento della vocale pretonica (VII.5), mostra il mantenimento dell'occlusiva bilabiale sorda; all'area settentrionale può essere ascritto l'esito in fricativa della occlusiva bilabiale nella forma *senavra* (V.21), quest'ultima ricercatamente etimologica. Oscilla tra sorda e sonora la velare nella forma *lago/laco* (XVII.3; IVX.2).

Si segnalano le forme *vegioso* (I.7), *anci* (VI.1), *precioso* (VI.9), *grincia* (IX.14).

Da registrare è inoltre la forma *invagito* per 'invaghito' (XVIII.11).

Accanto al raddoppiamento consonantico *supprema* (III.12), sembrano prevalere le forme scempie: *lampegia* (I.9), *stano* (I.12), *fiama* (I.15), *piatelli* (I.f), *intermezo* (III.14), *affani o luti* (IX.17), *dolceza* (XI.4), *drita* (XI.16), *hano* (XII.t), *apreza* (XII.8), *fredo* (XII.5), *alegreza* (XII.12), *sprezare* (XIII.9), *graveza* (IVX.4), *orechie* (XV.4), *apetito* (XV.11), *madona* (XVIII.13), *scorendo* (XII.9), *scoren* (XII.11).

Come è per altri testi lombardi, rilevante è la grafia *ll*, specialmente in posizione postonica: si segnala nell'oscillazione tra *lactimelle* (X.t) / *lactimele* (X.10), anche *melle* (XII.11).

Tra i fenomeni generali numerosi appaiono i casi di apocope nelle forme più tipiche della lingua poetica (Serianni, 2009) *qual* (I.t), *men* (XVI.12), *ben* (XVII.11), *lor* (II.6; XII.5; XVIII.8), *dan* (XII.2), *bon* (XVII.1), gli infiniti *far* (IX.4), *esser* (IV.7; IV.10; X.3; IXV.13), *aver* (IV.13; XII.18). Tra i sostantivi e gli aggettivi si segnalano *pastor* (I.2), *amor* (I.3; XII.13), *dolor* (I.13), *vitel* (I.16), *dracon* (II.8), *fier* (III.1), *cingnal* (III.1), *fior* (III.4), *cuor* (III.6; XVIII.12), *honor* (III.8; XIII.3), *fior* (III.4), *hor* (III.11; XI.10; XI.11; IVX.6), *dicon* (IV.4), *fin* (IV.7), *esser* (IV.7), *magior* (IV.12), *honor* (IV.12), *signor* (V.3, XI.15, XII.8), *cor* (VI.3), *sapor* (VI.14), *or* (IX.12; XVII.15), *man* (X.4), *mortal* (XI.9), *don* (IVX.10), *canzon* (XV.5), *ragion* (XV.12), *piscator* (XVIII.1).

Per quel che riguarda le forme verbali, l'apocope di *o* dopo nasale per la III persona plurale si rileva *dicon* (IV.4), *son* (IX.5; XV.11; XVII.6); anche in prima persona *son* XI.11; IVX.1; IVX.3; XVII.11), *convegnon* (IX.17), *gustan* (XI.9), *risonan* (XII.12), *fussen* (XII.4), *braman* (XII.19), *perdon* (IVX.10), *canzon* (XV.5), *ragion* (XV.12). Un gruppo piuttosto

consistente di forme è interessato dall'apocope di *a* e *e* dopo *r*: *guardar* (I.2), *veder* (I.10), *nascere* (II.3), *coglier* (III.3), *lachrimar* (VI.6), *par* (VIII.8), *nascere* (II.3), *coglier* (III.3), *palular* (IX.2), *par* (VIII.8), *mutar* (IX.11), *dover haver* (IX.14), *star* (IVX.4), *campar* (XV.8), *donar* (XVII.2), *arder* (XVIII.3), *gustar* (XVIII.5); la caduta di *o* dopo *r* si verifica solo in *costor* (XII.19) e *lor* (VII.12; IX.11; XI.9).

Tra i casi di sincope vocalica si registrano le forme poetiche di *merta* (XI.10), *opre* (XVI.6; cfr. Serianni, 2009: 110, 261 n. 44, 329); unico caso di soluzione non sincopata di *-er* della II persona è nel già menzionato futuro *vederai* (X.13).

Per l'epitesi si segnalano *foe* (III.3), *doe* (XIII.5), *eglie* (XVII.13).

Nell'uso degli articoli, per il determinativo maschile singolare, si rileva un uso contenuto dell'articolo *il* (*il ioco*, I.3; *il caso*, III.5; *il segno*, III.13, III.11; *il troppo*, IV.1; *il suo carro*, V.13; *il suo verde*, IX.12; *il suo intellecto*, X.11; *il Po*, XII.1; *il loro freddo*, XII.5; *il mondo*, XII.14; *il pescie*, XII.18; anche usato davanti a sibilante implicata: *il stremo affanno*, VII.9), mentre prediletta è la forma *el* con più di 30 occorrenze [*el mio fratel*, I.1; *el fium(m)o*, I.5; *el chiaro viso*, I.7; *el grato riso*, I.9; *el sono*, I.14; *el dracon*, II.7; *el cielo*, II.8; *el bel paese*, III.2; *el capo*, III.9; *el corpo*, IV.5; *el mio dritto rigore*, IV.8; *el tuo signor*, V.3; *el celeste*, V.5; *el ciel*, V.9; *el carro*, V.10; *el cor*, VI.3; *el Po*, VI.8; *el prezioso detro*, VI.9; *el resto*, VII.1; *el capro*, VII.3; *el vero*, VII.4; *el vostro latin*, VII.12; *el nostro amore*, VII.15; *el sponsalatio*, IX.7; *el ciel*, XI.6; *el dono*, XI.9; *el tuo signor*, XI.15; *el gran marito*, XV.13; *el delphino*, XVI.13; *el tuo diletto*, XVI.13; *el bon feudatario*, XVII.1; *el lago*, XVII.3; *el tuo paese*, XVII.9; *el foco*, XVII.16; *el mar Thirbene*, XVIII.11; *el cuor acense*, XVIII.12; cfr. Vitale, 1992: 64]. La forma *lo* prima di vocale è attestata solo in *lo alessio* (I.f). Per il maschile plurale è esclusivo l'uso di *li*, ma è attestato anche il tipo duecentesco *igli* (IX.4); si registra solo un caso di *i* in luogo di *gli* in *i dei* (IX.8).

Occorrono i tre articoli indeterminativi *uno*, *un* e *una* (*uno* anche davanti a vocale): *uno vitello* (I.t), *uno agnello* (II.t), *uno intermezzo* (II.9), *uno cervo* (IV), *uno carro* (V.t), *un tal concerto* (I.4), *un te(m)po* (II.5), *un fier cinghial* (III.1), *un pano* (VII.7), *un cestolino* (IX.t), *un sapore* (X.6), *un felle* (X.8), *un pocho* (XIII.6; IVX.12), *un lazze* (XV.7), *uno vaso* (XVIII.15), *una* [pernice] a brodo (I.f), *una de porcho*, *una herba* (XVIII.1), anche posposto *testa una* (III.t).

L'articolo femminile singolare è *la*, solitamente eliso dinanzi a vocale; si registra nell'impiego della preposizione *a la* (X.1; XI.2).

Per quanto riguarda le proposizioni, per *di* sono attestate 15 occorrenze, ma la forma più frequente è *de* che registra 38 occorrenze.

Le preposizioni articolate sono presenti nelle forme *del* (I.8; I.13; XIV.10), *della* (I.8; III.9), *delli* (X.9, XVI.12), *delle* (XII.t), ma anche nelle soluzioni *de la* (III.5; III.8; III.13; IVX.9; IVX.12; XVII.6), *de le* (I.t; XI.7; XV.8), *de li* (XVIII.14), *de l'* (XIII.2; IVX.2; IVX.4; XV.11).

Per le preposizioni *in/ne* si registrano le forme articolate *ne li* (I.f) e *in la* (XVI.2), accanto a *nel* (VIII.5; IVX.7; XVIII.7).

Per la preposizione *a* si registrano più di 40 occorrenze, anche nella forma articolata *a la/a l'*: *a l'armonia* (I.6), *a l'aratri* (II.2), *a la tua lieta* (X.2), *a la tua cena* (XI.2). Per le locuzioni preposizionali con valore locativo si segnala almeno *sutto de* (IV.f).

Alla I persona il pronome personale, in linea con la tendenza consolidata nei testi toscani, è sempre *io* (*io ho veduto*, I.1; *io ne andai*, III.6; *io fui*, III.10; *io fu cruda*, IV.4; *io era*, VI.1; *io mi dolevo*, VI.4; *io son/io sono*, IX.5; XII.1; IVX.1; IVX.3; *io t'ho portato*, IX.19; *io ne flagro*, XII.19; *io lo prese*, XVI.10; *io fo*, XVII.13; anche posposto e rilevato *sono io*, V.1). La forma obliqua in posizione proclitica è attestata in funzione di complemento oggetto in *mi volle* (XI.1), anche nella forma *me* in *me vide* (IV.2); *mi* ricorre come complemento di termine *mi spiaque* (IV.1), *mi dolevo* (VI.4), *mi d(i)e* (IX.6), *mi manchò* (XV.6). Casi di enclisi pronominale con infinito e l'opzione *me/te* sono attestati nelle forme *dormentarme* (XV.1), *dimostrarte* (X.12), *servirte* (XII.19), *farte* (XIII.5), *aiutarme* (XVIII.7), *transformarme* (XVIII.9).

Per la II persona del pronome personale si segnala, in funzione di soggetto, la forma *tu* (*tu fai*, IX.11; *tu* [...] *hai*, IX.15; *tu senti*, XI.7; anche posposto *vo' tu*, XII.8), mentre è assente il tipo *ti*. Alla forma obliqua si registra l'esito di *ti* per *te*, correlato a una preposizione: *in ti* (V.19), *a ti* (VI.11); l'esito più frequente è *a te* (I.16; II.8; IV.9; VII.14; XI.8; XII.17; IVX.8; IVX.10; XV.10; XVI.4; XVIII.15); in posizione enclitica si registra la forma *-ti: voglioti* (XVI.11).

Il pronome personale di III persona maschile in funzione di soggetto occorre nella forma *egli* (X.11), anche con epitesi in *eglie* (XVII.13); con 3 occorrenze si registra l'esito *lui* (V.15; IVX.13; XVII.4), su cui Vitale (1992: 65), con posizione rilevata del pronome *fu lui degno* (V.15). In funzione di oggetto la forma proclitica più frequente è *lo: lo dono* (I.16; IV.9), *lo do* (II.8), *lo mutai* (IV.3), *lo tiran* (V.11), *no lo sprezzare* (XIII.9), *io lo prese* (XVI.10); in posizione enclitica con infinito si segnala *ferirlo* (V.7). In funzione di complemento oggetto va rilevato *el* in posizione proclitica: *el mutò* (V.16), *el manda* (IXV.8).

Il pronome personale di III persona femminile in funzione di soggetto occorre nella forma *ella* (V.7; V.16; IVX.6), come nella forma *lei* (V.12; XVIII.4), anche in appoggio a preposizione in funzione di complemento (*in lei*, I.9; *a lei*, V.18, VIII.8; XVII.12). Si registrano poi numerosi casi di *gli* per *a lui: questo vitel gli ho tolto* (I.16), *gli vo pietosa* (IV.7), *gli fo fido* (V.14), *tutto gli dede* (V.18), *gli pare* (X.3), *gli tese* (XV.7), *gli valse* (XVI.3), *gli farai* (XVII.10); per allargamento pronominale si registra *gli* per *li: gli porto in signa* (VI.11), *così gli havesti* (IX.3).

Il *ne* occorre con frequenza in posizione proclitica *io ne andai* (III.6), *ne presi* (VI.10), *ne godeno* (IX.8), *ne gustan* (XI.9), *ne flagro* (XII.18), *ne vien* (IVX.6); due sono le occorrenze in posizione enclitica: *farne* (VI.8), *seguene* (XVI.8). Per *ve* si registra un'unica occorrenza della forma accusativale proclitica *ve inchoarete* (VIII.8); in funzione di complemento di termine è attestata la forma *vi* (*vi dona*, VIII.9).

L'aggettivo possessivo maschile è solo in un caso nella forma con apocope: *a mi te(m)po* (XV.9). Per il riflessivo la forma atona prevalente è *se: se hanno* (I.t, anche scempia [XII.t]), *se sien* (II.5), *se fa* (V.4), *se move* (V.9) *se fermi* (XI.14), *se fussen* (XII.4), *se tuffa* (XII.15). Si registrano inoltre alcune occorrenze comitative di *meco* (VI.6; IX.5; XII.1) e *teco* (XI.14). Nella formazione del pronome relativo va rilevato l'impiego delle forme *qual* (II; IV.12; XVI.12), *la quale* (XI.4), *il che* (XVIII.3), *da' quali* (II.3), *quai* per 'quali' (VI.6).

Tra le congiunzioni vale la pena di segnalare quelle copulative *e* (39 occorrenze) ed *et* (5 occorrenze, reso anche con *e* in 12 occorrenze); congiunzioni di uso letterario sono *adoncha* (XVII.16), *anchora* (XVIII.2), *ancho* (VII.12; IX.13), *perbò* (VII.10); altre congiunzioni sono *perchè* (IV.2; IX.8), *benchè* (VII.13) e *onde* (III.3; III.9; III.13).

Per gli avverbi con funzione di locativo si registrano *ove* (VIII.2; VIII.4; VIII.5; X.3; XVII.9), *ivi* (VIII.6); in funzione temporale si segnala la forma *mo* (IX.14).

Nell'ambito della morfologia verbale, al presente indicativo vengono preferite le forme analogiche di *volere: vo'* per 'vuoi' (XII.8); *vo* per 'voglio' (IV.8), *vo* per 'vuole' (XI.15), ma anche *voglioti* con enclisi pronominale a inizio frase (XVI.11); anche per il verbo *andare* si predilige in due occorrenze l'esito analogico *vo* per 'vado' (IV.7; XI.14).

Per la terza persona plurale dell'indicativo presente è adottata l'uscita in *-eno*, anche elemento di koinè settentrionale e più estesamente "cortigiana" (Vitale, 1992: 88): in rima le forme *godeno* (IX.10), *rodeno* (IX.10), *riscodeno* (IX.12), *hebena* (XVI.2), *corseno* (XVIII.7), anche con apocope in *corseno* (XVIII.7), *scoren* (XII.10), mentre assenti sono le forme in *-ono*. Va segnalata inoltre la forma *credero* (XVI.2).

Per la prima persona singolare dell'imperfetto si segnala l'uscita analogica di *piangevo* (VI.2), *dolevo* (VI.4), *vedevo* (VI.6), sulla cui estensione si veda Vitale (1992: 67 e nota); si registra un solo esito etimologico nella forma *io era* (VI.1). Per la terza persona singolare

rilevanti sono gli esiti con dileguo della labioddentale *godea* (IVX.9; IX.1), *parea* (X.9), *havea* (VII.7; IVX. 7).

Nel passato prossimo l'ausiliare *avere* è posposto nella forma *fermato à* (I.5). Forme interessanti di participio passato con enclisi pronominale a inizio frase sono *mutatosi* (I.2) e *parsomi* (I.10).

Interessante appare la forma *fu* per la I persona del verbo *essere* al passato remoto: *io fu cruda* (IV.4).

Nel perfetto del verbo *essere* si nota l'oscillazione tra la forma *fo* per la terza persona singolare per evoluzione di *u > o* (V.14; XVII.13; anche con epitesi in *foe*, III.3) e la forma *fu* (II.5; IV.5; V.15; V.18; VII.4).

Per il congiuntivo da notare sono gli esiti etimologici *fussen* (XII.4), *sien* (II.6), ma anche l'uscita in *-ano* in *vogliano* (XII.7), *portano* (XII.17). Per il condizionale si segnala la desinenza di area settentrionale *-ave*, attestata solo in *si cociave* (X.8).

Nel gerundio, contrariamente al fenomeno piuttosto noto per l'area settentrionale per cui è frequente l'estensione della desinenza *-ando* a tutte le coniugazioni, il testo rispetta la distinzione tra forme della prima e quelle delle altre coniugazioni: si registrano rispettivamente gerundi in *-ando* nei tipi *suspirando* (I.14), *ricomando* (VI.13), *mutando* (XVI.5; XVI.7) e in *-endo* nei tipi *vedendo* (III.11), *sentendo* (VI.7), *ardendo* (VII.9), *scorendo* (XII.9), *gioiando* (XVI.9).

In attesa che la più ampia indagine in corso permetta di stabilire le componenti effettive di una soluzione che appare, almeno nei propositi, raffinata e studiata, si sono segnalate alcune soluzioni che, ormai alle soglie del Cinquecento, rendono il testo unico nel suo genere, per tipologia, contenuto, marche espressive.

Nel quadro linguistico della Milano "cortigiana" magistralmente tracciato da Vitale (1992), l'*Ordine de le imbandisone* conferma le tendenze espressive in atto nella poesia delle corti settentrionali.

Nella centralità della rappresentazione scenica, che dalla tradizione mitologica (e in particolare dall'ambito della metamorfofi, in origine ovidiane) raccoglie e trasmette un'impronta strutturale significativa al testo, la prima analisi del piano della lingua ha permesso di rilevare come l'autore dell'*Ordine de le imbandisone* si muova lungo due crinali, che a tratti intrecciano le loro strade in una forma molto particolare della «policromia espressiva» (Vitale, 1992: 55) messa in atto dalla poesia della corte: da un lato, considerata la finalità celebrativa, pensa e realizza un poemetto che intende di registro illustre, a partire dall'impiego della lingua, selezionata sia attraverso il recupero di tessere dantesche e petrarchesche, sia tramite la selezione di aulicismi e di latinismi di fondo, che testimoniano la volontà di aderire al registro proprio della poesia encomiastica; dall'altro, non elide quei tratti lombardi e latamente settentrionali, genericamente non-toscofiorentini, che a quest'altezza appaiono caratterizzanti e rappresentativi di una tradizione locale, testimonianza della volontà di rendere il testo poetico custode degli elementi aggreganti e diversamente distintivi («cospicuo ineliminabile elemento della lingua poetica del secondo Quattrocento», Vitale, 1992: 87), che la norma, già in fase di incubazione, andrà ad assorbire e a ridurre, inducendo su un altro versante voci più o meno isolate a rendere evidenti e identitari.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- Albonico S. (1990), *Il ruginoso stile: poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, FrancoAngeli, Milano.
- Albonico S. (1995), “Appunti su Ludovico il Moro e le lettere”, in Giordano L. (a cura di), *Ludovicus Dux*, Diakronia, Vigevano, pp. 66-92.
- Albonico S., Moro S. (2020), *Gaspere Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, Viella, Roma.
- Albonico S. (2020), “Appunti sul «De Paulo e Daria amanti»”, in Albonico S., Moro S. (a cura di), *Gaspere Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, Viella, Roma, pp. 267-90.
- Angiolillo M. (1979), *Leonardo: feste e teatri*, Società Editrice Napoletana, Napoli.
- Anselmi G. M., Guerra M. (2006), *Le Metamorfofi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit, Bologna.
- Aresti A. (2021), *Il glossario latino-bergamasco (sec. XV) della Biblioteca Universitaria di Padova (ms. 534) : nuova edizione con commento linguistico, note lessicali e indici delle voci*, De Gruyter, Berlin.
- Bárberi Squarotti G. (1990), *Storia della civiltà letteraria, II. Umanesimo e Rinascimento*, UTET, Torino.
- Beccaria G.L., Stella A., Vignuzzi U. (2005), *La linguistica in cucina: i nomi dei piatti tipici*, Edizioni Unicopli, Milano.
- Bellonci M., Dell'acqua G.A., Perogalli C. (a cura di) (1977), *I Visconti a Milano*, Cariplo-Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano.
- Benporat C. (1996), *Cucina italiana del Quattrocento*, Olschki, Firenze.
- Benporat C. (2001), *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Olschki, Firenze.
- Bertolini B. (1998), “Fra pratica e scrittura: la cucina nell'Europa del tardo Medioevo”, in *Archivio storico italiano*, CLVI, 4, pp. 737-743.
- Biancardi G. (1993), “La «Coronatione» di Bianca Maria Sforza. Un poemetto in ottave di Baldassarre Taccone”, in *Studi e fonti di Storia lombarda. Quaderni milanesi*, 13, pp. 43-121.
- Bolgar R. R. (1954), *The Classical Heritage and its beneficiaries: from the carolingian age to the end of the Renaissance*, Cambridge University Press.
- Bongrani P. (1986), *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca: una raccolta di studi*, Università degli Studi-Istituto di Filologia moderna, Parma.
- Bongrani P., Morgana S. (1992), “La Lombardia”, in Bruni F. (a cura di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, UTET, Torino.
- Bosisio M. (2018-19), “«L'acqua del Parnaso». Bernardo Bellincioni e la corte di Ludovico il Moro”, in *Testi e Documenti*, XLIV-XLV, pp. 71-92.
- Bosisio M. (a cura di) (2019), *Il teatro delle corti padane (1478-1508)*, introduzione di Bentoglio A., Edizioni Unicopli, Milano.
- Calco T. (1644), “Nuptiae Mediolanensium Ducum sive Joannis Galeaci cum Isabella Aragona”, in Puricelli G. P. (a cura di), *Tristani Chalci Mediolanensi Historiographi Residua*, Fratelli Malatesta, Milano.
- Casini Ropa E. (1983), “Il banchetto di Bergonzio Botta per le nozze di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza nel 1489: quando la storiografia si sostituisce alla storia”, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Atti del VII convegno di Studio del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo, 27-30 maggio 1982), Union Printing, Viterbo, pp. 291-306.

- Cognasso F. (1955), "Il ducato visconteo da Gian Galeazzo a Filippo Maria", in *Storia di Milano*, VI, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano.
- Covini M. N. (2024), *Ludovico Maria Sforza. La scalata al potere del 'Moro' e gli splendori del corte milanese a fine Quattrocento*, Salerno, Roma.
- Cougnat A. (1903), *I piaceri della tavola*, Bocca, Torino.
- De Rénoche E. (1902), "Le favole mitologiche della fine del sec. XV", in *Giornale storico e letterario della Liguria*, 3, pp. 161-190.
- Diadori P., Frosini G. (a cura di) (2023), *La cucina italiana fra lingua, cultura e didattica*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Ferrorelli N. (1914), "Il ducato di Bari sotto Sforza Maria Sforza e Ludovico il Moro", in *Archivio Storico Lombardo*, 5, Fasc. 3, pp. 389-468.
- Finzi C. (1991), "Il principe e l'obbedienza. I primi scritti politici di Giovanni Pontano", in *Actes de la table ronde de Rome* (12-14 novembre 1987), Publications de l'École Française de Rome, n. 147, pp. 263-279.
- Finzi C. (2014), "Giovanni Pontano", in *Enciclopedia machiavelliana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- Formentin V. (1996), "La "crisi" linguistica del Quattrocento", in *Storia della letteratura italiana*, III. *Il Quattrocento*, Salerno, Roma, pp. 159-210.
- Frosini G. (1993), *Il cibo e i signori. La mensa dei priori di Firenze nel quinto decennio del sec. XIV*, Accademia della Crusca, Firenze.
- Frosini G., Robustelli C. (2009), "Premessa", in *Storia della lingua e storia della cucina. Parola e cibo: due linguaggi per la storia della società italiana*, Atti del VI Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Modena, 20-22 settembre 2007), Franco Cesati Editore, Firenze, pp. XIII-XVI.
- Frosini G., Lubello S. (a cura di) (2023), *L'italiano del cibo*, Carocci, Roma.
- Ganda A. (1984), *I primordi della tipografia milanese. Antonio Zaretto da Parma (1471-1507)*, Olschki, Firenze.
- Grafton A., Most G. W., Settis S. (2010), "Ovid", in ID (eds.), *The Classical Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, pp. 143-159.
- Hare C. (1911), *Isabella of Milan princess d'Aragona and wife of Duke Gian Galeazzo Sforza the intimate story of the life in Milan told in the letters of her lady in waiting*, Harper, London.
- Hight G. (1949), *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Tradition*, Oxford University Press, Oxford.
- Kallendorf C.W. (2010), *A Companion to the Classical Tradition*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Lubello S. (2002), "I ricettari di cucina italiani dei secoli XIV-XVI", in *Saperi e sapori mediterranei. La cultura dell'alimentazione e i suoi riflessi linguistici* (Napoli, 13-16 ottobre 1999, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), Torcoliere, Napoli, pp. 1141-1153.
- Lubello S. (2024), *Minima culinaria. Storie di parole, incontri di culture*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Montagnani C. (2021), "«A' fianchi hanno gli sproni / e poeti a Ferrara»: esperimenti teatrali alla corte di Ludovico il Moro", in Baldassari G., Barucci G., Carapezza S., Comelli M. (a cura di), *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, LEDI, Milano, pp. 217-228.
- Morgana S. (1995), "Lingue e varietà di lingua nella Milano sforzesca", in *Incontro di studio n. 4*, Istituto lombardo di scienze e lettere, Milano, pp. 7-17.
- Morgana S. (2012), *Storia linguistica di Milano*, Carocci, Roma.
- Morgana S. (a cura di) (2022), *La letteratura dialettale milanese. Autori e testi*, 2 Voll., Salerno, Roma.

- Moro S. (2020), “Il rapporto tra la corte sforzesca e i poeti milanesi allo specchio della tradizione bucolica. Il caso di Gaspare Ambrogio Visconti”, in Campana A., Giunta F. (a cura di), *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), Adi editore, Roma, pp. 1-12: https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/02_Moro.pdf.
- Moro S. (2021), “Un'accademia milanese di fine Quattrocento. Incontri tra letterati e dinamiche culturali all'ombra della domus di Gaspare Ambrogio Visconti”, in Baldassari G., Barucci G., Carapezza S., Comelli M. (a cura di), *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, LEDI, Milano, pp. 137-186.
- Paratore E. (1970), “*Publio Ovidio Nasone*”, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- Passera C. (2017), “Un incunabolo per lo spozalizio di Isabella d'Aragona: le Nuptiae Illustrissimi Ducis Mediolani di Stefano Dolcino (1489)”, in *Drammaturgia*, 14, 4, pp. 305-326.
- Passera C. (2020), «*In questo piccolo libretto*». *Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*, Firenze University Press, Firenze.
- Pepe L. (1900), *Storia della successione degli Sforzeschi negli Stati di Puglia e di Calabria*, Vecchi, Bari.
- Pesenti Villa M. (1923), “I letterati e i poeti”, in Malaguzzi Valeri F., *La corte di Ludovico il Moro, Le arti industriali, la letteratura, la musica*, IV, Hoepli, Milano, pp. 105-181.
- Petrucchi F. (1973), “Tristano Calco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 16.
- Pirrotta N. (1975), *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino.
- Pontano G. (1965), *I trattati: De liberalitate, De beneficentia, De magnificentia, De splendore, De conviventia*, Introduzione, testo, traduzione e note a cura di Francesco Tateo, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- Pregolato S. (2019), “Il «più antico» ricettario culinario italiano nel codice Riccardiano 1071. Appunti preliminari, nuova edizione del testo e Indice lessicale”, in *Tra filologia, erudizione e linguistica. Per Giuseppe Frasso, cinque giovani allievi, StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana*, 8, pp. 219-324.
- Pyle C. M. (1991), “Per la biografia di Baldassare Taccone”, in *Archivio storico lombardo*, 117, pp. 391-413.
- Pyle C. M. (1993a), “Per un'iconologia dello spettacolo: dalle nozze sforzesche del 1489 alle favole mitologiche”, in *Arte Lombarda*, 105/107, 2-4, pp. 84-87.
- Pyle C. M. (1993b), “Una relazione sconosciuta delle nozze di Isabella d'Aragona con Giangaleazzo Sforza nel febbraio 1489: Giovanni II Tolentino a Baldassare Taccone”, in *Libri e documenti*, XVIII, pp. 20-26.
- Pyle C. M. (1997), *Milan and Lombardy in the Renaissance: essays in Cultural History*, La Fenice, Roma.
- Pyle C. M. (2019), “Baldassarre Taccone”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 94.
- Quondam A. (2004), “Pontano e le moderne virtù del dispendio onorato”, in *Quaderni Storici*, 39, 115, 1, pp. 11-43.
- Repishti F. (2020), “Baldassare taccone e le statue di Ludovico Maria e Massimiliano Sforza per la Madonna di Galliera a Bologna”, in *Arte Lombarda*, 188, 1, pp. 119-121.
- Ricotta V. (2023a), “Lingua e cucina. Parole e cibo tra Medioevo e Rinascimento”, in Burgassi C., Guadagnini E., Vaccaro G. (a cura di), *Storia di idee nell'Europa*

- mediterranea. Trasmissione di parole e saperi nel Medioevo e nella prima età moderna*, ISEM, Bulzoni, Roma.
- Ricotta V. (2023b), *I Banchetti, composizioni di vivande et apparecchio generale di Cristoforo Messi Sbugo. Edizione e studio linguistico*, Olschki, Firenze.
- Rogledi Manni T. (1980), *La tipografia a Milano nel XV secolo*, Olschki, Firenze.
- Rossetti E. (2020), "Gaspere Ambrogio Visconti", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 99.
- Rossi L. (1972), *Storia del balletto*, Cappelli, Bologna.
- Rozzo U. (1971), "Giacomo Botta", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 13.
- Rozzo U. (1989a), "La festa di nozze sforzesca del gennaio 1489 a Tortona", in *Libri & Documenti*, XV, 1, pp. 1-23.
- Rozzo U. (1989b), "L'Ordine de le imbandisone per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona", in *Libri & Documenti*, XIV, pp. 1-14.
- Sada L. (1988), *Il banchetto nuziale di Isabella d'Aragona Duchessa di Milano e di Bari a Tortona nel 1485*, Edizioni del Centro librario, Bari-Santo Spirito.
- Santoro C. (1977), *Gli Sforza*, Dall'Oglio, Milano.
- Serianni L. (2009), *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma.
- Stella A., Repossi C., Pusterla F. (1990), *Lombardia*, La Scuola, Brescia.
- Stella A. (1994), "Lombardia", in Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Le altre lingue. Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino, pp. 153-212.
- Stella A. (2005), "«Povere cene» di Lombardia", in Beccaria G. L., Stella A., Vignuzzi U. (a cura di), *La linguistica in cucina: i nomi dei piatti tipici*, Edizioni Unicopli, Milano, pp. 25-101.
- Tani U. (1954), "Bergonzio Botta", in *Enciclopedia dello Spettacolo*, II, Le Maschere, Roma.
- Tavoni M. (1992), *Il Quattrocento*, il Mulino, Bologna.
- Tisconi Benvenuti A. (1983), "Il teatro volgare della Milano sforzesca", in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Atti del Convegno Internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983), Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano, pp. 333-351.
- Tisconi Benvenuti A. (1983), *Narrativa e teatro*, in *Teatro del Quattrocento: le Corti Padane*, UTET, Torino, pp. 419-470.
- Tisconi Benvenuti A. (2017), "Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfofi dell'egloga nel Quattrocento", in *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, XX, pp. 14-31.
- Vaglianti F. M. (2010), "«Governare, io donna». Isabella d'Aragona principessa delle due Italie", in Mainoni P. (a cura di), *«Con animo virile», Donne e potere nel Mezzogiorno medievale (secoli XIXV)*, Viella, Roma, pp. 455-484.
- Ventroni P. (2013a), "Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca", in Bellini E., Rovetta A. (a cura di), *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma, pp. 247-282.
- Ventroni P. (2013b), "Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane fra XIII e XV secolo", in *Teatro e Storia*, XXVII, 34, pp. 285-310;
- Ventroni P. (2012), "La costruzione dell'identità cittadina in Italia tra XIII e XV secolo: feste, rituali, simboli", in Sabatè F. (a cura di), *Identitats*, Atti del XIV Curs d'estiu – Reunió científica Comtat d'Urgell (Balaguer, 1-3 luglio 2009), Pagès editors, Lleida, pp. 225-254.
- Ventroni P. (2013a), "Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca", in Bellini E., Rovetta A. (a cura di), *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma, pp. 247-282.

- Ventrone P. (2013b), “Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane fra XIII e XV secolo”, in *Teatro e Storia*, XXVII, 34, pp. 285-310.
- Ventura E. (2020), *La «Chirurgia Magna» di Bruno da Longobucco in volgare*, De Gruyter, Berlin.
- Vianello C.A. (1941), *Teatri, spettacoli, musica a Milano nei secoli scorsi*, Libreria Lombarda, Milano.
- Vitale M. (1953), *La lingua volgare della Cancelleria Visconteo-Sforzesca nel Quattrocento*, con una premessa di Antonio Viscardi, Cisalpino, Varese-Milano.
- Vitale M. (1992), “Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del secondo Quattrocento”, in Id., *Studi di storia della lingua italiana*, LED, Milano, pp. 49-94 (da cui si cita); già in *Rivista Italiana di Dialettologia*, X, 1986, pp. 7-44.
- Vitale M. (1983), “La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell’età di Ludovico il Moro”, in *Milano nell’età di Ludovico il Moro*, Atti del Convegno internazionale 28 febbraio-4 marzo 1983, Comune di Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano, 2 voll., Vol. II, pp. 353-386; oggi in Id., *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Morano, Napoli, 1988, pp. 169-239.
- Walde C. (2010), “Ovidio”, in *Der Neue Pauly. Supplemente*, 7, “Die Rezeption der antiken Literatur”, Stuttgart-Weimar, pp. 557-608.
- Zapperi R. (1971), “Bergonzio Botta”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 13.

