

Le Noze di Psiche e Cupidine di Galeotto del Carretto: note metrico-linguistiche

ABSTRACT: *In the following paper Noze di Psiche e Cupidine, a theatrical work by Galeotto del Carretto, has been analyzed. The first part is an introductory one, where the opera and dating problems are described. The possible match of Noze with Comedia de Beatrice, another Galeotto's work (believed lost) which is mentioned within letters, will be discussed and underlined. The focus of the second part is the author's language. On one hand the text is marked by linguistic phenomena from the Nord of Italy (given the fact that the author is from Piemonte). On the other hand, it contains lots of Florentine features as well. This means that Galeotto had already begun a Florentine standardization process which results partial and incomplete. In the third part the attention is focused on the work's metric, which is various and perfectly fitting with the different issues on the scene.*

1. INTRODUZIONE

Galeotto del Carretto per la stesura della sua opera teatrale *Noze di Psiche e Cupidine*¹ ha tratto ispirazione dalla celeberrima favola apuleiana di *Amore e Psiche*, scritta intorno al II secolo d.C. e contenuta all'interno delle *Metamorfosi*. Quest'ultima, ritenuta tra le storie d'amore più celebri di sempre, ha superato brillantemente la prova del tempo, tanto che la sua fama scorre attraverso i secoli. Durante l'Umanesimo, età simbolo della riscoperta del mondo antico, la favola venne studiata e riscritta in diversi modi da svariati autori tra i quali Matteo Maria Boiardo, Niccolò da Correggio e Galeotto del Carretto. Quest'ultimo, palesemente influenzato anche dai gusti raffinati della sua protettrice e amica Isabella d'Este, ha dato vita ad un testo teatrale che, seppur tradizionale sotto il profilo tematico, risulta oggettivamente originale sotto quello strutturale e stilistico. L'opera è concepita in versi, divisa in *Prologo*, *Argomento* e cinque atti. Ad oggi non possediamo nessun manoscritto delle *Noze*, ma ci sono

¹ Tutte le porzioni di testo delle *Noze di Psiche e Cupidine* presenti nell'articolo sono state ricavate dall'edizione TISSONI BENVENUTI – MUSSINI SACCHI (2013).

note tre edizioni cinquecentesche (Tisconi Benvenuti – Mussini Sacchi 2013)².

La datazione del lavoro non è certa³. A lungo venne ritenuta valida quella del 1502 proposta da Manacorda (1899)⁴, la quale venne successivamente confutata dalle riflessioni di Doglio (1985)⁵, di Minutelli (2004)⁶ e di Tisconi Benvenuti (Tisconi Benvenuti – Mussini Sacchi 2013). Nonostante l'opera non venga citata esplicitamente dall'autore all'interno del carteggio con Isabella d'Este, nelle lettere vengono menzionate due opere ritenute perdute, con le quali potrebbe sussistere una correlazione: la «comedia nova»⁷ e la *Comedia de Beatrice*.

Va sicuramente sottolineato che, oltre alle *Noze*, esiste un'altra opera del casalense non citata all'interno delle lettere: *Li sei contenti*, una commedia licenziosa. Tisconi Benvenuti, analizzando le peculiarità di tale opera e ritenendola poco consona per una donna della

² Gli esemplari dell'edizione senza nota tipografica sono conservati nelle seguenti biblioteche italiane: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana; Firenze, Biblioteca nazionale centrale; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense; Ravenna, Biblioteca Classense; Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (CNCE 16398). Gli esemplari dell'edizione del 1520 si trovano a: Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense; Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana; Padova, Biblioteca Universitaria; Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina; Torino, Biblioteca dell'Accademia delle Scienze (CNCE 16399). L'esemplare del 1545 si trova alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (CNCE 16404).

³ Esclusa l'incontrovertibile data *post quem* del 1513: fu l'anno in cui la canzonetta *Crudel fuge se sai*, facente parte di *Noze*, venne pubblicata nell'edizione musicata del Tromboncino in *Canzoni, sonetti, strombotti et frottole* di Andrea Antico (ANTICO 1513).

⁴ Lo studioso, considerando la tematica amorosa dell'opera, ipotizzò che questa potesse essere stata scritta in occasione del matrimonio tra Guglielmo IX e Anna d'Alençon del 1502. Manacorda avvalorò ulteriormente la sua tesi sostenendo il fatto che i «lunghe affanni» a cui si fa riferimento nel prologo, possano essere le guerre e pestilenze di cui l'autore fa menzione nelle *Cronica del Monferrato*.

⁵ Doglio spiegò in modo semplice, ma convincente, quanto poco l'opera fosse idonea per un evento matrimoniale. Infatti, nonostante il «vincol matrimoniale» sia effettivamente un argomento abbondantemente presente nelle *Noze*, questo è circondato da svariati avvenimenti come omicidi, tradimenti, menzogne e invidie, che per niente si sarebbero convenevolmente adattati a tale solenne evento.

⁶ Minutelli e Tisconi Benvenuti sostennero la tesi secondo cui Galeotto nel 1502 dovesse ancora trovarsi in esilio.

⁷ La «comedia nova» fu menzionata da Galeotto nelle lettere dell'11 novembre 1499: «Io gli harei mandato una mia comedia nova quale ho fatta da doi mesi in qua, ma per mandar ortiche dove se coglie el lauro non ho havuto ardir de mandarla» (MINUTELLI 2004, 149); del 17 dicembre 1499: «La comedia che la Ex.tia V. me richiede, anchora che non sia degna de andar a tanto conspecto quanto è quello de la Ex.tia V., non harò dubitanza de mandarla tutta volta ch'io l'habbi transcritta in bona forma, che non ho se non l'originale, et cominciarò de mia mano a scriverla, et poi subito la mandarò a quella» (*ibid.*); del 29 gennaio 1500: «La comedia mia de che me scrisse la Ex.tia V. che gli mandasse io gliel'ho mandata già sono otto giorni per Biasino servitore de meser Baldino Scarampo: pregola se degni farmi intendere se l'ha havuta» (*ibid.*).

levatura della marchesa, considerò improbabile la corrispondenza tra la «comedia nova» e *Li sei contenti* e sostenne invece quella tra la «comedia nova» e *Noze* (Tisconi Benvenuti – Mussini Sacchi 2013). A mio avviso, invece, è possibile una corrispondenza tra la «comedia nova» e *Li sei contenti*; tale ipotesi può essere avvalorata dalla corposa documentazione che evidenzia in modo esauriente quanto la licenziosità non sia mai stata un argomento tabù per Isabella d'Este. Basti considerare i suoi scritti privati, le opere a lei dedicate (Minutelli 2004) e il suo interesse per le commedie plautine (Mallamaci 2019). In più le caute espressioni con le quali del Carretto presenta la maliziosa opera alla donna («ma per mandar ortiche dove se coglie el lauro non ho havuto ardir de mandarla») sembrano suggerire ancora una volta che *Li sei contenti* e la «comedia nova» possano essere considerate due facce della stessa medaglia. È probabile che Galeotto, attraverso un'arguta metafora, volesse segnalare ad Isabella d'Este un cambiamento tematico notevole. Furono, poi, le insistenze della marchesa che lo convinsero ad inviarle la commedia⁸.

Ipotizzata la corrispondenza tra la «comedia nova» e *Li sei contenti*, è necessario valutare quella che potrebbe sussistere tra la *Comedia de Beatrice*⁹ e le *Noze*. Considerando «de Beatrice» un complemento di specificazione e non d'argomento, la ferrarese dovrebbe essere considerata la dedicataria dell'opera¹⁰. Ma allora perché, in veste di dedicataria, Beatrice non è nominata all'interno del *Prologo*? È possibile che, in seguito alla morte prematura della donna, l'autore abbia considerato inopportuno inserirla all'interno dell'opera; il ricordo della deceduta, seppur non esplicitamente dichiarato, permane comunque nel *Prologo*; infatti il

⁸ A rigor del vero bisogna sottolineare che Minutelli non considera le reticenze dell'autore un argomento a sostegno della sua tesi, bensì pensa che le dovute cautele siano semplicemente motivate dal fatto che Galeotto, essendosi cimentato per la prima volta nella scrittura di una commedia, temesse l'esperto giudizio della marchesa (MINUTELLI 2004, 166-167). L'argomentazione sostenuta da Minutelli non contrasta totalmente con quella sopracitata, perciò le due posizioni possono anche coesistere.

⁹ La *Comedia de Beatrice* fu menzionata da Galeotto nelle lettere: il 2 gennaio 1498: «Gli mando *etiam* la comedia de Timon composita per me et tradutta de greco et latino in rima. Se havesse havuto tempo glie ne haveria mandata una altra mia intitulata già a la Ill.ma *quondam* Madama vostra sorella [Beatrice d'Este Sforza], ma non l'ho possuto far transcrivere; una altra volta io gliela mandarò» (MINUTELLI 2004, 148); il 24 novembre 1498: «Mando *etiam* la comedia mia che ho fatto transcrivere, quale già mandai a la Ill.ma Madama Duchessa sorella vostra puocho avante che lei moresse» (ivi, 149). Il 23 giugno 1499: «[il Tromboncino] insieme cum li compagni se trova qua [a Casale] già sono molti giorni, ma a gran preghi del S(ignor) Marchese nostro et del S(ignor) Constantino sono per forza restati qua, dove staranno insino a tanto che se faccia la comedia de Beatrice, quale altre volte mandai a la S(ignoria) V., et ne li acti di quella cantaranno certe cancone nove per me fatte, che se non vi fussero costoro noi restaressimo impazati, et credo se farà l'ultimo dì di giugno» (*ibid.*).

¹⁰ Che Beatrice d'Este possa essere considerata la dedicataria dell'opera non deve destare stupore, considerato il fatto che Galeotto intrattenne anche con quest'ultima rapporti epistolari, seppur più radi e meno duraturi rispetto a quelli con la sorella Isabella.

nunzio non solo si rivolge ai vivi, ma anche alle «notabile umbre», cioè alle persone passate a miglior vita (Minutelli 2004, 160).

Tale corrispondenza può essere ulteriormente considerata valida in rapporto con un indizio contenuto all'interno della lettera del 23 giugno 1499:

[il Tromboncino] insieme cum li compagni se trova qua [a Casale] già sono molti giorni, ma a gran preghi del S(ignor) Marchese nostro et del S(ignor) Constantino sono per forza restati qua, dove staranno insino a tanto che se faccia la comedia de Beatrice, quale altre volte mandai a la S(ignoria) V., et ne li atti di quella cantaranno certe cançione nove per me fatte, che se non vi fussero costoro noi restaressimo impazati, et credo se farà l'ultimo dì di giugno (Minutelli 2004, 149).

Da qui si desume che la *Comedia de Beatrice* venne messa in scena presso Casale, con la presenza del Tromboncino¹¹. Quest'ultimo fu proprio colui il quale musicò la barzelletta *Crudel fuge se sai* presente nelle *Noze*. È verosimile pensare che il componimento sia stato musicato in vista di una rappresentazione teatrale e si potrebbe azzardare l'ipotesi secondo cui la messa in scena corrisponda a quella citata nella lettera del 23 giugno 1499. Se è dunque ipotizzabile la corrispondenza tra le *Noze* e la *Comedia de Beatrice*, resta da avanzare un'ipotesi convincente riguardo alla datazione dell'opera.

Galeotto del Carretto, nella lettera indirizzata ad Isabella del 24 novembre 1498, dichiarò di aver inviato l'opera a Beatrice «puocho avante che lei moresse». La morte di quest'ultima venne annunciata dal marito Ludovico Sforza il 3 gennaio 1497. Perciò Galeotto del Carretto iniziò la scrittura de *La Comedia de Beatrice* (ovvero delle *Noze*, secondo la mia ipotesi) almeno a partire dall'inizio del 1496, se non addirittura durante l'anno precedente, considerata la corposità dell'opera.

2. LA LINGUA

L'analisi linguistica dell'opera potrebbe iniziare dall'esame del titolo riportato sul frontespizio della cinquecentina senza nota tipografica: «Noze de Psyche e Cupidine celebrate per lo Magnifico Marchese Galeoto dal Carretto Poeta in lingua Tosca non vulgare» (Tisconi Benvenuti – Mussini Sacchi 2013, 510). La definizione «in lingua Tosca» avvalorata dalla litote «non vulgare» risulta alquanto singolare, considerato che il primo termine del titolo

¹¹ Bartolomeo Tromboncino (1470 circa – 1535 circa) fu un musicista e compositore. Frequentò varie corti come quella di Mantova, Ferrara e quella dei Medici a Firenze. Conosciamo alcune delle sue frottole perché contenute all'interno di una delle raccolte di Petrucci.

«Noze» presenta una consonante degeminata, la quale è un tipico tratto settentrionale. L'intitolazione è con ogni probabilità correlabile a specifici scopi propagandistici volti alla nobilitazione linguistica dell'opera. Ma allora, come potremmo definire la lingua di Galeotto del Carretto?

Dal punto di vista fonetico un tratto peculiare rinvenibile nei testi del Nord Italia è l'utilizzo di monottonghi. Questi sono abbondantemente presenti nelle *Noze*, ma non esclusivamente. Il testo, infatti, è altrettanto ricco di forme dittongate o iperdittongate.

FORME MONOTTONGATE	LUOGHI NEL TESTO	FORME DITTONGATE	LUOGHI NEL TESTO
<i>Novo</i>	(I v. 301, IV v. 44)	–	–
<i>Bono/a</i> ¹²	(I v. 45 etc.)	<i>Buona</i>	(V v. 53)
<i>Cor</i> ¹³	(I v. 3, II v. 60, III v. 106, V v. 5, V v. 312)	<i>Cuor</i>	(I v. 67, I v. 108, I v. 117, I v. 137, I v. 180, I v. 233, I v. 235 etc.)
<i>Loco</i> ¹⁴	(I v. 305)	<i>Luoco</i>	In tutti i luoghi del testo escluso il caso di <i>loco</i>
<i>Omini</i>	(IV v. 38)	<i>Uom</i>	(I v. 103)
<i>Pòr</i> ¹⁵	(III v. 475)	<i>Può / puoi / puosso / puotesti / puoter</i>	(I v. 74, I v. 196, I v. 199, I v. 205, I v. 343, I v. 420, II v. 49, II v. 102, II v. 245, II v. 270 etc.)
–	–	<i>Puoca / puoche</i> ¹⁶	(III v. 92) / (I, v. 110)

¹² Il termine ricorre sempre in forma monottongata esclusa una sola occorrenza di *buona*.

¹³ In tal caso i termini dittongati sono quantitativamente superiori rispetto a quelli monottongati.

¹⁴ Forma latineggiante e petrarchesca che sarà riutilizzata da Bembo.

¹⁵ Il verbo *potere* dittonga quasi sempre. Non si rispetta il dittongo mobile secondo cui la *o* dittonga solo nel caso in cui la sillaba è tonica e la sillaba termina in vocale. Nel caso di *puoter* la *o* non si trova in sillaba tonica quindi la vocale non dovrebbe dittongare. Galeotto utilizza il termine dittongato *puoter* anche nelle sue lettere.

¹⁶ Si tratta di un dittongo aberrante, infatti il termine deriva dal latino *paucum* > poco, in cui il dittongo *au* diventa *o*. L'esito *o* dal latino *au* generalmente non dovrebbe dittongare.

–	–	<i>Meiso</i>	(II v. 122)
<i>Preso/presa</i>	(II v. 148, II v. 435)	<i>Preiso / preisa</i>	(II v. 387, III v. 226, IV v. 311)
<i>Impresa</i>	(II v. 359, II v. 401, II v. 436)	<i>Impreisa</i>	(II v. 387)

Degna di nota è una particolare forma più volte rintracciata nel testo: il dittongo *-ei-*. Quest'ultimo è un tratto spesso impiegato dall'autore in sostituzione alla *e* chiusa ed è specificamente utilizzato in Piemonte e Liguria. Queste prime osservazioni risulterebbero già sufficienti per dimostrare che l'intenzione dell'autore (non pienamente realizzata) fosse quella di uniformarsi al fiorentino.

Tale volontà è altrettanto evidente quando si analizzi la presenza del fenomeno anafonico. La mancata anafonesi tipica del settentrione, infatti, si alterna a forme fiorentine in cui l'anafonesi è avvenuta.

MANCATA ANAFONESI	LUOGHI NEL TESTO	AVVENUTA ANAFONESI	LUOGHI NEL TESTO
<i>Ponge / pongenti / ponto</i>	(Arg. v. 34, V v. 24, I v. 172)	<i>Punge</i>	(Arg. v. 56)
<i>Gionte</i>	(I v. 387)	<i>Giunto / giunta</i>	(II v. 143 e III v. 126);
<i>Congiongi</i>	(III v. 121)	<i>Congiunta</i>	(II v. 426)
<i>Benegno</i>	(V v. 298)	<i>Benigno</i>	(I v. 158, I v. 237, III v. 88, IV v. 113, IV v. 114)
<i>Longi</i>	(III v. 121, V v. 379)	<i>Lunghi</i>	(Prol. v. 4)
<i>Restrengesse</i>	(V v. 415)	–	–
<i>Donche</i>	(I v. 23, I v. 38, I v. 232, I v. 373 etc.)	–	–

Nel testo è anche presente la metaforesi (tipica di quasi tutte le *koinè* della penisola

escluse quelle di area toscana). È da sottolineare che, nella maggior parte dei casi, i termini interessati da tale fenomeno non presentano la corrispettiva forma fiorentina.

FORME METAFONETICHE	LUOGHI NEL TESTO	FORME NON METAFONETICHE	LUOGHI NEL TESTO
<i>Sgumbre</i>	(<i>Prol.</i> v. 3)	–	–
<i>Fusti</i>	(<i>Prol.</i> v. 2)	–	–
<i>Stimuli</i>	(I v. 72)	–	–
<i>Singular</i>	(III v. 433, IV v. 26)	–	–
<i>Conduta</i>	(V v. 350)	–	–
<i>Nui</i>	(V v. 45)	<i>Noi</i>	(I v. 22, I v. 30, I v. 43 etc.)

All'interno dell'opera è stato anche rivenuto il fenomeno dell'assibilazione (tratto diffuso tra le lingue del Nord Italia), anch'esso alternato a varianti fiorentine.

FORME ASSIBILATE	LUOGHI NEL TESTO	FORME NON ASSIBILATE	LUOGHI NEL TESTO
<i>Fazia</i> ¹⁷	(III v. 414)	<i>Facesti / facian / facio / facci</i>	(I v. 277, I v. 210, II v. 157, II v. 164, II v. 254, II v. 299 etc.)
<i>Dolzeza</i>	(V v. 81)	<i>Dolce</i>	(I v. 177, I v. 181, I v. 285, II v. 134, II v. 150 etc.)
<i>Basiando / basiai / basar / imbasiata</i>	(I v. 376, I v. 384, III v. 21, V v. 31, V v. 219)	–	–

¹⁷ In tal caso la forma assibilata è unica, mentre le forme non assibilate sono notevolmente più ricorrenti nel testo.

<i>Anunzio</i>	(V v. 100)	–	–
<i>Efficazia</i>	(V v. 401)	–	–
<i>Renunzio</i>	(I v. 73)	–	–
<i>Scanzelli</i>	(V v. 22)	–	–

La difficoltà dei non fiorentini nella rappresentazione della consonante affricata è ben nota, e anche nelle Noze, sono indistintamente utilizzati i suoni [c] e [z].

SCAMBIO [c]/[z]	LUOGHI NEL TESTO	SUONI [c]/[z] CORRETTAMENTE UTILIZZATI	LUOGHI NEL TESTO
<i>Anci</i>	(I v. 16, IV v. 374)	<i>Anzi</i>	(I v. 31, II v. 274, V v. 244, V v. 287) e <i>dianzi</i> (I v. 192, II v. 245, III v. 258)
<i>Propicio</i>	(II v. 297)	<i>Propizio</i>	(I v. 157, III v. 412, IV v. 251, V v. 307)
<i>Pacienza / paciente</i>	(II v. 49, III v. 100, III v. 236, IV v. 210, V v. 320)	<i>Pazienzia</i>	(III v. 484)
<i>Condizione</i>	(I v. 408)	–	–
<i>Iudici</i>	(I v. 94, II v. 15)	–	–

Nonostante l'autore abbia avviato il processo di omologazione al fiorentino¹⁸, la sua lingua può essere definita una *koinè* genericamente settentrionale, già epurata dai tratti più spiccatamente municipali. Oltre ai fenomeni linguistici sopracitati, numerose sono le caratteristiche fonologiche settentrionali rintracciabili nel testo. Ad esempio:

¹⁸ Processo molto diffuso nelle scritture letterarie del periodo.

FENOMENI FONOLOGICI TIPICAMENTE SETTENTRIONALI	ESEMPI E RISPETTIVI LUOGHI NEL TESTO
Le <i>e</i> atone dal latino che non si trasformano in <i>i</i> ¹⁹	<i>Genochi</i> (I v. 44), <i>renunzio</i> (I v. 73), <i>pregion</i> (I v. 174, III v. 55), <i>medolle</i> (I v. 176), <i>derotamente</i> (I v. 288), <i>menore / menor</i> (II v. 8, IV v. 321), <i>revelò</i> (II v. 324), <i>deffetto</i> (III v. 116), <i>revellato</i> (III v. 260), <i>menaciarlo</i> (III v. 282), <i>reprenderai</i> (III v. 349), <i>demonstrati</i> (III v. 473), <i>nepote</i> (IV v. 49) etc.
<i>i</i> toniche dal latino che non si trasformano in <i>e</i>	<i>Slighi / liga</i> (III v. 330, V v. 388), <i>ditte</i> (IV v. 57), <i>misso</i> (IV v. 246), <i>illicita</i> (IV v. 277), <i>solicita</i> (IV v. 279) etc.
Anaptissi	<i>Averò</i> (I v. 191), <i>goderà</i> (III v. 192), <i>andarai</i> (IV v. 242), <i>copere</i> (IV v. 269), <i>aspero</i> (II v. 294)
Sincope	<i>Biasma</i> (arg v. 59), <i>spirti</i> (I v. 63), <i>merti</i> (I v. 97), <i>opre</i> (II v. 88), ma anche <i>opere</i> (IV v. 144), <i>demerto</i> (II v. 392), <i>sosteni</i> (III v. 119), <i>denno</i> (III v. 379), <i>considri</i> (III v. 384), <i>desidra</i> (III v. 387), <i>fei</i> (III v. 448), <i>merti</i> (III v. 480), <i>socra</i> (IV v. 26), <i>apodra</i> (IV v. 248), <i>delibro</i> (IV v. 307), <i>tràmi</i> (V v. 3) etc.
<i>Ar</i> pretonico che non si trasforma in <i>er</i> ²⁰	<i>Lassaremo</i> (I v. 260), <i>trovarai</i> (II v. 94), <i>mandarò</i> (II v. 114), <i>explorarò</i> (II v. 342), <i>guidaremo</i> (II v. 365), <i>giungaremo</i> (II v. 367), <i>tornaremo</i> (II v. 369), <i>restarai</i> (II v. 430), <i>portarò</i> (III v. 182), <i>biasimarai</i> (III v. 353), <i>observarai</i> (III v. 453), <i>mifestarai</i> (III v. 454), <i>castigarà</i> (IV v. 8), <i>saziarò</i> (IV v. 34), <i>tornarai</i> (IV v. 118), <i>provarò</i> (IV v. 144), <i>tornarai</i> (IV v. 221), <i>pregaratti</i> (IV v. 252) etc.

¹⁹ Le *e* atone presenti nelle parole derivanti dal latino, generalmente in fiorentino si trasformano in *i*. Lo stesso non vale per le lingue settentrionali, le quali, invece, mantengono la *e* latineggiante.

²⁰ Vi sono però alcuni casi in cui la trasformazione fiorentina da *ar* pretonico a *er* avviene: *resvegliarassi* (II v. 407), *reprenderai* (III v. 349), *serai* (IV v. 24) etc. In questo caso, però, le forme settentrionali sono molto più abbondanti rispetto a quelle fiorentine.

Scempiamento ²¹	<i>Belleza</i> (I v. 80), <i>appreza</i> (I v. 83), <i>tuti</i> (I v. 114), <i>rico</i> (III v. 200), <i>ochi</i> (I v. 44), <i>tropo</i> (II v. 64), <i>canzoneta</i> (II v. 74) ma anche <i>canzonetta</i> (III v. 97), <i>apelle</i> (II v. 155), <i>facio</i> (II v. 164), <i>vale</i> (II v. 302) ma anche <i>valle</i> (II v. 301), <i>nararti</i> (III v. 65), <i>faccia</i> (III v. 97), <i>palida</i> (III v. 97), <i>vechio</i> (III v. 98), <i>camino</i> (III v. 105), <i>fiamme</i> (III v. 110), <i>magiore</i> (III v. 126), <i>dimi</i> (III v. 132), <i>faciati</i> (III v. 126), <i>fiso</i> (III v. 142), <i>gocia</i> (III v. 150), <i>ogi</i> (III v. 170), <i>acertato</i> (III v. 170), <i>richeze</i> (III v. 191), <i>ucel</i> (III v. 257), <i>affanata</i> (IV v. 27), <i>tratata</i> (IV v. 29), <i>flagelano</i> (IV v. 34), <i>batuta</i> (IV v. 33), <i>contrato</i> (IV v. 51) etc.
Raddoppiamento per ipercorrezione	<i>Diffetto</i> (<i>Arg.</i> , v. 68), <i>cossì</i> (I v. 167), <i>statte</i> (I v. 134), <i>collor</i> (I v. 165), <i>elletta</i> (I v. 166), <i>querelle</i> (I v. 367), <i>attroci</i> (I v. 369), <i>parolle</i> (II v. 38), <i>pallazzo</i> (II v. 133), <i>revelle</i> (II v. 168), <i>accerba</i> (II v. 387), <i>percottendola</i> (IV v. 24), <i>mallizia</i> (IV v. 32), <i>peccore</i> (IV v. 90), <i>accute</i> (IV v. 111), <i>reccata</i> (IV v. 185), <i>tella</i> (IV v. 259) etc.
Dileguo della labiodentale	<i>Aresti</i> (I v. 296), <i>dei</i> (I v. 334), <i>arai</i> (II v. 171), <i>auto</i> (IV v. 392), <i>solea</i> (V v. 241), <i>arebber</i> (V v. 269) etc.
Sonorizzazione	<i>Padisca</i> (I v. 205), <i>antiga</i> ²² (I v. 440), <i>brugi</i> (III v. 84), <i>ingenogiata</i> (III v. 423), <i>Gnido</i> (I v. 92) etc.
Riduzione di -sce/-sci a -(s)se/-(s)si	<i>Lassiamo / lasse / lassì</i> ²³ (I v. 30, III v. 164, III v.

²¹ Il termine scempio *Noze* è contenuto all'interno del titolo presente sul frontespizio di due stampe (entrambe probabilmente risalenti al 1520). Lo stesso non vale per l'edizione del 1545 in cui il termine ha subito il raddoppiamento consonantico tipico dell'area fiorentina «*Nozze de Psiche et Cupidine celebrate per lo magnifico marchese Galeoto dal Carreto, poeta in lingua toska non vulgare.*» (TISSONI BENVENUTI – MUSSINI SACCHI 2013).

²² Il termine *antiga* però rima con il termine *fatica* (I v. 442) in cui l'occlusiva velare è sorda, non sonora. È un caso ricorrente nei testi settentrionali, in cui le due consonanti, una sorda e l'altra sonora, rimano comunque tra loro.

²³ Per il verbo lasciare la riduzione di -sce/-sci a -(s)se/-(s)si è costante.

	378)
Metatesi	<i>Drieto</i> (III v. 217), <i>indrieto</i> (IV v. 280)
Grafie latineggianti	<i>Exempio</i> (I v. 14), <i>excellente</i> (I v. 15), <i>extremo</i> (I v. 33), <i>solemni</i> (I v. 164), <i>precepto</i> (I v. 315), <i>auctoritate</i> (II v. 50), <i>exibita</i> (II v. 49), <i>explorar</i> (II v. 96), <i>optimo</i> (II v. 138), <i>matre</i> (II v. 149), <i>exangue</i> (II v. 149), <i>monstro</i> (II v. 333), <i>perplexa</i> (II v. 391), <i>absente</i> (II v. 397), <i>adverso</i> (III v. 168), <i>exorto</i> (III v. 183), <i>exiglio</i> (III v. 311), <i>damnar</i> (III v. 355), <i>advocate</i> (III v. 360), <i>conspetto</i> (IV v. 40), <i>pacto</i> (IV v. 51) etc.

La morfologia rivela con molta precisione la provenienza settentrionale dell'autore, a differenza della fonetica, la quale appare più indecisa. Ad esempio:

FENOMENI MORFOLOGICI TIPICAMENTE SETTENTRIONALI	LUOGHI NEL TESTO
Articoli determinativi maschili <i>e</i> ed <i>el</i> ²⁴	Costantemente utilizzati nel testo
Preposizioni articolate: <i>de la</i> / <i>de li</i> ²⁵ / <i>dei</i> ²⁶	Costantemente utilizzati nel testo
Utilizzo della preposizione <i>de</i> ²⁷	Costantemente utilizzati nel testo

²⁴ Queste sono le forme tipiche del Nord Italia, nonostante siano state utilizzate anche a Firenze tra Quattrocento e Cinquecento (fiorentino argenteo). Durante il Trecento (fiorentino aureo) gli articoli determinativi utilizzati erano *il* ed *i*. La forma plurale più utilizzata è *gli*, che in alcuni casi viene anche impiegato come articolo femminile plurale (I v. 15, I v. 16, I v. 54, I v. 57, I v. 329 etc.).

²⁵ Sono le preposizioni tipiche delle lingue settentrionali, nonostante in alcuni casi sia stato anche impiegato il fiorentino *del* (I v. 6, I v. 131, I v. 136, I v. 178 etc.).

²⁶ La preposizione articolata maschile plurale è regolarmente apocopata nel testo *De'* < *dei* con caduta della *-i* finale.

²⁷ Questa è costantemente utilizzata nel testo a discapito della forma tipicamente fiorentina *di*.

Pronomi/aggettivi possessivi ²⁸ <i>mei / toi / soi</i>	(I v. 92, I v. 135, I v. 379, II v. 15 etc.) / (I v. 293, I v. 428, III v. 90, III v. 97 etc.) / (I v. 72, I v. 276, I v. 279, I v. 294, II v. 289 etc.)
Numerali <i>Doi</i> ²⁹ / <i>Dece</i> ³⁰	(I v. 20, IV v. 232, V v. 143, V v. 255 etc.) / (V v. 37)
Indicativo presente prima persona plurale con nasale apocopata ³¹	<i>Vediàn</i> (I v. 42), <i>siàn</i> (I v. 48)
Condizionale <i>-eria / -aria</i> ³²	<i>Aiuteria</i> (III v. 408), <i>fària</i> (III v. 411), <i>seria</i> (V v. 374)
Desinenza <i>-e</i> per vari tempi e modi (I, II e III persona singolare)	<i>Expliche</i> (III v. 277), <i>racconte</i> (III v. 342), <i>mande</i> (III v. 242), <i>beve</i> (V v. 358), <i>scopre</i> (V v. 381)

Dal punto di vista lessicale bisogna riflettere sull'utilizzo e la provenienza dei latinismi presenti nel testo. La maggior parte di questi sono direttamente ripresi dalla fonte latina, altri, invece, sono introdotti dall'autore delle *Noze di Psiche e Cupidine*.

L'intenzione di Galeotto del Carretto era quella di mantenere la maggior parte dei latinismi, sostituendo, però, quelli più complessi con alcuni più comuni. Le sue scelte si basano su attente riflessioni linguistiche affinché il testo risulti scorrevole e di facile comprensione per il pubblico.

²⁸ C'è, però, anche un'unica occorrenza del pronome *sui* (V v. 211).

²⁹ Il numerale fiorentino *due* ricorre nel testo trentacinque volte (I v. 19, I v. 265, II v. 163, III v. 17 etc.) a svantaggio del settentrionale *doi* che ricorre nel testo solo otto volte.

³⁰ Il numerale *dieci* ricorre una sola volta nel testo con fonologia settentrionale.

³¹ Sono presenti nel testo anche molte occorrenze del fiorentino *-iamo*.

³² Esclusi tali esempi, però, il resto dei condizionali rispetta la desinenza del fiorentino aureo *-erei* o *-arei* (in cui l'*ar* pretonico non si è ancora trasformato in *er*): *patirei* (I v. 335), *amarei* (I v. 339), *vorei* (I v. 407), *dovrei* (III v. 368), *potrei* (IV v. 309), *rimarei* (V v. 203), *sarei* (V v. 205).

LATINISMI RIPRESI DAL TESTO LATINO	LATINISMI NON RIPRESI DAL TESTO LATINO
<p><i>Germane</i> (Arg. v. 43), <i>fucò</i> (Arg. v. 92), <i>virì</i> (I v. 20), <i>oraculo</i> (I v. 33), <i>formido</i> (I v. 31), <i>fervente</i> (I v. 102), <i>meco</i> (I v. 111), <i>vocando</i> (I v. 146), <i>exizio</i> (I v. 154), <i>pugnando</i> (I v. 200), <i>copia</i> (II v. 9), <i>iube</i> (II v. 24), <i>sideato</i> (II v. 34), <i>perfricar</i> (II v. 40), <i>pondo</i> (peso) (II v. 123), <i>apelle</i> (II v. 154), <i>pande</i> (II v. 162), <i>nosco</i> (II v. 269), <i>repleto</i> (II v. 272), <i>secreto</i> (II v. 275), <i>pande</i> (II v. 304), <i>plexi</i> (II v. 333), <i>suave</i> (III v. 53), <i>vestigii</i> (III v. 108), <i>vidua</i> (III v. 238), <i>expliche</i> (III v. 277), <i>imperi</i> (III v. 297), <i>formoso</i> (III v. 355), <i>draconi</i> (III v. 395), <i>antiquo</i> (III v. 410), <i>nura</i> (III v. 433), <i>inopia</i> (III v. 436), <i>libello</i> (III v. 460) etc.</p>	<p><i>Umbroso nemo</i> (Arg. v. 17), <i>formidato</i> (Arg. v. 20), <i>caritate</i> (II v. 328), <i>calida</i> (III v. 99), <i>meror</i> (I v. 132), <i>reverenzia</i> (III v. 380), <i>advertenzia</i> (III v. 382), <i>sentenzia</i> (III v. 384), <i>excusata</i> (III v. 413), <i>nequizia</i> (III v. 414), <i>templo</i> (III v. 419), il testo di Apuleio ha il termine più colto <i>aedesis</i>), <i>contemplo</i> (III v. 422), <i>exemplo</i> (III v. 423), <i>pietate</i> (III v. 429), <i>quasserai</i> (IV v. 116), <i>sidere</i> (IV v. 218), <i>munere</i> (IV v. 228), <i>diverticulo</i> (IV v. 240), <i>expedirti</i> (IV v. 279), <i>nuto</i> (V v. 10), <i>concistoro</i> (V v. 36), <i>folce</i> (V v. 81) etc.</p>

3. LA METRICA

La varietà è l'ingrediente principale della struttura metrica dell'opera, grazie alla quale si creano interessanti cambiamenti di ritmo. Questi non solo contribuiscono al mantenimento della concentrazione del pubblico, ma soprattutto i metri sono ben adattati al genere delle vicende che si susseguono sulla scena. Di seguito è riportata la tabella contenente le percentuali di utilizzo dei metri per ogni atto e quelle relative all'intera opera:

	I ATTO	II ATTO	III ATTO	IV ATTO	V ATTO	TOTALE
Terzine	73%	64%	45,5%	41%	47%	54%
Ottave	2%	10%	5%	48%	12%	15,5%
Saffiche	10%	-	-	5%	3,5%	4%

Canzonette in ottonari	7%	10%	-	-	7,5%	5%
Settenari	8%	-	16%	-	3%	6%
Strofe composte da 2 settenari ed 1 endecasillabo	-	9%	-	-	-	2%
Strofe composte da 3 settenari ed 1 endecasillabo	-	4%	-	-	-	0,5%
Strofe composte da 1 settenario e 7 endecasillabi	-	3%	15%	-	17,5%	7,5%
Strofe composte da 1 settenario e 18/20 endecasillabi	-	-	18,5%	6%	8,5%	5,5%
tot settenari utilizzati in varie forme ³³	8%	17%	49,5%	6%	28,8%	20%

Al contrario di quanto sostenuto precedentemente da altri studiosi, la struttura metrica più utilizzata nelle *Noze* è la terza rima con una percentuale di utilizzo del 54%. Le ottave si aggiudicano quantitativamente il secondo posto: infatti nel testo ve ne sono quarantaquattro per un totale di trecentocinquantadue versi (15,5%). Le scelte metriche delcarrettiane non risultano conformi alle tendenze del teatro quattrocentesco, in cui l'ottava si impiegava generalmente come metro principale, mentre alle terzine veniva riservato un ruolo più marginale.

Le ottave sono, a mio avviso, utilizzate da Galeotto in situazioni specifiche, in cui sembra sempre aleggiare un'atmosfera di sacralità. I personaggi principali della maggior parte di queste

³³ Tale percentuale viene calcolata considerando non solo le parti di testo in cui vengono utilizzati esclusivamente i settenari, ma anche quegli schemi metrici in cui il settenario è variamente combinato con endecasillabi.

situazioni sono gli dei, i quali annunciano oracoli, dispensano consigli, ostacolano e aiutano gli uomini; altre volte invece i personaggi sono gli esseri umani alle prese con eventi spiacevoli o luttuosi. Degno di nota ed alquanto bizzarro è il fatto che Galeotto abbia scelto di mettere in bocca delle ottave anche a Pan, dio per eccellenza del mondo incontaminato e bucolico dei pastori. Il metro tipicamente utilizzato per la poesia pastorale era la terza rima, mentre il casalese scelse di utilizzare delle ottave con rima sdrucchiola. Perché? L'impiego di tale endecasillabo potrebbe essere spiegato dal fatto che gli autori di poesia pastorale volgare tentavano di replicare il ritmo dei dattili latini, utilizzando appunto rime sdrucchiole (Tisconi Benvenuti 2017). È perciò probabile che l'autore abbia volutamente rispettato la tradizione ritmica e altrettanto volutamente modificato la forma metrica tradizionalmente utilizzata.

Un metro ricorrente all'interno del testo, con una percentuale di utilizzo del 3,8%, è la saffica rimata. I personaggi che maggiormente ne usufruiscono sono le sorelle, soprattutto per affrontare tematiche luttuose. I medesimi argomenti, però, vengono trattati anche sotto forma di settenari misti ad endecasillabi e ottave. Ma allora, qual è la particolarità della saffica rimata? A seguito di un'analisi legata alla psicologia delle sorelle, questa potrebbe essere definita il metro della sincerità elegiaca. Nei momenti in cui le donne lo utilizzano, infatti, il dolore che patiscono e mostrano per la perdita di Psiche è sincero (perché non ancora a conoscenza del fatto che la ragazza fosse viva); lo stesso non vale per i settenari misti ad endecasillabi e ottave, in cui le donne, avendo appreso la favorevole sorte toccata a Psiche e iniziando a nutrire odio e invidia nei confronti della sorella minore, fingono di continuare a provare disperazione per l'evento luttuoso, quando si trovano in presenza del padre.

SAFFICHE RIMATE

Patre almo, caro e tu, pia genitrice
 ch'in *pianto amaro*³⁴ per la morta Psiche
 tanto infelice, miseri vivete
 più non piangete;
 lassate il pianto a noi due poverelle
 qual meste tanto quanto altre sorelle
 biasman le stelle qual ne son sì iniche,
 empie e nemiche.
 Or che faremo in questa amara vita,
 qual troveremo al dolor nostro aita,

³⁴ Corsivi miei, qui e nelle tabelle successive, inseriti per facilitare l'individuazione di somiglianze terminologiche presenti all'interno dei testi con differenti schemi metrici.

poi ch'ha finita la sua sorte umana
 nostra germana?
Ahi crudo Fatto et improbo destino,
 che n'hai rubato el suo viso divino
 nel bel camino de soi giorni gai!
 Or di': che n'hai?
 Altri guadagni già tu non facesti
 Se non ch'in *lagni lacrimosi*, infesti,
 tu lassi i mesti soi parenti e amici
 tanto infelici.
 Rapidi fiumi che dal cuor venete,
 e fuor dai lumi cum furor correte,
 orsù, piovete soprail terreno,
 cavette el freno³⁵.

SETTENARI CON ENDECASILLABI

Ohimè, che non troviamo
 Collei ch'abiamo persa,
 qual per sua sorte adversa forse è morta.
 Qual fia che ne conforta?
 Che ne darà soccorso,
 poi che del caso occorso abian tal doglia?
 Se sian di mala voglia
 Ai volti nostri afflitti
 cum chiari soprascripti el dimostriamo,
 che Psiche noi cerchiamo
 cum gran singulti e pianto,
 e lei in alcun canto non troviamo³⁶.

³⁵ Galeotto del Carretto, *Noze di Psiche e Cupidine*, I vv. 261-283.

³⁶ Ivi, II vv. 74-85.

OTTAVE

Patre, siàn state al destinato sasso
 Dove noi Psiche asai cercata abiano;
 ben che l'abiàn chiamata ad ogni passo
 e pur in luoco alcun *non la troviano*,
 tal che calando del gran scoglio al basso
 cum gran *singulti* a te venute siano,
 aciò che *piangi* nosco *l'aspra sorte*
 de tua figliuola ch'è in *puoter di morte*³⁷.

Nonostante l'antitesi tra sincerità espressa attraverso le saffiche e la falsità affidata ad altro metro appaia piuttosto evidente, non mi sento di affermare che tale opposizione metrica sia stata così intenzionalmente utilizzata dall'autore. D'altro canto si può sicuramente affermare che Galeotto scelse di impiegare le saffiche nei momenti elegiaci emotivamente più intesi (e per questo forse più sinceri). Tale eterogeneità metrico-sentimentale non può essere facilmente percepita dal pubblico, a meno che questo non sia uno spettatore davvero esperto. È, perciò, plausibile che l'autore abbia dedicato questi sottili e ricercati dettagli ad attenti lettori.

I settenari e gli ottonari sono stati utilizzati spesso dall'autore. Tre sono i componimenti formati esclusivamente da settenari presenti nel testo: «*Invidia che non puoi?*»³⁸; «*Crudel fuge, se sai*»³⁹; la canzonetta di fine III atto⁴⁰. I primi due, inoltre, presentano il medesimo schema metrico xaax, bbbax, cccax etc.

I settenari vengono spesso alternati con endecasillabi. Questi schemi metrici sono quasi completamente inesistenti nei primi due atti, ma divengono sempre più frequenti a partire dal terzo in poi e sono variamente presenti: strofe di otto versi in cui il primo è un settenario e i seguenti sono endecasillabi⁴¹; componimenti più lunghi in cui il primo verso è un settenario, seguito da 16/18/20 endecasillabi⁴²; due canzonette le cui strofe sono composte da tre versi

³⁷ Ivi, II vv. 264-285.

³⁸ Ivi, I vv. 420-453.

³⁹ Ivi, III vv. 43-96.

⁴⁰ Ivi, vv. 462-485.

⁴¹ Particolarmente rilevante è il fatto che i personaggi che si esprimono maggiormente servendosi di tale schema metrico sono le sorelle (ad esempio II vv. 117 – 124), seguite da Psiche.

⁴² Ivi, III vv. 1-20, 105-125; IV vv. 362-390.

ciascuna, i primi due versi sono settenari e l'ultimo è un endecasillabo⁴³. La particolarità di tali componimenti sta nel fatto che hanno un andamento metrico circolare; infatti, l'ultimo verso della strofa rima sempre con il primo verso della strofa successiva.

Tre sono le canzonette in ottonari con schema metrico vario. La particolarità degli ottonari è data dal fatto che i personaggi che ne usufruiscono sono sempre donne ultraterrene o comunque orbitanti attorno al mondo del divino: le «ancelle non vedute»⁴⁴, oppure le Tre Grazie⁴⁵.

Per quanto concerne i settenari, la tabella è utile per ricavare un elemento interessante: valutando all'interno dell'intera opera l'impiego del settenario unitariamente nelle diverse forme (quindi settenari puri, strofe composte da due settenari e un endecasillabo, strofe composte da tre settenari e un endecasillabo, strofe composte da un settenario e sette endecasillabi e strofe composte da un settenario e molti endecasillabi), la somma totale ha una percentuale di utilizzo del 20%. In tal modo il settenario, in varie forme metriche, risulterebbe più utilizzato dell'ottava di endecasillabi.

L'originalità metrica delle *Nozze* diviene ancora più evidente se quest'ultima si confronta con altre opere teatrali di fine XV secolo come la *Pasitea* e la *Fabula de Cefalo*. La prima è il fiore all'occhiello del teatro milanese, in cui la vocazione per la commedia classica si mescola efficacemente con i generi mitologico-pastorale e satirico, tipici delle corti (Tisconi Benvenuti – Mussini Sacchi 2013). L'opera è scritta prevalentemente in ottave, con qualche raro intermezzo in terza rima. La *Fabula de Cefalo* viene nominata all'interno dell'anonima descrizione delle feste bolognesi del 1475, in occasione delle nozze tra Girolamo Pepoli e Bernardina-Isotta Rangoni (Tisconi Benvenuti – Mussini Sacchi 2013). Il mito è di origine ovidiana, anche se l'autore ha scelto di non riprendere integralmente la favola originaria. Il metro maggiormente utilizzato è l'ottava, al quale si alternano vari schemi metrici come la terza rima, ottonari o settenari misti ad endecasillabi. Interessante è l'intervento del Fauno ad inizio del II atto dedicato alla fuga di Procris⁴⁶. Quest'ultimo condivide con la canzonetta *Crudel fuge se sai* presente nelle *Nozze* alcune similitudini tematiche e lessicali, le quali possono essere facilmente riconducibili alla comune fonte polizianesca⁴⁷. La tematica pastorale ed elegiaca è generalmente affrontata utilizzando la tipica terza rima. Nonostante ciò, Poliziano, e conseguentemente l'autore della favola, scelsero di impiegare strofe formate da tre versi: i primi due settenari e l'ultimo endecasillabo. Galeotto, invece, utilizzando le ottave, si allontanò sia dalla tradizionale forma in terza rima sia dalla fonte polizianesca in

⁴³ Ivi, II vv. 74-85, 417-442.

⁴⁴ Ivi, I vv. 206-238; II vv. 197-224.

⁴⁵ Ivi, V vv. 428-467.

⁴⁶ Niccolò da Correggio, *Fabula de Cefalo*, II vv. 98-111.

⁴⁷ Angelo Poliziano, *Fabula di Orfeo*.

settenari ed endecasillabi. A prescindere da ciò è importante sottolineare il fatto che la metrica utilizzata all'interno della *Fabula de Cefalo* è più varia rispetto a quella della *Pasitea*, ma molto meno varia rispetto a quella che Galeotto ci propose nelle *Nozze*.

Si può con sicurezza affermare che l'autore delle *Nozze* scelse attentamente la metrica da utilizzare nelle diverse scene, a seconda dell'argomento presentato, dei personaggi parlanti, del sentimento provato da questi e dal messaggio morale che l'autore aveva intenzione di comunicare. La commedia delcarrettiana prevedeva molti interventi musicali, probabilmente in vista di una messa in scena. Di sicuro l'aggiunta di cori alla fine di ogni atto e di varie canzonette rispetto al testo originario conferma l'attenzione dell'autore per il ritmo e per il mondo della musica. Eppure, l'unica attestazione musicale a noi pervenuta è la versione

7
Cru - del fu - gi se sa - i Che far tu
non pe - tra - i S'io ben pa - si - scho ga - ai Ch'io

11
ta - ban - do - ni ma - i Cru - del fu - gi se sa - i

2. Si stretto è'l dolce nodo
Che cum piacente modo
Mi tene in la fé solo
Che scieglier nol potrai
Cru del fuge se sai

3. Si forte è la catena
Che cum suave pena
Freggon per te mi mona
Che non la romperai
Cru del fuge se sai

4. Salvaggia non fughe
Aspetta non partite
Che tu mi fai morire
Col tu fugir che fai
Cru del fuge se sai

Fig. 1 – Spartito di *Crudel fuge se sai*, frottola musicata da Bartolomeo Tromboncino. La frottola è trascritta in notazione musicale moderna. Cf. Cavicchi (2012, 165).

musicata della frottola *Crudel fuge se sai*, realizzata da Bartolomeo Tromboncino. Che Galeotto Del Carretto e Bartolomeo Tromboncino si conoscessero e spesso collaborassero è evidente da una lettera del 1497, in cui Del Carretto chiese ad Isabella Gonzaga di inviargli i lavori musicali che il Tromboncino aveva realizzato per i suoi testi. In *Crudel fuge se sai* «Tromboncino sceglie un'intonazione musicale che ne accentui il ritmo giambico che è energico e adatto a rendere più espressivo il contenuto delle strofe [...] è la musica che connota

il disorientamento di Psiche» (Cavicchi 2012). È una frottola polifonica composta da quattro voci: Cantus, Altus, Tenor e Bassus. La voce principale è quella più acuta, il Cantus, al quale è affidato il testo letterario e la melodia, mentre le altre voci fungono da sostegno polifonico.

È ancora irrisolta la questione relativa all'effettiva messa in scena dell'opera. In virtù di quanto detto sopra (riguardo la corrispondenza delle *Noze* con la *Comedia de Beatrice*) è probabile che questa sia stata messa in scena a Casale nel 1499; tuttavia è difficile ricostruire il modo in cui l'autore sia riuscito a rappresentare alcuni personaggi come la formica o l'aquila. In più, a mio parere, è impossibile che un'opera così lunga possa essere stata rappresentata nella medesima giornata. Si potrebbe avanzare l'ipotesi secondo la quale questa possa essere stata messa in scena in diverse frammentazioni, soprattutto in funzione della divisione interna in atti. Gli stessi cori, presenti alla fine di ogni parte, anticipando gli avvenimenti dell'atto successivo, contribuirebbero al mantenimento dell'interesse degli spettatori, i quali, appassionati, sarebbero tornati nei giorni successivi per assistere alla continuazione della vicenda. In conclusione si può affermare che *Noze di Psiche e Cupidine* non è certo un'opera trascurabile o di scarso valore letterario, nonostante la sua condizione appartata rispetto al grande teatro settentrionale: va però studiata in maniera approfondita, in modo da poter godere appieno il delicato equilibrio tra mitologia e mondo teatrale quattrocentesco realizzato dal suo autore.

Noemi Ruggieri
Università degli Studi di Ferrara
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Paradiso, 12
I- 44121 Ferrara
noemi.ruggieri@edu.unife.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANTICO 1513

A. Antico, *Sonetti, Strombotti et Frottole*, Roma.

CAVICCHI 2012

C. Cavicchi, *D'alcune musiche sul tema d'Amore e Psiche nel Cinquecento*, in Magali Bélimedroguet, Véronique Gély, Lorraine Mailho-Daboussi e Philippe Vendrix (a cura di), *Psyché à la Renaissance*, Atti del convegno (Turnhout, Centro di studi superiori sul Rinascimento, 29 giugno-2 luglio 2009), Turnhout, 160-178.

DE MARIA 1899

U. De Maria, *La favola di amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana. Con appendice di cose inedite*, Bologna.

DOGLIO 1985

M.L. Doglio (a cura di), *G. del Carretto. Li sei contenti. Commedia*, Torino.

FUMAGALLI 1978

E. Fumagalli, La «Cronica del Monferrato» di Galeotto del Carretto, «Aveum» LII/3 391-425.

MALLAMACI 2019

S. Mallamaci, *Alle origini della drammaturgia rinascimentale: due commedie di area mantovana*, Università della Calabria, Dissertazione Dottorale.

MANACORDA 1899

G. Manacorda, *Galeotto del Carretto. Poeta lirico e drammatico monferrino*, «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», s. II, XLIX 47-125, <https://archive.org/details/galeottodelcarreoomanauoft/page/48/mode/2up>, (ultima consultazione: 26/01/2020).

MINUTELLI 2004

M. Minutelli, *Poesia e teatro di Galeotto Del Carretto. Riflessioni in margine al carteggio con Isabella d'Este*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VII/1-2 123-178

RICCIARDI 1988

R. Ricciardi, *Del Carretto, Galeotto*, in *Dizionario Biografico Degli italiani*, vol. XXXVI, Roma, https://www.treccani.it/enciclopedia/galeotto-del-carretto_%28Dizionario-Biografico%29/, (ultima consultazione: 29/01/21).

TISSONI BENVENUTI – MUSSINI SACCHI 2013

A. Tisconi Benvenuti – M.P. Mussini Sacchi (a cura di), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Novara.

TISSONI BENVENUTI 2017

A. Tisconi Benvenuti, *Genere bucolico pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, «Italique» XX 13-31.