

**Questa è la versione post-print dell'articolo pubblicato  
in «Schede umanistiche», 36/1, 2022, pp. 89-107**

[https://www.ilibridiemil.it/images/Repository/10.17457\\_9788866804345\\_SUXXXVII.pdf](https://www.ilibridiemil.it/images/Repository/10.17457_9788866804345_SUXXXVII.pdf)

*Una novella alla corte sforzesca:  
la Ducale di Antonio Cornazzano*

Sandra Carapezza

Antonio Cornazzano, letterato itinerante fra le corti padane (presso Francesco Sforza, Bartolomeo Colleoni, Ercole d'Este), nato intorno al 1430 e morto presumibilmente nei primi mesi del 1484,<sup>1</sup> nel 1464 dedica a Cicco Simonetta un libro *De proverbiorum origine* stampato per la prima volta a Milano da Mantegazza nel 1503.<sup>2</sup> Allo stesso Cornazzano è poi attribuita una redazione in volgare solo parzialmente corrispondente ai

<sup>1</sup>La ricostruzione delle vicende biografiche di Cornazzano, anche sulla scorta delle erudite ricerche precedenti, si deve a D. Bianchi, *Intorno ad Antonio Cornazzano*, «Bollettino storico piacentino», LVII, 1963, pp. 76-96; C. Fahy, *Per la vita di Antonio Cornazzano*, «Bollettino storico piacentino», LIX, 1964, pp. 57-91; D. Bianchi, *Appunti relativi ad Antonio Cornazzano*, «Bollettino storico piacentino», LIX, 1964, pp. 92-96; P. Farenga, *Cornazzano, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), XXIX, 1983, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cornazzano\_%28Dizionario-Biografico%29/]; D. Zancani, *Postille cornazzaniane*, «Lettere italiane», I, 1986, pp. 60-68; C. Bonavigo, *Antonio Cornazzano. Verso il nuovo letterato di corte*, in C. Bonavigo – M. Tomassini, *Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo. Biondo e Cornazzano*, Bologna, Clueb, 1985, pp. 81-119; D. Zancani, *Documenti d'archivio riguardanti Antonio Cornazzano e la sua famiglia*, «Bollettino storico piacentino», CII, 2007, pp. 41-64.

<sup>2</sup>Accolgo la datazione proposta da R. L. Bruni – D. Zancani, *Antonio Cornazzano. La tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992, p. 63. C. Poggiali, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, I, Piacenza, Orcesi, 1789, pp. 104-105, anticipa la composizione dell'opera al 1455. La datazione al 1464 deriva da una lettera a Nicodemo Tranchedini in cui Cornazzano afferma di avere intitolato una sua opera a Cicco Simonetta: è ragionevole pensare che siano i proverbi latini, dedicati appunto al segretario ducale

proverbi latini, della quale si hanno tracce a partire dal 1523.<sup>3</sup> Le stampe cinquecentesche, le sole a tramandare i *Proverbi* volgari, risultano visibilmente modernizzate e toscanizzate, dal punto di vista linguistico, sicché è impossibile riconoscerne la lingua di Cornazano. Quand'anche l'editore fosse partito da un originale cornazaniano, avrebbe con ogni probabilità agito come dichiara di fare Bernardo di Filippo di Giunta, che nel 1520 premette all'edizione dell'*Arte militare* dello stesso Cornazano un giudizio assai negativo sullo stile dell'opera, in ragione del quale ritiene di rendere un servizio ai lettori emendando i caratteri più vistosamente «barbari» dell'originale.<sup>4</sup>

Sotto il titolo di proverbi va una serie di racconti latamente considerabili come eziologici, perché convergenti verso la spiegazione dell'origine di un detto proverbiale. Rispondono correttamente a questa tipologia le dieci novelle-proverbio in distici latini. Il libro di novelle in volgare è in genere noto come *Proverbi in facezie*; non si tratta però di una semplice traduzione del latino: sotto il medesimo titolo infatti sono raccolti non solo proverbi assenti nella versione latina, ma anche altri testi (brevi dialoghi filosofici), seppure non tutti presenti in ogni edizione.

Per questo studio ho preso in esame la stampa Zoppino del 1523.<sup>5</sup> Il volume riporta il privilegio di stampa in latino, datato Roma, 5 giugno

<sup>3</sup> La prima stampa indicata da Poggiali, *Memorie* cit., p. 109 ma non attestata negli attuali cataloghi (*Edit16*, Opac SBN), né reperita dai recensori della tradizione delle opere di Cornazano (Bruni – Zancani, *Antonio Cornazano* cit., p. 191) risalirebbe al 1518, assegnata a «Francesco Bindoni e Maffeo Pasini compagni», tuttavia non risulta che a quell'altezza i due lavorassero insieme; del resto, l'attività di Francesco non è documentata prima del 1523 (A. Cioni, *Bindoni, Francesco*, in *DBI*, X, 1968, online [[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bindoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bindoni_%28Dizionario-Biografico%29/)]; si veda anche la scheda *Bindoni, Francesco* <1>, sul portale *Edit16*). Se una stampa Bindoni è esistita nel 1518, sarà stata per opera di Alessandro Bindoni; altrimenti è da supporre che Poggiali sia stato tratto in inganno da un'errata indicazione dell'anno, in un esemplare Bindoni e Pasini uscito tra il 1524 e il 1551. La prima edizione sicura dei *Proverbi* in volgare è quella del 1523, per Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo; da allora al 1558 si contano sedici edizioni. La tradizione manoscritta è soltanto posteriore alle stampe.

<sup>4</sup> A. Cornazano, *De re militari nuovamente con somma diligentia impresso*, Firenze, per gli Heredi di Philippo di Giunta, 1525, cc. 1v-2r.

<sup>5</sup> *Proverbi de messer Antonio Cornazano in faccia. Et Luciano De Asino aureo vulgari et istoriati novamente stampati*, stampata nella inclyta Citta di Venetia, per Nicolo Zopino e Vincentio compagno, 1523 (22 agosto). In questo saggio cito dalla copia conservata presso

1521 per una storia di Italia e una traduzione di Plutarco e altri autori. Comprende sedici novelle (quindici proverbi e la *Novella ducale*), solo quattro delle quali corrispondono ai proverbi latini; questa è la *tabula*:<sup>6</sup> *Proverbio I. Per che se dice pur feno che è paglia de orzo; Proverbio II. Per che se dice, chi chosi vuole chosi habia; Proverbio III. Per che se dice, a buono intenditore poche parole basta; Proverbio IIII. Per che se dice, anzi corni che croce; Proverbio V. Per che se dice non me curo de pompe pur che sia bene vestito; Proverbio VI. Per che se dice, chi fa li fatti suoi non se imbratta le mani; Proverbio VII. Per che se dice, tu potresti essere corritore, ma non hai la vista; Proverbio VIII. Per che se dice, he meglio tardi che non mai; Proverbio IX. Per che se dice, tutta è fava; Proverbio X. Per che se dice, glie ne fusse pure anchora; Proverbio XI. Aliter per che se dice tutta è fava; Proverbio XII. Per che se dice, non te ne daria quello; Proverbio XIII. Per che se dice, piscia chiaro indorme al medico; Proverbio XIIIII. Per che se dice, tu non sei quello; Proverbio XV. Per che se dice, a chi la va dio la benedicha. Et una facecia alla Duchale, ditta al Duchia Francescho sforza.*

Al posto del sedicesimo proverbio si trova con il numero romano XXIII la *Novella ducale*. Alla *Ducale* segue il lungo racconto *Luciano vulgare tradutto dal conte Matteo Maria Boiardo*.<sup>7</sup> Il volume ha delle vignette, a inizio delle novelle (oltre che all'interno del volgarizzamento), che non

la Bibliothèque Nationale de France, segnatura Arsenal 8-BL-33194, apportando minimi ammodernamenti per favorire la leggibilità.

<sup>6</sup> L'edizione a stampa del libro latino comprende i seguenti dieci proverbi (trascrivo la *Tabula*): *Quare dicatur: Pur feno che gli è paglia d'orzo; Quare dicatur: Futuro caret; Quare dicatur: Non me curo di pompe pur che sia ben vestita; Quare dicat[sur]: La va da fiorentino a bergamasco; Quare dicatur. Dove el diavolo non po metere el capo gli mete la coda; Quare dicatur. Chi fa li fati suoi non se imbrata le mane; Quare dicatur. Si crederebbe Biasio; Quare dicatur. Se ne acoglierebbe gli orbi; Quare dicatur. El non è quello vel tu non sei quello; Quare dicatur. Tu hai le noce et io ho le voce.* Come si può notare dal confronto con l'indice dei proverbi volgari, i quattro titoli comuni sono *Pur feno che gli è paglia d'orzo; Non me curo di pompe pur che sia ben vestita; Chi fa li fati suoi non se imbrata le mane; El non è quello vel tu non sei quello*. Va aggiunto che la novella latina *Quare dicatur tu hai le noce et io ho le voce* è ripresa nel libro in volgare con il titolo *Anzi corni che croce*.

<sup>7</sup> Nelle edizioni successive l'ultimo testo è sostituito da altri volgarizzamenti. Nelle stampe Zoppino del 1525 e del 1535, per esempio, si trovano il *Libretto Aureo e Santo degno da ciascuno essere mandato à memoria, di Seneca scritto à Galione, delli remedij casuali: in Dialogo tra il Senso e la ragione*; e il *Dialogo de un philosopho che contrasta con il pedocchio*, introdotto da una breve dedicatoria.

sempre sembrano appropriate al contesto; in alcuni casi però si dà corrispondenza e l'incisione sembra effettivamente illustrare la novella a cui è associata.

La *Novella ducale*, oltre a non essere collegata con un proverbio, è anche più lunga, narrativamente complessa ed è l'unico racconto che ha per protagonisti personaggi storicamente determinati. La distingue dalle altre la presenza di una voce narrante in prima persona che biograficamente converge verso Cornazano, dato che dichiara un decennale servizio presso Francesco Sforza, corrispondente con quello documentato per Cornazano (dal 1455 al 1466). Questo narratore è evidentemente incongruente rispetto alla voce che appare all'inizio dell'opera. La prima novella è introdotta da una cornice, che viene abbandonata dopo questo primo accenno: un giovane toscano comincia il suo racconto, forte dell'attenzione dei presenti, rivolgendosi a una eccelsa regina; né da lei né dalla presumibile brigata prende congedo: l'epilogo è affidato infatti al narratore di grado superiore (lo scrittore) che dà conto della divertita reazione degli astanti: la regina ride fino alle lacrime. Quando lo strepito (letteralmente) si placa, l'«astuto fiorentino» comincia una nuova storia, ma in verità non tornerà più in scena.

La *Novella ducale* scardina esplicitamente l'espedito della cornice, abbozzato all'inizio, perché in essa si delinea un narratore che senz'altro non ha i tratti – per quanto pochissimo delineati – del primo «Nastaccio» (questo è il nome del giovane che racconta), non fosse altro perché non è fiorentino.

La sedicesima storia (misteriosamente numerata XXIII) si iscrive in ambiente lombardo e ha per protagonista la coppia ducale, Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti. Francesco Sforza gode di una discreta fortuna nella novellistica rinascimentale come esempio di continenza: è nella dedicatoria della novella 26 della *Seconda parte* delle novelle di Bandello e, insieme con la moglie Bianca, è nella novella XXVI delle *Porretane*. Quest'ultimo racconto è il più vicino alla *Novella ducale*, ma è difficile stabilirne la cronologia relativa. Non ci sono documenti che permettano di datare e neppure di assegnare le novelle a Cornazano, se non – proprio in questo caso – i dati interni, tutt'altro che inequivocabili. La tradizione a stampa è concorde nell'attribuire i proverbi e la novella ducale allo scrittore piacentino, ma non mi pare che questo sia un argomento incontrovertibile. Sicuramente il rapporto con Cornazano esiste perché c'è un legame

tra le novelle volgari e quelle latine, ma non credo si possa con fermezza sostenere che la stesura delle prime sia necessariamente di responsabilità dell'autore delle seconde. Altrettanto opinabile mi pare l'autobiografismo della *Novella ducale*, potendo trattarsi di una finzione, sul modello dei narratori bandelliani: personaggi con una identità storicamente accertata che diventano narratori nella fantasia dello scrittore. Di questo narratore nella *Novella ducale* si dice che Francesco Sforza si è avvalso di lui come segretario amoroso, per dieci anni. È questa l'unica apparizione dell'io nella novella.

Nelle *Porretane* la voce narrante è di Giacomo Beccaria, nobiluomo pavese. La trama della novella è più semplice e il taglio decisamente più moralistico: un lungo epilogo è riservato alla disputa su quale dei due personaggi, se il duca o la moglie, abbia avuto un comportamento più degno di lode. La medesima situazione da cui nella *Novella ducale* si sviluppa una concatenazione di beffe, in Sabadino degli Arienti è invece lo spunto per una gara di virtù.

Questa evoluzione è del resto concorde con la fama del personaggio. Per Bandello, Francesco Sforza è modello di continenza, per essersi trattenuto dall'usare violenza a una fanciulla catturata in guerra. Gareggia con Scipione in eccellenza morale, dal momento che anche l'eroe romano in contesto analogo ha dato prova della stessa virtù.<sup>8</sup> Nella novella di Sabadino degli Arienti Francesco Sforza è colto in un'altra fase della propria vita, quando è già duca e sposo, in età avanzata. Così anche nella *Ducale*. Rimane soggetto al desiderio amoroso, ma infine, impressionato dalla magnanimità di Bianca, che a fronte della sua pena si dice disposta a tollerare l'adulterio, resiste agli sproni di questo amore. Similmente si erge a paradigma di continenza, soprattutto nell'interpretazione che ne offre la componente maschile della brigata (mentre la parte femminile sostiene l'inattinguibile valore della duchessa). La *Ducale*, le *Porretane* e il novelliere di

<sup>8</sup> L'accostamento con Scipione è anche nel *Chapitolo di messer Antonio buffone fatto pel chonte francesco i llode d esser piatoso d una fanciulla presa a lluccha*, un racconto in terzine attribuito a Antonio di Meglio, pertanto relativo a eventi di qualche decennio precedenti a quello della *Ducale* (XVI. *Il gran famoso Publio Scipione*, in Antonio di Meglio, *Poesie*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1975. Il testo è nei manoscritti: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.40, c. 112r, e Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3212, c. 82v).

Bandello concordano dunque nel presentare Francesco Sforza come uomo che sentì fortemente gli stimoli della passione, ma seppe esemplarmente resistervi per la sua virtù. La storia racconta di trentacinque figli, ma su quello le novelle elegantemente tacciono.

Il ritratto di Bianca si definisce specularmente a quello del marito, o almeno si integra con la prima osservazione relativa a Francesco: se lui fu incline all'eros, lei è connotata invece per la gelosia. Enea Silvio Piccolomini ne evidenzia la «zelotipia» nei *Commentari*,<sup>9</sup> raccontando l'aneddoto secondo cui Bianca avrebbe fatto uccidere un'amante del marito e avrebbe impedito il riconoscimento del figlio dei due.

La *Novella ducale* prende avvio dai due profili così delineati: Francesco, insaziabile nelle cose amorose, e Bianca, bella, intelligente e rosa dalla gelosia. Nel lungo ritratto dei due protagonisti si fondono le intenzioni encomiastiche con le esigenze narrative. Ne risultano pagine vivacemente descrittive. Nel caso di Francesco Sforza l'insistenza sull'inclinazione amorosa ha l'effetto di avviare fin da subito il tono salace della narrazione.

La descrizione di Bianca Maria è avviata in termini ancora più elogiativi. La donna è definita topicamente come una fenice, per la rarità delle sue virtù. Pagato il debito al dovere encomiastico, una buona parte del suo ritratto è riservato al vizio della gelosia che la distingue. La moglie è gelosa di chiunque avvicini il duca. In particolar modo la sua gelosia si

<sup>9</sup> Pius II, *Commentaries*, ed. by M. Meserve and M. Simonetta, vol. II, Cambridge-London, Harvard University Press, 2007, l. III, 19, p. 78: «Perpetuam concubinam quam perditte amavit coniunx zelotipia extuans interfecit». Su Bianca Maria Visconti, si vedano F. Catalano, *Bianca Maria Visconti, duchessa di Milano*, in *DBI*, X, 1968, online [[https://www.treccani.it/enciclopedia/bianca-maria-visconti-duchessa-di-milano\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bianca-maria-visconti-duchessa-di-milano_%28Dizionario-Biografico%29/)]; D. Pizzagalli, *Tra due dinastie: Bianca Maria Visconti e il Ducato di Milano*, Milano, Camunia, 1988 (poi *La signora di Milano: vita e passioni di Bianca Maria Visconti*, Milano, Rizzoli, 2000); M. N. Covini, *Tra cure domestiche, sentimenti e politica. La corrispondenza di Bianca Maria Visconti, duchessa di Milano (1450-1468)*, «Reti Medievali. Rivista», X, 2009, pp. 315-349; Ead., *Donne, emozioni e potere alla corte degli Sforza. Da Bianca Maria a Cecilia Gallerani*, Milano, Unicopli, 2012 (in particolare i capp. I e II, pp. 11-45). Sul rapporto tra Cornazano e la duchessa D. Zancani, *Writing for Women Rulers in Quattrocento Italy: Antonio Cornazano*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. by L. Panizza, Oxford, European Humanities Research Centre, 2000, pp. 57-74.

sfoga sull'amante che è definita come la prediletta, di cui Francesco Sforza è oltremodo appassionato.

A questo punto, secondo un procedimento comune nella novellistica, la narrazione si inserisce come episodio dimostrativo della qualità morale di cui si è appena ragionato: «e fu ca[usa] e origi[n]e d'una novella no da lassare andare senza scriptura» (c. Diu). La formula ricorda quelle bandelliane, perché fa riferimento alla necessità di mettere per iscritto, ma per Bandello si tratta di affidare alla scrittura una narrazione. La gelosia di Bianca è causa di una serie di eventi divertenti, che sono diventati «novella». Il narratore rimane ambiguo: che cosa è degno di essere scritto, la vicenda in sé oppure il racconto orale? Il termine 'novella' sembra far propendere per il secondo. Ma è vero che verso la fine del racconto per due volte il termine è usato nell'accezione di 'accadimento insolito'.

Secondo una struttura ordinata, alla presentazione dei due personaggi segue la definizione dell'occasione in cui avvengono i fatti degni di nota. È ricordata una circostanza storica: l'alleanza tra Francesco Sforza e Ferrante di Napoli, in vista delle nozze di Ippolita con Alfonso. Il richiamo al conflitto tra gli Aragonesi (a cui Francesco Sforza si sta avvicinando) e Giovanni d'Angiò serve a spiegare la presenza degli ambasciatori fiorentini alla corte sforzesca. Potrebbe essere l'inizio del 1462, quando Francesco Sforza aveva tanto sofferto di una malattia che si era sparsa la notizia della sua morte, a seguito della quale Piacenza si era ribellata. In questa circostanza Bianca Maria, preoccupata per le condizioni del marito, avrebbe persino chiesto per lettera l'intervento di Piccolomini per temperare gli amori extraconiugali del duca.<sup>10</sup> L'appello agli ambasciatori potrebbe dunque interpretarsi come variazione sullo stesso motivo della gelosia della duchessa, con diverso destinatario e diverso canale ma immutato nella sostanza rispetto a quello che un'altra tradizione assegna alla lettera per il papa. La presenza degli ambasciatori fiorentini in verità si giustificerebbe meglio con una retrodatazione agli inizi dell'ostilità tra Giovanni e Ferrante (1459), quando – secondo i commenti di Giovanni Simonetta tradotti

<sup>10</sup> Covini, *Donne, emozioni e potere* cit., pp. 41-42. Sulla salute malferma della coppia ducale, C. Crisciani, *La malattia a corte. Bianca Maria e Francesco Sforza*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, a cura di D. Mantovani, vol. I, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 777-780.

da Landino – i Fiorentini, tradizionali alleati francesi, per il tramite di Cosimo de' Medici avrebbero chiesto a Francesco Sforza se fosse opportuno o meno che la città si impegnasse con un prestito in favore di Giovanni.<sup>11</sup> Vero è che Simonetta menziona lettere, non invio di ambasciatori. Mentre nei mesi della malattia del duca effettivamente Bianca Maria fa appello agli alleati, per il tramite degli ambasciatori, per non trovarsi impreparata nel caso di un ulteriore peggioramento delle condizioni del duca. Nella novella si fa il nome di Angelo Acciaiuoli, uomo di fiducia di Cosimo, che, dagli atti della cancelleria sforzesca, risulta beneficiario di doni, per lui o per i familiari, da parte di Francesco Sforza.<sup>12</sup>

La salute malferma di Francesco Sforza è addotta dalla duchessa come ragione delle sue preoccupazioni per la relazione adulterina che egli continua a coltivare, ma nel racconto, a fronte dell'insistenza sulla gelosia di lei, non sembrano esserci dubbi sul fatto che si tratti di una motivazione pretestuosa. L'ultima celebre amante di Francesco Sforza è stata Elisabetta Robecco detta Elisabetta delle Grazie. Se si vuole dare una cornice storica al racconto, si può pensare a lei, ma storicamente non sarebbe congruente, datando la relazione tra Elisabetta e Francesco al 1463.<sup>13</sup>

Su queste premesse storicamente documentabili o comunque corroborate da una certa tradizione storica si innesta una trama novellistica esageratamente complicata e troppo debitrice a motivi noti nel genere per risultare verosimile.

Bianca Maria «honestandosi» (c. Diiv), cioè sotto pretesto di parlare nell'interesse della salute del duca, già anziano, prega gli ambasciatori che ne vogliano «raffreddare la mente» (*ibid.*) dalle lascivie amorose. Gli ambasciatori colgono bene la gelosia della donna, ma non per questo rifiutano

<sup>11</sup> D. Scalmazzi, *Tra Milano e Firenze. Cristoforo Landino volgarizzatore dei Rerum gestarum Francisci Sphortiae commentarii di Giovanni Simonetta. Edizione critica della Sforziada di Cristoforo Landino*, Milano, Ledizioni, 2021, l. XXVI, p. 459.

<sup>12</sup> Si veda per esempio la missiva contenuta nel Registro 15. 118 *Francesco Sforza a Boccacino*, 1452 aprile 1, Milano, consultabile nel progetto *La memoria degli Sforza*, online [<https://www.lombardiabeniculturali.it/missive/>]. Su Angelo Acciaiuoli, A. D'Addario, *Acciaiuoli, Angelo*, in *DBI*, I, 1960, online [[https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-acciaiuoli\\_res-8bc18c54-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Dizionario-Biografico%29](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-acciaiuoli_res-8bc18c54-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29)]; S. Ferente, *The Ways of Practice: Angelo Acciaiuoli, 1450-1470*, in *From Florence to the Mediterranean and Beyond. Essays in Honour of Antony Molbo*, ed. by D. R. Curto *et al.*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 103-116.

<sup>13</sup> Covini, *Donne, emozioni e potere* cit., p. 40.

di fare il possibile per assecondare la richiesta. Fino a qui la voce narrante ha delineato la situazione iniziale, ma il racconto dei fatti veri e propri non è ancora cominciato. La prima scena si svolge all'aperto, quando il duca e i fiorentini si trovano a passeggiare per la città di Milano, di cui si sono già lodate fin dall'inizio della novella le piacevoli donne. Sono tra le contrade «delle belle» (*ibid.*) e vanno balestrando usci e finestrelle. Gli ambasciatori pensano che sia l'occasione giusta per portare a compimento l'impegno che hanno preso con la duchessa. Vale la pena di mettere in rilievo l'attenzione dello scrittore a rendere il suo racconto vivace e realistico. Si dà conto infatti anche di un dettaglio non rilevante ai fini narrativi, ma efficace nella messa in scena: messer Angelo fa un piccolo segno d'intesa con la coda dell'occhio al suo compagno. Il segnale chiama l'altro attore a recitare la sua parte e avverte i lettori che sta cominciando la finzione. Il gioco teatrale tradizionalmente ha parte rilevante nel genere novellistico; le beffe poggiano spesso sull'espedito della rappresentazione, come una vera e propria scena in cui i beffatori recitano una parte mentre il beffato ignora di essere su un palco e confonde la finzione con la realtà. Non è altrettanto comune invece che sia esplicitamente riferito l'accordo tra i beffatori; nel *Decameron* può perfino capitare che lo spettacolo sia improvvisato e agli attori sia richiesto di riconoscersi come tali, capire immediatamente qual è il loro ruolo e comportarsi di conseguenza (per es. VII 6, nella magistrale improvvisazione di madonna Isabella). Qui però non ci sono astuti beffatori e uno sciocco beffato, anzi Francesco Sforza, a cui l'osservazione dell'ambasciatore avrebbe dovuto apparire spontanea e genuina, capisce bene la loro tattica. Il rapporto tra gli interlocutori però prosegue all'insegna dell'urbanità, come si conviene al loro rango e alla relazione che li lega. Il cenno d'intesa serve dunque a innescare l'avvio della vicenda; è diretto più al lettore che all'ambasciatore. Angelo Acciaiuoli ammiccando vuol dare a intendere di essere riuscito a ammonire il duca, ma il lettore può già intuire che non ci riuscirà: quel cenno che vuole attestare una strategica trappola in cui fare cadere l'altro (seppure a nobile fine), in verità, svela la superiorità del duca, che non si lascerà certo prendere tanto facilmente come gli ambasciatori credono. È comunque un dettaglio di una certa finezza narrativa, forse non privo di una malizia in odor antiflorentino.

Ottenuta licenza dal duca, Angelo Acciaiuoli gli consiglia di smettere i suoi passatempi amorosi adducendo tre argomenti: il primo è che simili occupazioni comportano lo svilimento dell'uomo, che si disdice soprat-

tutto a chi si trova in una posizione di potere. Per amare infatti si deve di necessità frequentare un essere inferiore, qual è la donna, e ci si deve dedicare a danzare, suonare, andare a feste, mentre a un signore si convengono pensieri alti e gravi, non simili frivolezze. Si noti che tra gli intrattenimenti deplorabili il primo è la danza, alla quale Cornazano dedica un trattato (in doppia redazione, che ha per destinataria Ippolita, la figlia di Francesco Sforza), nel quale, oltre alla minuta precettistica per le figure di moda, si legge anche una seria defensoria dell'arte della danza, come pratica di una filosofia avallata da precedenti antichi e sorretta da gravi ragioni.<sup>14</sup>

Il secondo argomento non è in verità una vera e propria prova della negatività della passione amorosa, ma solo l'accostamento, in virtù della stessa colpa, con il re Alfonso. L'ambasciatore fiorentino afferma di stimare eccezionalmente Alfonso per i suoi meriti politici e militari (questi ultimi tanto in mare che in terra) e di essersi trovato spesso a Firenze a lodare insieme Alfonso e Francesco come condottieri e come principi, ma di averne ugualmente rilevato il medesimo vizio, cioè l'eccessiva dedizione all'amante. Per Alfonso è fatto il nome della sua Lucrezia, con cui vorrebbe passare tutto il suo tempo. Il re Alfonso, che ebbe amante in età senile (ovvero passati i cinquant'anni) una Lucrezia (Lucrezia d'Alagno), credo debba essere Alfonso V, di cui appunto pare che la tradizione letteraria narri la passione tanto profonda da indurlo a chiedere al papa Callisto la liberatoria per le nozze, che gli è negata.<sup>15</sup> Va osservato che la novella ha già menzionato Ferrante re, «Ferrando» (c. *Diiv*), che succede a Alfonso e diventa re effettivamente il 4 febbraio 1459, mentre la morte del padre risale al giugno 1458. Insomma, nel giro di poche pagine sono nominati due re di Napoli e per entrambi ricorre il tempo verbale al presente. È vero che il titolo di

<sup>14</sup> Il trattato sull'*Arte del danzare* è composto in una prima redazione, dedicata a Ippolita Sforza, forse nel 1455, della quale non ci sono testimoni. La seconda redazione risale al 1465; è una delle poche opere di Cornazano pubblicate in edizioni moderne: C. Mazzi, *Il Libro dell'arte del danzare di Antonio Cornazano*, «Bibliofila», XVII, 1915, pp. 1-30; e, in inglese, A. Cornazano, *The Art of Dancing*, translated by M. Inglehearn and P. Forsyth, London, Dance Books, 1981.

<sup>15</sup> R. Moscati, *Alfonso V d'Aragona, re di Sicilia, re di Napoli*, in *DBI*, II, 1960, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-v-d-aragona-re-di-sicilia-re-di-napoli\_%28Dizionario-Biografico%29/]. Preciso che nella novella Alfonso è menzionato tra i principi italiani, escludo quindi che possa trattarsi dell'omonimo contemporaneo re di Portogallo.

re non implica necessariamente che Alfonso sia considerato vivente, ma è comunque strano che nelle parole dell'ambasciatore, formulate in un contesto di somma urbanità, non ci sia nessuna inflessione di encomiastico rimpianto come ci si potrebbe aspettare dato che la conversazione ha luogo quando Alfonso è senz'altro morto. La risposta di Francesco Sforza amplifica l'anomalia, perché il re è invitato a fare da sé la sua difesa. Mi rendo conto che è un argomento debole per confutare la paternità di Cornazano, ma vale la pena di sottolineare che l'incongruenza sarebbe tanto più evidente quanto più ci avvicinasse nel tempo agli eventi narrati. Non si può escludere che derivi da trascuratezza dell'autore quattrocentesco, oppure che sia il residuo di una versione grezza, magari abbandonata. Ma non si può neppure escludere che sia una svista non così evidente in una compilazione ormai lontana dall'epoca a cui si riferiscono i fatti, tanto più se si pensa all'*entourage* di Zoppino.

La strategia argomentativa di Acciaiuoli in verità non si dimostra troppo ben congegnata, dato che questo secondo punto del suo discorso (la passione che accomuna Francesco Sforza e re Alfonso) non solo non è in sé un argomento contro le scappatelle del duca, ma è addirittura implicitamente la smentita del primo punto del ragionamento: l'amore sarebbe una distrazione nociva al buon principe. Eppure tanto Francesco Sforza quanto Alfonso sono a detta degli ambasciatori ottimi principi. Il richiamo ad Alfonso rimane dunque tanto più inspiegabile, né vi si legge una immediata scoperta utilità pratica per lo scrittore.

Il terzo argomento è topico e in particolare suona assai noto in ambito novellistico: l'amore si addice ai giovani, mentre lede la salute e l'onore dei vecchi. Il duca dovrebbe dunque lasciar posto ai tanti giovani di cui è piena la sua corte e dedicarsi invece alla gestione dello stato, un'occupazione senz'altro più dignitosa per un uomo della sua età. Come si vede, è la questione che attraversa la letteratura, e, nel genere, ha il suo precedente più riconoscibile nell'Introduzione alla quarta giornata del *Decameron*, e buona fortuna avrà nella trattatistica cinquecentesca.

La risposta di Francesco Sforza è introdotta dall'avverbio «argutamente» (c. Diiii). La strategia dialettica del duca è basata sull'effetto patetico. Costruisce il discorso sulla contrapposizione tra le proprie condizioni e quelle degli ambasciatori. La disputa tra le discipline doveva essere effettivamente un passatempo nelle corti; sicuramente ha consolidata fortuna in letteratura. Nel Quattrocento a confrontarsi sono soprattutto medici e

filosofi, ma anche il mestiere delle armi ha una discreta tradizione. Vi si cimenta lo stesso Francesco Sforza, secondo quanto testimonia il manoscritto B 226 (*ssss.*) della Biblioteca Ambrosiana di Milano, alle cc. 17r-21r.<sup>16</sup> La disputa potrebbe essersi svolta nel 1459; l'intervento del signore in questo genere di confronti non è comune; potrebbe quindi corrispondere a una precisa strategia politica di Francesco Sforza, funzionale a diffondere l'immagine del principe forte e sapiente al tempo stesso. Fra gli argomenti con cui il duca sostiene la superiorità del mestiere delle armi c'è anche quello delle fatiche della vita del soldato, a partire dalla più giovane età.

Un ritratto non molto diverso da quello che il personaggio nella *Novella ducale* traccia della propria vita davanti agli ambasciatori.<sup>17</sup> Dapprima evoca l'inizio della sua carriera, con la morte del padre nel guado del fiume Pescara nel 1424, per poi sottolineare con enfasi che da allora (ovvero – quale che sia l'esatta cronologia – da più di trent'anni) la sua vita è stata sempre tra le fatiche, mentre quella di chi ora gli rimprovera di darsi ai piaceri è sempre stata nell'ozio. Segue quindi l'elenco dei disagi della vita militare, a ciascuno dei quali corrisponde la beata condizione dei potenti. Qui, in questa rapida disamina delle condizioni del soldato, si potrebbe riconoscere l'autore dell'*Arte militare*.<sup>18</sup> Per esempio, riconduce al trattato

<sup>16</sup> D. Zancani, *L'apparire di Francesco Sforza in una disputa tra il dottore e il milite*, «Schede Umanistiche», II, 1991, pp. 5-23, con la trascrizione della disputa alle pp. 17-23. Zancani segnala che il manoscritto contiene anche una lettera di Cornazano e una listarella con il suo nome. Devo la segnalazione all'anonima lettrice o all'anonimo lettore di questo articolo, che ringrazio.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 22: «Come suono facti homini d'arme, maggiore fatiga che prima in mantenersi l'arme eli cavalli, o in accrescere, andare a la serata di et nocte, fare la scorta, fare la guarda, stare e combater fra mille lanze, fra veretoni, schiopeti et bombarde, et pur caciarse inanti».

<sup>18</sup> Il trattato sull'*Arte militare* ha grande fortuna nel Cinquecento, tanto da essere tradotto in spagnolo (nel 1558, da Lorenzo Suarez de Figueroa) e parzialmente anche in francese (nelle *Instructions sur le fait de la guerre*, 1549). Cornazano ne ha composto una redazione in prosa e una in terza rima. *Edit16* recensisce le seguenti stampe: Pesaro, Soncino, 1506 e 1507 (quest'ultima distinta in due emissioni con diverso dedicatario); Venezia, Alessandro Bindoni, 1515; Ortona, Girolamo Soncino, 1518; Firenze, Eredi Filippo Giunti, 1520 (con il testo proemiale di Bernardo Giunta, in cui è criticata la lingua dell'autore, a emendare la quale l'editore si pregia di essere intervenuto); Venezia, Benedetto Bindoni, 1521; Venezia, Melchiorre Sessa, 1526; Venezia, Agostino di Zanni de' Portese, s.d.; Venezia, Pietro Nicolini da Sabbio, 1536. Su quest'opera, D. Zancani,

l'onomatopea che molto suggestivamente evoca l'opposta situazione di chi vive nell'agio (il *tin tin* che lo chiama alla danza) e di chi è invece sul campo (il *taratan* della tromba di guerra). Nella novella: «alpe e liuti voi chiamava al ballo, quando la tromba noi chiamava a l'arme, al suono del ti, tin, tin voi entravi in danza noi col tan, ta, ra, ra fora a fare carne» (c. Diiii). Nel trattato dell'*Arte militare*, a proposito della tromba:

per essa el campo ogni precepto intende  
che spesso caccia e spesso indietro volta.  
E sì alla gloria sua l'anima incende  
quel ta ra ra tan ta ch'el mette a sacho  
terre et in campo l'inimico fende.<sup>19</sup>

Il discorso di Francesco non è una puntuale confutazione degli argomenti degli interlocutori. All'accostamento con Alfonso risponde di essere lusingato e di lasciare a lui la sua difesa: «a lui come a prudentissimo signore lassarò fare la scusa sua» (c. Diiii). L'apologia è tutta nell'accorata enumerazione delle difficoltà della vita militare in confronto con gli agi della vita civile. Dopo tante fatiche al condottiero è finalmente lecito di godere delle piacevolezze dell'amore. Inserisce qui il *topos* della sopravvivenza di amore oltre la morte: «e se dietro morte s'ama come io temo,

*Antonio Cornazano's De l'integrità de la militare arte*, in *Chivalry in the Renaissance*, ed. by S. Anglo, Woodbridge, Boydell, 1990, pp. 13-24; M. N. Covini, *L'esercito del Duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1998; A. Settia, *De re militari. Pratica e teoria nella guerra medievale*, Roma, Viella, 2008; C. Montagnani, *Latino e volgare alla corte degli Este. Le autotraduzioni*, in *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Áquez e N. D'Antuono, Milano, Led, 2012, pp. 141-156; S. Carapezza, *Sondaggi sul lessico della guerra in Cornazano tra Arte militare e Sforziade*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019)*, a cura di A. Casadei *et al.*, Roma, ADI Editore, 2021, online [<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>].

<sup>19</sup> Cito dalla prima stampa nota: *Opera bellissima delarte Militar del excellentissimo poeta miser Antonio Cornazano in terza rima*, Venezia, per Piero Benagli, 1493; indico il libro, il capitolo, la carta (in numeri romani, come a testo) e la colonna (sn/dx). Qui: l. III, cap. 3, c. XXr, dx. Ricordo che l'*Arte militare* di Cornazano ebbe una grande fortuna nel XVI secolo: il taglio militare del discorso di Francesco Sforza mi pare quindi che non possa essere un argomento né a favore né contrario all'attribuzione a Cornazano.

voglio essere innamorato e servire lui [Cupido]» (c. Diiii). Curiosamente un'espressione molto simile a questa (intendo proprio nella formulazione, giacché il concetto in sé è comune) ricorre in un novelliere sicuramente del Cinquecento avanzato, quello di Giraldi; è senz'altro una formula convenzionale, presente anche nel celeberrimo discorso di Ghismonda (*Dec.* IV 1 32), perciò la coincidenza non è significativa, ma rimane indiziaria della circolazione di motivi topici all'interno del genere, anche in esiti assai diversi come sono i tre qui individuati.<sup>20</sup>

Il duca conclude la sua argomentazione teorica, passando a una proposta di ordine pratico: l'invito a partecipare a una splendida festa che egli farà allestire per l'indomani, a cui sarà presente la sua amante, affinché essi, vista la sua bellezza, siano definitivamente dissuasi dai loro propositi di correzione. La conversazione tra Francesco Sforza e gli ambasciatori non procede quindi secondo lo schema della logica esposizione di argomenti a cui faccia seguito la puntuale confutazione da parte dell'interlocutore, come vorrebbe la prassi del dialogo. Al rigore logico-espositivo subentra nelle parole degli ambasciatori l'intenzione encomiastica o aneddótica (la menzione di Alfonso, l'elogio del principe). Si intuisce la necessità da parte dello scrittore di costruire per gli oppositori del duca una parte che sia credibile e non troppo disonorevole, ma anche facilmente opinabile: così mi pare almeno per l'argomento troppo palesemente perdente nella tradizione letteraria dell'inopportunità dell'amore senile. Anche alla prima loro obiezione, che i passatempi amorosi nuocciano alla buona gestione del governo, si può opporre una serie di esempi noti a un lettore di media cultura. È di fatto la stessa considerazione spesso premessa alle narrazioni novellistiche: anche i *viri illustres* della classicità si sono dilettrati con intrattenimenti frivoli.<sup>21</sup> Ciò vale naturalmente accettando l'assunto che

<sup>20</sup> Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommisti*, a cura di S. Villari, vol. II, Roma, Salerno Editrice, 2012, V 9, p. 913. Una storia del motivo dell'amore postumo è tracciata, nei suoi snodi essenziali, nel volume *Love after Death: Concepts of Posthumous Love in Medieval and Early Modern Europe*, a cura di B. Jussen e R. Targoff, Berlin, De Gruyter, 2015, in part. B. Jussen, *Posthumous Love as Culture: Outline of a Medieval Moral Pattern*, pp. 27-54.

<sup>21</sup> Il *topos* deve la sua fortuna a Valerio Massimo, VIII, 8, 1-2; per rimanere nel genere della novella, mi limito a segnalare che i consueti nomi di Socrate (che gioca con i figli) e Scipione e Lelio (a raccogliere conchiglie) ricorrono nella *Erudizione dell'auctore a l'opera*

l'amore sia faccenda leggera, assunto smentito dalla tradizione letteraria. Gli ambasciatori rimangono «vinti et confusi» dall'«elegantissima risposta» (c. Diiii). Le parole di Francesco Sforza servono a celebrare il personaggio, perché ne pongono in rilievo i sacrifici patiti prima di arrivare al ducato. Hanno dunque un'intenzione celebrativa, che risulta più funzionale perché emerge dal discorso diretto dell'interessato, apparendo così più verosimile. Il cuore della novella è nell'azione, non nel dialogo. Francesco Sforza infatti introduce a un evento: la festa, che conta perché offre l'occasione alla duchessa per entrare in azione. Poco si dice della festa in sé, se non genericamente che fu bellissima. Bianca Maria vi partecipa, insieme con la figlia Ippolita. Anche dell'amante di Francesco si dice poco: soltanto che è bellissima. La beffa della moglie si compie alla fine della festa, quando il duca si intrattiene con gli ambasciatori e la sua innamorata. La duchessa fa uscire per un passaggio alternativo tutte le donne presenti alla festa con il pretesto di un rinfresco in un'altra stanza e fa in modo che all'uscita in cui attendono il duca e gli ambasciatori si presentino invece le quarantaquattro caravagge di corte, ovvero le lavandaie.<sup>22</sup> È l'inganno consueto della vecchia laida in luogo dell'amante attesa. E come è topico la beffa è tanto più riuscita quanto maggiore è il desiderio con cui l'innamorato aspetta la donna, a figurare il quale nelle novelle spesso si inseriscono metafore erotiche, più o meno grevi. Qui il signore quando vede avvicinarsi i doppiieri che scortano le donne «si cominciò a infalconare et a mettere la musa in continentia» (c. D5r). Compie anche un gesto di intesa: di nuovo è assegnato uno spazio alla gestualità. Questa volta la complicità è tra il duca e gli ambasciatori, mentre inizialmente il duca ne avrebbe dovuto essere escluso, con il primo ammicciare di Acciaiuoli al compagno.

È una giarda («zarda», *ibid.*) che coinvolge una corallità di attori perché deve essere una sanzione pubblica per il marito, pure nel rispetto dell'onore di entrambi. È importante infatti che siano presenti gli ambasciatori,

delle *Porretane*, indirizzata al dedicatario Ercole d'Este (nel testo si menziona anche Cornazano, tra gli oratori e poeti illustri che onorano la corte del signore). Il motivo è presente anche in *Bandello*: si veda, ad esempio, la dedicatoria a Carlo Bracchetto (II 41).

<sup>22</sup> Covini, *Donne, emozioni e potere* cit., p. 19 spiega che le 'caravagge' prendono questo nome perché originarie di Caravaggio. Chiamate a corte a fare da lavandaie, si fanno presto riconoscere per la rozzezza del loro linguaggio. Alcune vengono apprezzate per il loro lavoro, tanto che Ippolita le porta con sé a Napoli quando va sposa.

come autorevoli testimoni. La loro reazione è quella che di solito contraddistingue le brigate all'ascolto delle novelle: «incomincio a cachinare di riso» (*ibid.*). È interessante notare l'ampio coinvolgimento e la dimensione pubblica che la novella ha fino a questo punto. I protagonisti sono i duchi; la narrazione si aggancia a un evento di politica internazionale (la guerra Angioini/Aragonesi), sono coinvolti gli strumenti della diplomazia (il matrimonio tra Ippolita e Alfonso) oltre che militari; sono presenti degli ambasciatori; c'è una festa di corte. Al filone della novella municipalistica toscana risponde qui una narrazione tutta cortigiana, che coinvolge persino le lavandaie del servizio sforzesco. La scena ambientata nelle contrade delle belle, topograficamente esterne al perimetro di corte, offre la misura della pervasività della corte: gli spazi cittadini sono di fatto spazi del signore, adibiti al suo passeggio e al suo divertimento. Forse non è un caso che tutto si svolga sotto gli occhi di ambasciatori che provengono da Firenze, la città delle novelle di beffa dal sapore comunale.

Il duca beffato minaccia vendetta alla moglie. Qui cambia la scena e si passa all'atmosfera notturna e con essa a un contesto molto più privato, addirittura segreto. È notte e l'amante del duca, incappucciata, viene condotta a lui dai suoi sensali (i «tabacchini», c. D5); sono dunque le strade buie della città. La donna viene fatta rapire da Bianca Maria ed è portata da lei. Ecco la scena a porte chiuse in cui le due donne si fronteggiano. L'una implora pietà e cerca di scolparsi, mentre per l'altra – quella che più conta – lo scrittore si trova a dovere equilibrare la proverbiale clemenza con la gelosia da cui originano gli eventi della novella. Il conflitto tra le due qualità è risolto con il discorso in cui la donna rassicura la giovane promettendole che non le farà nulla di male, ma confessa che non può certo dirsi contenta della sua «concorrentia» (*ibid.*). La beffa ordita da Bianca Maria consiste nello stratagemma usatissimo nella novellistica dello scambio di persona. Le due si scambiano gli abiti e la giovane amante aiuta la duchessa a fingersi lei. Il travestimento funziona finché Francesco si accorge dello scherzo da alcuni segni sul corpo nudo della donna. Si fa portare il lume per meglio vedere. La scena si è svolta dunque al buio: dopo lo spazio pubblico della corte, la novella ha ambientazione notturna, nella segretezza delle camere dei duchi.

Sul motivo noto dello scambio di persona, Bianca Maria costruisce tre beffe: dopo le caravagge, simula di essere l'amante, poi congedata bruscamente dal marito gli manda la vera amante nei suoi panni, cosicché egli,

convinto di trovarsi di nuovo di fronte la moglie, ancora più rudemente la allontana. Se fino a qui tutto sembra rientrare nei piani dell'astuta duchessa, la quarta e più comica beffa forse nasce da un evento non previsto, compiuto proprio da Francesco. Il duca è rimasto a bocca asciutta e l'insoddisfazione ha resa nel testo con una metafora di matrice boccacciana, all'improvviso riconoscimento della moglie in luogo dell'amante, «tale che havea levata la cresta senza dir colpa sua abbassò el capo» (c. D6r). Il desiderio però si risveglia e il duca sa che la moglie non verrà meno, così bussa alla sua porta. Anche in questo caso si attinge al repertorio espressivo dell'erotismo, costruito sul *Decameron*: «cominciò per l'amore di dio e di san cresci in mano a pregare ch'ella l'aprisse» (c. D7r). Si ha quindi una scena in cui i due dialogano divisi dalla porta della camera: lui fuori implora di entrare, lei lo tormenta con vari argomenti, innanzi tutto rinfacciandogli le esatte parole con cui era stata prima licenziata da lui, poi ventilando l'ipotesi di essere in compagnia di un amante. Il duca pensa di poter guadagnare la moglie «s'imaginava pure rectorichare con qualche grata paroletta allei» (*ibid.*), ma nulla possono le parole; si mette dunque a bussare sempre più rumorosamente «frappando alla soldatescha» (c. D7v). Il campo semantico della guerra, adatto al personaggio di Francesco Sforza, già evocato dalla voce narrante all'inizio della novella per indicare le battaglie tanto con nemici quanto con le amanti da cui il condottiero non ha mai tregua, è ripreso nella battuta di Bianca Maria: la duchessa rivendica di non essere femmina da fante a piedi né donna che porta lo scudo, di non essere cioè al servizio incondizionato del marito. Alla fine Bianca decide di aprire, ma medita la nuova giarda. Come il primo scambio di persona coinvolgeva delle vecchie, che si sostituivano alle nobili e belle ospiti della festa ducale, ora in questo nuovo equivoco torna il motivo della vecchia in luogo dell'amata, sul modello della Ciutazza decameroniana. Bianca fa arrivare «la tale vecchia che non havea denti in boccha, tutta grinza e tutta crespà a cui sentiva el grembiale di ranzo» (*ibid.*).

La narrazione dell'incontro galante tra il duca e la vecchia è condotta con un ritmo incalzante, perché tutta incentrata sulla rapidità delle azioni: la duchessa apre, il duca entra, lei finge di coricarsi ma fa entrare la vecchia al suo posto, la vecchia abbraccia il duca, il quale al fiato fetido di lei comincia a farsi perplesso, lo sconcerto cresce quando le *avances* si fanno più spinte. Il duca prende la candela dall'altare della moglie, la vecchia scappa e il duca la rincorre. La scena è rapida e concitata, non senza i dovuti sali

della situazione erotica (l'intima grinzosità della vecchia e, prima, la sua lussuria). Con l'inseguimento il comico raggiunge l'apice: la vecchia anaspa alla ricerca dell'uscio «cespitone» (c. D8<sup>v</sup>), ma finisce sottosopra e piomba su una scanna, il duca le precipita addosso e si ritrovano «ancho entrambe dui in uno montone» (*ibid.*). La vecchia schiacciata dal corpo dell'uomo grida di dolore, lui, che a questo punto vede bene che la donna è ben altri che Bianca, le grava ancora di più addosso e la malmena a calci e pugni. La duchessa intanto è senza fiato per le risate, dato che ha assistito a tutta la scena. «El signore persevera madonna ride. La vecchia piange» (*ibid.*): un saggio del ritmo paratattico con cui è raccontato l'episodio. Altre, nel racconto di questa stessa scena, si cerca l'effetto comico non solo con l'azione, ma con il linguaggio: il duca si fa lanaiolo, per pettinare bene bene la vecchia (per dire come infuria su di lei).

Lo strepito della donna così malmenata fa accorrere tutte le cameriere di Bianca Maria: la beffa, che finora era stata chiusa nell'intimità delle camere (prima quella di lui, poi quella di lei) è ora estesa alla corte, o almeno a tutte le donne che vi dimorano. Il duca per vergogna smette di picchiare la vecchia e fa ritorno alla sua camera.

Si giunge così alla mattina seguente: dal buio alla luce, dallo spazio privato a quello pubblico. Bianca medita una nuova giarda. Il duca si trova nella corte in pubblica udienza: è dunque il momento stesso dell'esercizio del potere. L'affare coniugale dei signori si riversa nel teatro delle questioni civili. È necessario, per la riuscita della beffa, che ci siano tutti i baroni e gli ambasciatori. Bianca impone alla vecchia di lamentarsi pubblicamente di fronte al signore di essere stata malmenata nella notte. Il fatto che si è compiuto nell'oscurità e nel segreto domestico è presentato alla luce e in pubblico, a scorno del responsabile. Si insiste molto sulla pubblicità della denuncia: «incominciò a cridare ad alta voce», «odendo ogni persona», «presenti ambasciatori e ogni barone» (c. D8<sup>v</sup>). La scena della pubblica udienza riprende un motivo della novella e della fiaba: il colpevole, ascoltata un'accusa, decreta pubblicamente la pena senza sapere che sarà applicata proprio su di lui. Qui l'avidità della vecchia – o le istruzioni di Bianca – salva il duca dalla menomazione, giacché egli, che non ha riconosciuto la donna della notte precedente, stabilisce di punire in quel modo chi l'ha picchiata. La vecchia però non sa che farsene di una tale giustizia e chiede piuttosto il denaro per maritare la figlia. La novella si chiude dunque lietamente con la dote per un matrimonio, che è sempre un atto di carità

cristiana, esemplato su quello di san Nicola.<sup>23</sup> Nell'ultima scena, il duca prende atto di essere stato beffato e riconosce che la duchessa vuole svergognarlo davanti al mondo, in pubblico. C'è quindi il suo discorso interiore: «questa vecchia puttana è mandata qui a vergognarmi del mondo da madonna» (c. E1r), in comico contrasto con l'atteggiamento di principe giusto e clemente mostrato fino a quel momento («El signore ridendo disse», *ibid.*). L'ultimo lampo di comicità della novella è la reazione della donna, che va benedicendo le botte subite perché le hanno procurato una grande fortuna, e quasi auspica di prenderne ancora, a questo prezzo.

L'epilogo spiega il titolo della novella: «et perché da Duchessa a Duchessa andò la zarda, meritamente la presente novella in nome di Ducale fia intitolata» (*ibid.*). L'espressione sembra lasciare a intendere la prassi di assegnare sempre un titolo alle novelle, prassi non riscontrabile in nessun'altra novella attribuita a Cornazano. Del resto, è ormai chiaro che questo testo non è in alcun modo assimilabile agli altri proverbi, sebbene al suo interno presenti un proverbio: all'inizio, dove si presenta Francesco Sforza, a proposito dell'inveterato costume alle battaglie amorose, si dice che il lupo muta il pelo ma non il vizio. Il proverbio però è lasciato cadere, non assurge a spunto per la narrazione. Il racconto è ben più complesso di un episodio riassumibile nel motto vulgato, come per gli altri *Proverbi*, vi si fondono motivi storici, topoi novellistici, *clichés* del comico. L'esplicita formulazione del titolo riconnette il testo alla dimensione di corte: c'è una intenzionale volontà di proiettare la novella nell'ambito cortigiano, perseguita dall'inizio alla fine, seppure con momenti in cui prevale il gusto per la narrazione comica sulla definizione delle dinamiche di corte. È evidente comunque che non è una semplice beffa di una moglie a un marito, ma un caso 'ducale', cortigiano lombardo.

<sup>23</sup> La generosità nel donare di dote le giovani senza risorse è tra i meriti riconosciuti a Bianca da Sabadino degli Arienti nel medaglione a lei dedicato all'interno di *Gynevra*: «Alcuna volta, quando a le sue pietose aurechie pervenia, che qualche costumato cittadino fusse oppresso da qualche ira de stelle, o vero da sinistra et scarsa fortuna, overo per altrui peccato impoverito, che avesse figliuole da marito et che maritare non le potesse, le aiutava de dota», *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna, Romagnoli, 1888, p. 279.

