

ANGELO GALLI
(ultimo decennio del '300 – 1459)

Operecta

Nota biografica	2
Titolo	3
Testimoni principali	4
Ragguagli sulla tradizione	5
Periodo di composizione	5
Contenuto e struttura	6
Genere	12
Forme metriche	13
Caratteri della poesia	14
Caratteri della prosa	15
Articolazioni interne	16
Riferimenti di poetica	16
Altre osservazioni	19
Bibliografia	21
<i>Edizioni</i>	21
<i>Studi</i>	21

Nota biografica

Sulla vita dell'urbinate Galli (noto anche come Angelo di Galli, Agnolo di Galli) siamo informati soprattutto attraverso le informazioni contenute nelle rubriche dei componimenti poetici a lui attribuiti. Che il padre fosse Benedetto «maestro de l'intrate» lo si apprende dall'*inscriptio* di un sonetto a lui dedicato. La formazione letteraria e militare avvenne presso la corte dei Montefeltro, dove il Galli poté contare sull'appoggio dell'influente Bernardino Ubaldini della Carda. Nell'agosto del 1417 combatté al seguito dell'Ubaldini recatosi in Lombardia per soccorrere Pandolfo III Malatesta, signore di Brescia e di Bergamo, che cercava di arginare le mire espansionistiche di Visconti. Risale a quel periodo la composizione di un gruppo di sonetti che il Galli dedicò alla donna amata, Ginevra, del suo protettore. Dal 1426 al 1431 partecipò ad altre missioni militari guidate dall'Ubaldini al soldo di Firenze, e scrisse altri componimenti poetici occasionali. Negli anni successivi svolse importanti incarichi diplomatici per conto del signore di Urbino, Guidantonio da Montefeltro, che lo portarono a Milano, Firenze, Ferrara, Basilea consentendogli di stringere solidi legami con illustri personaggi del tempo. Durante il soggiorno ferrarese del 1438 conobbe Giusto de' Conti istaurando con lui un sodalizio letterario che influì sullo sviluppo della sua poetica. Dopo aver assistito all'investitura del nuovo signore di Urbino, Oddantonio da Montefeltro, svoltasi a Siena nell'aprile del 1443, fu nominato nel giugno successivo cavaliere con il "cingolo militare" per i servizi prestati con fedeltà alla famiglia dei Montefeltro. Alle dipendenze di Federico, che nel 1444 succedette al fratello Oddantonio assassinato il 22 luglio, il Galli ricoperse delicati incarichi diplomatici volti a salvaguardare gli interessi della signoria urbinata nel nuovo scenario politico che si andava delineando nella penisola italiana e che avrebbe portato nel 1450 alla nomina di Francesco Sforza a duca di Milano, sancita dalla pace di Lodi quattro anni più tardi. Dopo un anno di condotta al servizio degli Sforza, nell'ottobre 1451 Federico strinse «non senza parvenza di tradimento»^[1] un accordo con il re di Napoli Alfonso I d'Aragona per combattere al suo fianco nella campagna contro Firenze nei due anni successivi. A questo periodo risale la canzone *Savia, gentile, gratiosa et bella*, che il Galli dedicò al sovrano aragonese in onore della donna da lui amata, Lucrezia d'Alagno. Nell'estate del 1458 il Galli compì, nonostante l'età avanzata, la sua ultima missione diplomatica a Milano; si spese un anno dopo a Urbino come documenta una lettera datata 10 dic. 1459, che uno dei suoi figli, Federico, indirizzò a Francesco Sforza informandolo della recente scomparsa del padre.

Oltre al testo prosimetrico che qui si esamina, la sua produzione comprende componimenti poetici scritti tra il secondo ed il sesto decennio del Quattrocento e riconducibili alla *koinè* lirica urbinata-romagnola, molti dei quali furono inclusi nel suo eterogeneo *Canzoniere*, una silloge di 348 testi del Galli e di altri 26, ascrivibili ai suoi diversi corrispondenti.^[2]

[1] Cfr. Massera, *Un poemetto volgare*, p. 349 (il componimento corrisponde al n. 269 del *Canzoniere*).

[2] Cfr. Nonni, *Angelo Galli*, p. 330: «solo per la prima sezione (e più precisamente per i componimenti 15-246) si può parlare di uno sviluppo macrotestuale in qualche modo unitario». Al Nonni si deve anche l'edizione critica del *Canzoniere* (Urbino, Accademia Raffaello, Collana di Studi e Testi, 1987).

Titolo

Nel ms. che ce lo tramanda, non è indicato il titolo del prosimetro. È invalso l'uso di designarlo con il diminutivo *Operecta* (*Operetta* secondo i criteri editoriali modernizzanti di Ardisino) che si ricava dalla rubrica del proemio: «Prohemio de questa breve operecta intitulata alo illustrissimo princepe et excellentissimo Signore, Signore Ferando, nato dela divina et gloriosa casa de Spagna delo serenissimo et invictissimo Re Alphonso, in laude dela belleza et detestatione dela crudeltade dela cara amorosa d'esso S. Duca, al quale el suo servo dicitore cusì parla».^[1] Il diminutivo compare inoltre nella rubrica e nell'*incipit* dell'ultimo capitolo in cui l'autore immagina di inviare il prosimetro alla gentildonna napoletana amata dal re spagnolo: «O roza^[2] mia operecta, quanto povera sei! Hor cum li tuoi stracciati panni et costumi rudi parteti dal presuntuoso tuo factore, et passando fiumi, pian, valli et monti cum celere passo ritrova Napole, gentile fiore del'altre città belle, ladove dimora la nova dea a cui tu vai nel generoso seggio de Nido» (c. 85r).^[3]

[1] Da un arbitrario accorciamento di tale rubrica deriva il titolo indicato da Weise, *Operecta in laude dela belleza e detestatione dela crudeltade dela cara amorosa del Signor Duca Ferando* (cfr. *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, p. 446); come è già stato sottolineato da Quaglio (cfr. *Donne di corte e di provincia*, p. 285), non paiono pertinenti le osservazioni di Massera, secondo il quale la specificazione «in laude... Duca» andrebbe riferita all'argomento del solo proemio: «[Weise] non si accorse che questo non è che il contenuto del proemio e non à nessuna relazione col soggetto dell'operecta in sé» (*Un poemetto volgare*, p. 358). Le citazioni del prosimetro sono tratte dall'edizione fin troppo conservativa del Wiese che comunque si preferisce alla recente edizione graficamente modernizzante della Ardisino (si citano il cap. e le carte indicate in entrambe le edizioni); si evita però di riportare in corsivo le lettere derivanti dallo scioglimento di titoli e note tironiane, si risolvono gli infiniti abbreviati con le forme piene e non apocopate, si trascrive *cum* anziché *cun*, a *s'el*, *ch'el* (articolo) si preferiscono le forme con aferesi *se 'l*, *che 'l*, e si modifica talora la punteggiatura. Entrambe le edizioni presentano dei luoghi testuali che andrebbero rivisti; dispiace che quella più recente, in cui si ravvisano maggiori errori di trascrizione e di interpretazione (*sesbendi* per *se spendi* (c. 12v), *adunse* per *adverse* (c. 20v), l'omissione del part. *facto* all'inizio di c. 25v, *Acate* per *acate 'agata'* (c. 29r), *Dilliranza* per *Dillicanza* (*ibid.*), ecc.), non abbia tenuto conto del lavoro del suo predecessore (cfr. anche Pantani, rec., pp. 259-61).

[2] Wiese mantiene la scrizione originaria con maiuscola *Roza* ed inserisce il punto esclamativo dopo *rudi*.

[3] Sull'uso del diminutivo, ovvio il rimando al *libello* dantesco; è stato inoltre osservato che «già il Boccaccio chiama retoricamente "picciolo mio libretto" non solo la *Fiammetta*, ma persino il *Filocolo*» (Quaglio, *Donne di corte e di provincia*, p. 285, n. 17).

Testimoni principali

Il prosimetro è trasmesso nella sua interezza dal solo ms. New Haven, Connecticut, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 752.^[1]

Cart., sec. XV, mm. 220 × 155, cc. 87; numerazione moderna in lapis nell'angolo inferiore esterno. Legatura secentesca in cartone rivestito di pergamena: sono illeggibili le scritte sulla coperta anteriore, mentre si possono parzialmente leggere i quattro versi degli epigrammi di Marziale (VII lxxi 5-6 e XII xxxiii) riportati in alto su quella posteriore. Il ms., adespoto e anepigrafo, è vergato da una sola mano, cui sono attribuibili anche le correzioni riportate nei margini e nell'interlinea.^[2] La paternità del Galli si desume dall'attribuzione dei tre sonetti citati nel secondo capitolo ed inclusi nel suo canzoniere (due appartenenti alla corrispondenza del Galli e di Giusto de' Conti, l'altro scritto dal primo per il poeta di Valmontone), oltre che dai riferimenti al contesto cortigiano coevo che bene si attagliano alla biografia dell'autore. Vista la qualità degli interventi correttori, è verosimile che il ms. sia una copia d'uso autografa, preparatoria per un codice di dedica che probabilmente non fu mai allestito.^[3] Il testo occupa l'intera pagina, che conta 28-31 linee, ed è suddiviso in ventisei capitoli esemplati in una semicorsiva umanistica chiara ma irregolare, in inchiostro bruno, mentre le rubriche in rosso bruno che li precedono, sono scritte in una umanistica rotonda fino al cap. XVII, e successivamente in corsiva umanistica. Dello stesso colore sono pure le lettere paragrafali dei capitoli (in rosso vivo quelle degli ultimi due), la cui altezza occupa 4-6 linee. L'*Operecta* è contenuta alle cc. 2r-86v; a c. 87 sono trascritte alcune prove di versi in scrittura secentesca. Una nota di possesso abrasa «Magister...», seguita dalla scritta «1416-1458» di altra mano, è riportata sul recto della prima carta. Nel primo Novecento il ms. entrò in possesso di Berthold Wiese (1859-1939), professore di letteratura italiana all'università di Halle, che curò una prima edizione del prosimetro nel 1925.^[4] Del codice si persero poi le tracce finché, messo all'asta da Sotheby's nel 1991, fu acquistato dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library di New Haven (Connecticut).

[1] Il ms. è disponibile sul sito: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3784320> (consultato l'ultima volta il 26/04/2023); alle cc. del codice è assegnata una moderna numerazione delle pagine: p. 1 corrisponde all'originaria c. 2r, p. 2 alla c. 2v, ecc.

[2] Per la disamina dei tipi di correzione, che possono comprendere semplici emendamenti, ma anche riscritture di interi passi, cfr. Galli, *Operetta*, pp. XXIX-XLI.

[3] Cfr. Galli, *Operetta*, ed. Ardissino, p. XXXII. Secondo il Wiese solo le correzioni sarebbero autografe (cfr. *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, p. 445).

[4] Cfr. Wiese, *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, p. 445.

Ragguagli sulla tradizione

Dei tre sonetti contenuti nel cap. II, i due della corrispondenza Galli-Giusto de' Conti (rispettivamente *Non fugge amor per lo fugir degli anni* e *Come chi, facto accorto cum suoi danni*) sono conservati anche nel ms. Ricc. 1154 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (fine del sec. XV) alle cc. 143v-144r,^[1] mentre il son. scritto dal Galli nella persona di Giusto (*Quanta invidia vi porto, herbecte et fiori*) è incluso nel *Canzoniere* del poeta urbinato (corrisponde al testo 278) e ci è tramandato da tre codici quattrocenteschi non autografi: il ms. *Piancastelli* 267 (V.87) della Biblioteca comunale di Forlì, l'*Urb. lat.* 699 della Biblioteca Apostolica Vaticana e l'Additional 25487 della British Library di Londra.^[2]

[1] Per la descrizione del ms., contenente le rime anche di altri poeti, e per la bibliografia relativa ai due sonetti cfr. Angelo Galli, *Canzoniere*, pp. 36-7.

[2] Cfr. *ivi*, p. 385; il *Canzoniere* «è tramandato nella sua sostanziale interezza» dai due codici italiani, mentre quello inglese, miscelaneo, contiene una parte cospicua della raccolta (127 componimenti) e altri 8 sonetti del Galli non attestati altrove (cfr. *ivi*, p. 5). Le differenze tra il son. contenuto nel prosimetro ed il testo edito nel *Canzoniere* sono riportate dalla Ardissino in Galli, *Operetta*, p. 205, n. 27; Wiese trascrive erroneamente *questi* al posto di *quanti* al v. 5.

Periodo di composizione

Il termine *post quem* è rappresentato dal mese di ottobre 1451, quando Federico di Montefeltro si mise al servizio della casa aragonese e può di fatto essere posticipato all'anno successivo quando nella campagna contro i Fiorentini fu nominato «generale Capitaneo del Serenissimo Re Alphonso, Re de Ragona» come recita la rubrica del terzo capitolo (c. 15r). Analogamente alla canzone in lode di Lucrezia d'Alagno, cui nell'epilogo l'autore chiede di raccomandare il suo signore ad Alfonso, così il prosimetro, si propone di far guadagnare al conte di Urbino il favore del figlio Ferdinando, duca di Calabria e futuro re.^[1] Sulla base degli scarsi progressi nella guerra contro i fiorentini, Wiese colloca la composizione dell'*Operecta* nel 1453 ipotizzando che il sogno in essa narrato debba datarsi al 1450, a ridosso della morte di Giusto de' Conti.^[2] In realtà non ci sono appigli sicuri per determinare con esattezza quando il prosimetro fu composto (e ambientato) e quando furono inserite le correzioni a margine e nell'interlinea; né indizi provengono in questo senso dalla misteriosa identità della donna amata dal conte Federico, la cui morte improvvisa si dice essere occorsa l'anno prima (cap. XXV). L'aggiunta apportata a lato nel cap. III «per la morte dela sua amantissima regina» (inizio di c. 17v) non allude necessariamente alla moglie di Federico, Gentile Brancaleoni, scomparsa il 21 luglio 1457, come è stato ritenuto,^[3] dal momento che il termine *regina* può essere impiegato per designare la donna amata e riferirsi ad una delle varie amanti del conte citate nel canzoniere.^[4]

È probabile che l'opera non fosse comunque rivista dopo il 1458, anno della morte del re spagnolo, Alfonso d'Aragona, che nel proemio è menzionato come ancora vivente: «Et sì come in terra el giocondissimo Re vivirà lieto et contento per longo tempo, ralegrandose sopra sì virtuosissimo figliolo humile, obediente, timoroso, amantissimo et divoto, così, depo' el tardo et gliorioso fine dela sua vita, poi in celo se haverà de te meritamente a glioriare» (c. 3v).

[1] Cfr. Massera, *Un poemetto volgare*, p. 348.

[2] Cfr. Wiese, *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, p. 452.

[3] Cfr. Galli, *Operetta*, pp. XXIX-XL, e Pantani, rec., p. 251, n. 1.

[4] Cfr. Nonni, *Angelo Galli*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, p. 334. Due dei componimenti del *Canzoniere*, il son. 231 e la sestina 233, furono composti per la morte di una amante di Federico come attestano le rispettive rubriche, una delle quali riporta il nome della Draga (cfr. Galli, *Canzoniere*, pp. 260-3).

Contenuto e struttura

L'autore sogna di assistere ad una contesa tra Petrarca e Boccaccio su quale forma letteraria, poesia o prosa, sia da considerarsi superiore. Il compito di giudice è assegnato al signor Federico da Montefeltro il quale, dopo aver ascoltato i due contendenti che danno prova della loro eccellenza celebrando l'amore tra il dedicatario e la sua amante napoletana,^[1] pronuncia un verdetto provvisorio di assoluta parità. Questo il succo dell'opera, ma un'analisi più dettagliata consente di comprendere la natura composita del prosimetro, in cui sono cultamente rielaborati elementi disparati della precedente tradizione letteraria facente capo alle tre corone, e di confermare la convinzione di Santagata, «che il Galli vi si riveli intellettuale di tempra robusta e che gli si farebbe torto se ci limitassimo a vedere in lui solo il rimatore cortigiano».^[2]

L'opera consta di un proemio e di ventisei capitoletti come mostrano le stesse didascalie che nel ms. li precedono illustrandone concisamente il contenuto. Nel proemio Galli riconosce che né il suo ingegno né quello di nessun altro sarebbe in grado di celebrare degnamente le innumerevoli virtù (magnanimità, intelligenza, ambizione, saggezza, moderazione, lealtà, ecc.) del dedicatario dell'*Operecta*, Ferdinando d'Aragona, le cui future imprese, com'è facile prevedere, saranno in tutto degne della gloria paterna.^[3] Per questo, la «bassa fantasia» (c. 4v) dell'autore, rinunciando a sì ardua impresa, che solo ingegni più elevati potranno tentare, si cimenterà nella trattazione di un argomento ad essa più congeniale, l'amore di Ferdinando per la sua bella e spietata madonna (non la moglie Isabella Chiaromonte sposata nel 1445, ma un'amante). Di lei il Galli invoca l'aiuto perché elevi lo stile del suo rozzo componimento, con il quale si propone di alleviare le sofferenze amorose del principe spagnolo. (**Cap. I**) Dopo un preambolo sull'impossibilità insita nella natura umana di non piangere la morte di un caro amico e, al contrario, di rallegrarsene nella consapevolezza che egli si trovi in un posto migliore e goda della vita eterna, l'autore, trattenendo a fatica le lacrime nel ricordare il suo compagno

Aloigi dei Bentivogli da Sassoferrato, morto molti anni prima, immagina che questi, successivamente indicato con il nome classicheggiante *Phitia*,^[4] gli si manifesti in una visione e, promettendogli di mostrargli cose meravigliose, lo accompagna in un «camino lungho, malagevole et faticoso» (c. 7v), per un sentiero che, battuto in passato da molti nobili spiriti, reca ora le sole orme del poeta Giusto de' Conti, altro caro amico del Galli, scomparso nel 1449. **(Cap. II)** Meta del viaggio è il monte Parnaso sacro alle Muse, illuminato da una luce abbagliante cui la vista dell'io narrante si abitua gradualmente durante la salita resa meno faticosa dagli incoraggiamenti. Tra le due cime del monte (l'Elicona e il Citerone nell'immaginario del Galli), l'una consacrata ad Apollo, l'altra a Dioniso, si estende un ameno altipiano solcato da un limpido fiumicello, nei cui pressi si trovano «homini de grandissima auctoritate, toghati et per la maggior parte incoronati del glorioso et trimphante aloro» (c. 9v) intenti a conversare piacevolmente. In mezzo ad essi Galli riconosce Giusto e, abbracciatolo festosamente, gli recita il son. *Non fugge amor per lo fugir degli anni*, che gli aveva indirizzato prima della morte. Dopo aver a sua volta declamato il son. di risposta *Come chi, facto acorto cum suoi danni*, Giusto bagna le labbra dell'amico con la dolcissima acqua del fiume e si fa ripetere il son. *Quanta invidia vi porto, herbecte et fiori*, che il Galli aveva composto nella persona del valmontonese per la donna da lui amata (Isabella Bentivogli) nel maggio 1438. Sollecitato dalla sua guida, il Galli riprende il cammino e seguendo la riva del fiume giunge al fonte pegaseo di indicibile bellezza. **(Cap. III)** Accanto ad esso, con vasi ripieni del suo «dolcissimo licore» (c. 15r), le sacre Muse ora danno da bere a uomini il cui aspetto rivela una grandiosità maggiore rispetto alla folla incontrata precedentemente presso le rive del fiume, ora si mettono a cantare delle soavissime melodie. Tra «li incoronati poeti» (c. 16r) lì radunati, il Galli riconosce Petrarca e Boccaccio, l'uno cinto di alloro, l'altro di edera, che discutono animatamente su quale forma, poetica o prosastica, sia più nobile.^[5] Cogliendo il suggerimento di Dante («gravissimo nel suo sembiante, honorato et come maestro quasi da tucti reverito, luminoso nel suo viso, de colore livido però, gracile et de comuna statura» (cc. 16r-16v) che il Galli riconosce per il suo naso aquilino) di risolvere la questione rivolgendosi ad una terza persona, Phitia consiglia ai due poeti di scegliere come arbitro della contesa l'«illustre S. meser Federigo dela splendida casa de Montefeltro» (c. 17r), il quale pur non trovandosi nel regno di Venere «per la morte dela sua amantissima regina» (c. 17v) dimora poco distante da esso.^[6] **(Capp. IV-VII)** Prima di mettersi in viaggio, Boccaccio si reca al tempio di Bacco, che il Galli immagina costruito nella città di Nisa sul colle Citerone, Petrarca a quello di Apollo nella città di Cirra sul colle Elicona: il primo è accompagnato, alla sua destra, da Cicerone e, alla sua sinistra, da Livio, e seguito dagli oratori e storici greci e latini, mentre al fianco del secondo ci sono Dante «che sì excelsa corona porta in testa» (c. 21r), Omero e Virgilio, scortati dagli altri poeti greci e latini.^[7] Rivolgendosi al dio con parole di lode, ciascuno dei due autori toscani, dopo aver fatto i dovuti sacrifici, chiede che gli sia concessa la vittoria (sopra la testa di Petrarca appare una lira coperta di alloro ed inizia a suonare e cantare in rima: il prodigio è interpretato come un segno beneaugurante) e torna al fonte. **(Cap. VIII)** Dopo essersi accomiatati dalle Muse, Petrarca e Boccaccio pervengono con il loro seguito nel regno di Venere a Cipro. **(Cap. IX)** Sulla sommità del monte dell'isola si stende uno spazio verdeggiante, ancora più bello del prato consacrato ad Apollo e Dioniso sul Parnaso: cinto da «una altissima siepe de oro resplendente et bello» (c. 27r), esso gode di un clima perennemente primaverile, in cui la piacevole brezza ed il canto melodioso degli uccelli si mescolano con il soave profumo emanato dalle diverse specie di fiori variopinti. In mezzo a questo prato sorgono due fonti di

indicibile bellezza, l'uno ripieno di acqua dolcissima, l'altro di acqua amarissima, in cui Cupido intinge «le sue aurate et plumbee saecte» (c. 28r) e attorno alle quali si affollano gli Amorini. Dal regno di Venere è cacciata la triste vecchiaia, mentre vi risiede la spavalda gioventù che si dispera, spergiura, veglia, digiuna e poco si rallegra. Al centro si erge lo splendido palazzo della dea, cui si accede per un'ampia porta aperta, sorvegliata da Ricchezza e Cortesia, mentre Ozio e Delicanza ('Agiatezza') sollecitano l'entrata degli innamorati indolenti e pigri. Le pareti trasparenti consentono al Galli di scorgervi all'interno la luminosa dea circondata dalle «sue care Iliade»^[8] (c. 38r) intente a pettinarne la profumata chioma dorata di fronte allo specchio sorretto da tre belle giovani: Vanità, Leggiadria e Adornezza. La scena è interrotta dall'arrivo di Cupido che, crucciato, comunica alla madre di essere uscito sconfitto dalla battaglia ingaggiata con una nobildonna napoletana del Seggio di Nido,^[9] pari a Venere per bellezza e sposata ad un marito geloso, in soccorso della quale hanno combattuto Fortezza ed Onestà, Timore e Vergogna, Viltà e Gelosia. Il dio afferma inoltre di dolersi per le sorti del giovane e magnanimo Ferdinando d'Aragona, innamorato della crudelissima donna, e di essersi trattenuto a consolare il nobile Federico da Montefeltro afflitto per la morte della sua amata. Si reca quindi con la madre presso le fonti a temprare le armi con le quali portare soccorso ai due uomini, mentre Boccaccio e Petrarca, seguiti dal Galli e dalla sua guida, escono dal regno di Venere insieme ai loro sostenitori ed entrano in una «obscura e paurosa selva, densata et strecta de alberi sfogliati et secchi, che d'omgnie verdura era spogliata et priva» (c. 32v). **(Cap X-XII)** All'ingresso Galli riconosce il suo signore, il quale, vestito in abiti lugubri, se ne sta lì seduto, intento a leggere gli amori infelici di Piramo e Tisbe, di Isifile, Fillide e Didone, abbandonate dai loro rispettivi amanti (Giasone, Demofonte ed Enea), di Canace costretta dal padre ad uccidersi per essersi innamorata del fratello Macareo, e «deli doi amanti ariminisi» (c. 33v) Paolo e Francesca. Alla vista di quella moltitudine Federico si alza ed accoglie benevolmente i nuovi arrivati, ma non fa in tempo a proferire parola che prima Boccaccio e poi Petrarca gli rendono omaggio e spiegano il motivo della loro visita rivendicando la superiorità della forma letteraria di cui detengono la palma. **(Cap. XIII)** A difesa della propria tesi, il certaldese sostiene che gli attacchi del suo rivale siano mossi da invidia, perché, mentre lui può considerarsi l'inventore ed il campione della prosa in volgare, Petrarca, per quanto autore di sonetti ineguagliabile, e gli altri poeti suoi compagni hanno trovato la via spianata da Dante, che rimane l'insuperato modello. Nel dimostrare la subalternità della poesia, vengono citati come esempi superiori la filosofia platonica e l'oratoria greco-latina, di cui è sottolineata l'incidenza politico-morale nel consorzio civile: alla frivolezza del verso che si addice ai giovani è contrapposto lo stile solenne e grave della prosa dei sapienti. **(Cap. XIV)** Il discorso di Boccaccio produce il plauso dei suoi sostenitori e lo sconforto dell'altra fazione, che lo fanno ben sperare, ma Federico rimane impassibile e invita l'avversario, il quale si fa avanti «cum volto da vincitore» (c. 39v), ad esporre le proprie ragioni. **(Cap. XV)** Le ragioni addotte dal Petrarca poggiano su una visione elitaria della poesia: mentre la prosa, di cui si riconosce l'utilità pratica, è accessibile a tutti in quanto si avvicina alla lingua d'uso, lo scrivere in versi (sia latini che volgari) in uno stile raffinato e solenne richiede, fatta eccezione per la metrica che può essere appresa, un'abilità innata, una «grazia» concessa da Dio a pochi eletti. L'operazione del poetare presenta un grado di complessità maggiore rispetto alla prosa, che la rende tanto più nobile e lodevole. Dei versi, cui sono riconosciute, *en passant*, le prerogative di conferire fama immortale e di cantare d'amore, vengono inoltre evidenziate l'ascendenza divina, la superiore soavità da essi prodotta e la più antica

tradizione letteraria: a dimostrazione di ciò si citano gli esempi di Orfeo, Apollo, le Muse, Omero, Virgilio, Ovidio, Dante e dello stesso Petrarca, di cui si cita il son. *Mille fiade, o dolcie mia guerrera*^[10]. **(Cap. XVI)** Il giudice, che rivela di essere un appassionato lettore di entrambi i contendenti al punto da saperne citare a memoria i piacevoli detti, li ringrazia per la fiducia in lui riposta, ma non volendo esprimere un giudizio troppo affrettato, chiede loro, per fugare ogni dubbio, di sottoporsi ad una nuova prova consistente nell'improvvisare un componimento nella forma che ciascuno ritiene superiore, su di uno stesso argomento. **(Cap. XVII)** Accettata di buon grado la sfida, Boccaccio e Petrarca non riescono però ad accordarsi sul tema da trattare, il primo proponendo delle vaghe «poetiche fictione» (c. 47r) di argomento mitologico, il secondo preferendo che si canti della sua Laura. La decisione è così rimessa a Federico, il quale antepoendo l'esperienza amorosa del suo caro signore, il duca di Calabria, alla propria tragica vicenda, chiede loro di indirizzare i componimenti alla donna da lui amata: dovranno lodarne in sua vece la bellezza ma biasimarne con moderazione la durezza, e contrapporre alla devozione servile dell'innamorato l'ingratitude del marito geloso. **(Cap. XVIII)** Nel suo discorso prosastico Boccaccio, a nome di Ferdinando, si lamenta con Amore per avergli fatto conoscere solo nel principio dell'adolescenza «il dolcissimo asenzo di suoi martiri» (cc.50r-v), che egli volontariamente sopporta perché scorge in madonna la «valorosa, savia regina de tucte le gentileze et tucti i belli costumi» (c. 51r); né possono gli sdegni, le ire e le ripulse di lei allentare i vincoli di un amore assoluto e di una devozione totale. Nonostante la lontananza, nei sette anni intercorsi dal maggio in cui è sbocciata la passione,^[11] l'innamorato non ha mai smesso di pensare alla donna immaginando di vivere con lei momenti di intimità e di suscitare l'invidia del marito geloso qualora questi ne fosse a conoscenza. Il duca la esorta quindi a cedere alle gioie dell'amore clandestino per non pentirsi, quando sarà vecchia, di aver sprecato la propria giovinezza, e per vendicarsi della molesta gelosia del consorte. Come ella stessa constaterà guardandosi allo specchio, il passare del tempo sciuperà le sue bellezze: i biondi capelli, la fronte liscia, gli occhi belli, le sottilissime ciglia, le rosee guance, il naso proporzionato, le labbra vermiglie e sottili, i piccoli e bianchissimi denti, il mento grazioso, la bianca gola, il collo polito, le spalle diritte, i seni rotondi e sodi, la bella mano e le dita d'avorio, le braccia tornite e le altre parti nascoste alla vista dell'amato. Pur ammesso che lei cedesse alle voglie di un altro, egli rimarrà sempre il suo più fidato servo, disposto a perire per lei, ma da morto tornerà ad informarla della pena a lei destinata nell'aldilà per aver rifiutato il suo amore, e ad importunare il marito geloso. **(Cap. XIX)** I sostenitori di Boccaccio accolgono con entusiasmo il suo discorso, mentre Petrarca si accinge a recitare i suoi versi. **(Cap. XX)** Nel primo dei tre capitoli in terza rima da lui recitati, il poeta immagina un dialogo tra il duca ed Amore: l'innamorato si lamenta dell'inefficienza del dio dimostrata nella battaglia con la giovane donna che gli ha straziato il cuore; Amore ribatte di non poter nulla contro la naturale durezza di madonna, refrattaria ad ogni suo tentativo di conquistarla, ed invita l'innamorato a contentarsi dell'onore che gli deriva dall'amare una creatura angelica così virtuosa. Nel secondo capitolo, il duca si scaglia contro la crudeltà della donna, pur dichiarandosi onorato di essere suo servitore; meravigliandosi della gelosia del marito, vista la refrattarietà dell'amata, immagina di potersi trasformare in degli oggetti da lei usati (la pietra su cui talora si siede, il guanto da lei indossato, la tela che tesse, il panno che la copre) per essere a stretto contatto col suo corpo e punire così «lo indengnio sposo» (v. 48; c. 60v). Si scusa infine per l'irriverenza dei suoi pensieri nati dalla disperazione che lo affligge per non poter godere del suo amore e saperla insieme ad un uomo che

non la merita. Nell'ultimo capitolo il duca esalta le bellezze di madonna (più o meno corrispondenti con l'elenco boccacciano) immaginando che se la donna le vedesse nel modo dell'amato, forse avrebbe di lui maggiore compassione; teme però che se si specchiasse, potrebbe occorrerle la stessa sorte di Narciso. Alle doti fisiche si sommano le ineffabili sue virtù intellettive al punto che la sua eccellenza oscura la fama della di Laura: «Quella Aura al mondo portò el grido pria / Dela più bella, più ligiadra et saggia: / Per te sua fama homai obscura sia» (vv. 82-4; c. 62v); tuttavia, se le consentono di contemplare la verità divina, non sanno però riconoscere l'amore del suo devoto servitore. **(Cap. XXI)** Federico, dopo aver elogiato i due contendenti per fornire agli amanti bisognosi un'utile precettistica amorosa nelle loro opere, pregia entrambi i componimenti da essi improvvisati, che per la dolcezza, la gravità e l'utilità dei loro detti giudica di pari merito; chiede quindi loro di cimentarsi in un'ulteriore prova compositiva sullo stesso tema che possa aiutarlo nel suo giudizio. **(Cap. XXII)** La proposta è accolta con favore dai due contendenti, mentre i loro sostenitori, in parte delusi per il posticipo della sentenza, si apprestano a seguire il nuovo duello. **(Cap. XXIII)** Nel suo successivo discorso Boccaccio immagina che madonna riflettendo tra sé confermi la sua intenzione di non cedere all'amore del duca e gli suggerisca di trovarsi un'altra donna cui dedicare le proprie attenzioni: tale impresa non gli sarà difficile viste le sue condizioni e le opportunità che una città come Napoli offre. Le riflessioni della donna sono suggellate da una preghiera rivolta a Giove perché esaudisca il suo desiderio. A tali obiezioni, il duca, per bocca del Boccaccio, risponde che preferirebbe morire piuttosto che smettere di amarla, sottolineando come il sentimento amoroso non dipenda dalla ragione umana, ma obbedisca ad un preciso disegno divino che ha informato la sua esistenza fin dalla nascita. Per questo la sua sincera devozione non può essere rivolta ad altre donne se non a lei, le cui impareggiabili virtù rendono il rapporto di servitù tanto più onorevole. L'esortazione a godere delle proprie bellezze fisiche per non pentirsene nella vecchiaia quando appassiranno, si accompagna ad una loro dettagliata descrizione durante la quale la penna dell'innamorato indugia su ogni particolare. Scusandosi della sensuale audacia delle sue parole, volta a punire il geloso marito, il duca è disposto a celare il suo desiderio carnale sotto la copertura della moralità interpretando le bellezze muliebri come virtù: così la fronte, gli occhi, le guance, la gola insieme al collo simboleggiano rispettivamente la giustizia, la prudenza, la temperanza e la forza (virtù cardinali), mentre il sorriso, le parti nascoste dagli abiti e lo splendore dell'aspetto rappresentano la speranza, la fede e la carità (virtù teologiche). **(Cap. XXIV)** La prova di Petrarca si compone di una canzone e nove sonetti in cui si rielaborano i temi già visti: il contrasto tra la bellezza di madonna, creatura divina dai poteri miracolosi e la sua crudeltà nei confronti dell'amato, lo stato di beatitudine che egli prova nonostante la prigionia, il desiderio di poterle stare vicino al posto del marito geloso, ecc. In particolare è nuovo l'accento ai fatti d'arme nell'ultima stanza della canzone: «Non posso senza lei cinger la spada» (v. 8; c. 79v), nel quarto sonetto: «Et non m'alentan l'amoroso strale / Tempo, distanza^[12] e i duri pensier d'arme» (vv. 7-8; c. 81r), e nel sesto, in cui l'amato immagina che Amore gli riferisca dello svenimento di madonna alla notizia del suo ferimento: «Et quando ella senti dela ferita / Che 'l tuo cor grande ti fe' sopra el ciglio, / Cadde, anche stasse in terra tramortita» (vv. 12-14; c. 81v); nuova è inoltre l'esperienza sensoriale cui Amore sottopone l'innamorato nel settimo son.: «Dach'el m'ha tolto i mie', cum gl'altrui sensi / Odo et odoro, veggio, palpo et gusto» (vv. 13-14; c. 81v). Vale la pena infine di sottolineare la carica sensuale di certi versi come nel primo son.: cfr. «Se poi nelle mie man dolce et benigna / Me la porgesse Amor, bella et igniuda» (vv. 11-12;

c. 80r), e nell'ultimo: «Pensa que^[13] perdonanza ha socto i panni, / Se cum gli occhi ce porgie el gibileo» (vv. 13-14; c. 82r). (**Cap. XXV**) Incapace di stabilire a chi tra i due contendenti vada la palma della vittoria giudicando di pari grado i loro componimenti in materia d'amore, Federico propone loro di lasciare passare un po' di tempo affinché il giovane duca di Calabria dia prova coi fatti del suo eccezionale valore ed essi possano cimentarsi nell'«eroico stile» (c. 83v) celebrandone i trionfi. Allora egli si recherà al fonte pegaseo per ascoltarli in presenza delle Muse e dare il suo verdetto. La proposta viene accolta di buon grado sia da Boccaccio che da Petrarca, il quale però si dice convinto che Federico avrebbe indubbiamente premiato la sua poesia se non avesse posticipato il giudizio per celebrare il suo amato signore. I due poeti tornano al fonte, mentre il Galli viene ricondotto da Phitia alla sua camera. (**Cap. XXVI**) L'autore esorta infine la sua operetta a recarsi dalla giovane amante del duca di Calabria chiedendo perdono della sua rozzezza ed invitandola a leggere quanto in essa scritto dell'amore del suo fedele servitore, da lei crudelmente respinto (cosa che farà contento il geloso marito), e ad intercedere presso l'amante, se non a parole «cum^[14] qualche gratioso acenno» (c. 86v), affinché garantisca la sua protezione a Federico di Montefeltro.^[15]

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

[2] Santagata, *Fra Rimini e Urbino*, p. 65.

[3] Il Galli si lascia andare a lodi sperticate quando preconizza a Ferdinando, così come aveva fatto per il padre nella canzone in lode di Lucrezia d'Alagno, grandi e innumerevoli vittorie in seguito all'«acquisto del sommo imperio, a te apartinente per dengna ellectione, per lo dignissimo nascimento et per volere de sopra» (c. 4r) e si rivolge a lui col titolo di «glorioso et indubitato Re futuro et col tempo Serenissimo Augusto mio» (c. 4v) (cfr. Massera, *Un poemetto volgare*, pp. 349-50).

[4] «el prefato doctore, veramente a me posso dire Phitia, io Amone» (cc. 7r-7v); i nomi sono deformazione degli originari *Phintias* (o *Pythias*) e *Damon*, i due amici, seguaci di Pitagora, uniti da leggendaria amicizia.

[5] A proposito dell'espressione «tre Corone» (la cui prima testimonianza è stata per il momento ritrovata nell'esordio del *Paradiso degli Alberti*), Gorni aveva osservato che «Di fatto (non però alla lettera) la categoria e il necessario corredo della sovranità sono già operanti in un malnoto prosimetro, ovvero *Operecta*, di Angelo Galli» (*Storia della lingua e storia letteraria*, p. 27).

[6] Erroneamente Quaglio parla di «arbitrato di Dante» e di «Dante in veste di giudice» (*Donne di corte e di provincia*, pp. 282-3).

[7] Ad ogni categoria di poeti spetta una specifica corona: di lauro ai poeti epici, di mirto ai lirici, di edera ai tragici, di pioppo ai satirici e di quercia ai comici.

[8] Adotto, a differenza del Wiese, la maiuscola per il vocabolo latino che designa le donne troiane.

[9] Si tratta del «quartiere napoletano in cui la donna risiedeva, ossia appunto quello di Nido, il cui consiglio (o *Seggio*) ebbe inizialmente sede presso la statua del Fiume Nilo, per poi trasferirsi presso la chiesa di Sant'Angelo a Nilo» (Pantani, rec., p. 262, n. 1)

[10] Cfr. *RVF* 21.

[11] «Già è intrato el sole ad albergare cum li doi celestiali fanciulli sette volte ch'io non stetti mai senza la tua persona» (cap. XVIII).

[12] Correggo l'erroneo *distanze* del Wiese; per ragioni metriche l'originaria nota tironiana che segue nel ms. è risolta, già dallo studioso tedesco, con *e*; mio l'apostrofo in *fe'* e *mie'* nelle citazioni successive.

[13] Mi discosto dal Wiese che trascrive *Pensa, che*.

[14] Correggo l'erroneo *un* di Wiese.

[15] Un dettagliato riassunto dell'opera si trova anche in Pantani, rec., pp. 254-58; qualche imprecisione si riscontra però nella parte finale laddove si dice che Petrarca scusa Federico «ma lascia il certame», e si riporta la richiesta rivolta dall'operetta alla nobildonna napoletana, che «conforti in qualche modo il suo innamorato, anche solo con un cenno» (p. 258). Il contenuto è inoltre descritto in Wiese, *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, pp. 446-7.

Genere

Amoroso-encomiastico. La contesa tra Boccaccio e Petrarca sulla superiorità della prosa o della poesia si rivela un pretesto per declinare in modi diversi la celebrazione dell'amore tra Ferdinando d'Aragona e la misteriosa nobildonna napoletana. Attraverso tale operetta, il suo autore si propone di ottenere il favore del duca di Calabria nei confronti del suo signore, Federico da Montefeltro, come è rivelato esplicitamente nel congedo. Il prosimetro si configura in questo senso come un prodotto tipicamente cortigiano. Già dall'illustrazione del contenuto risulta inoltre evidente la natura composita del libro, in cui si riconosce l'indiscussa influenza esercitata dalle tre corone. Così nella prima parte dell'opera i motivi del sogno, del viaggio compiuto insieme all'amico-guida, del *locus amoenus* cui si perviene attraverso luoghi aspri e oscuri, della disputa tra due contendenti accompagnati da uno stuolo di seguaci, rivelano il loro debito nei confronti della *Divina Commedia*, dei *Trionfi* petrarcheschi e delle opere boccacciane in volgare. In particolare osserviamo che nel *Triumphus Amoris*, il poeta sogna di assistere alla processione dei seguaci d'Amore insieme ad un amico di gioventù che gli fa da guida, e di unirsi al corteo che giunge a Cipro, l'isola di Venere; l'incontro del Galli con Giusto de' Conti, interrotto dalla guida Phitia, rievoca il celebre episodio purgatoriale di Dante e Casella che il custode Catone urge a separarsi;^[1] come Boccaccio e Petrarca che prima di mettersi in viaggio si recano, ciascuno con il proprio seguito, l'uno al tempio di Bacco, l'altro a quello di Apollo per chiedere la vittoria, così nel *Teseida*, il giorno prima del torneo in cui si disputeranno l'amore di Emilia con l'arbitrato di Teseo, Arcita e Palemone visitano rispettivamente il tempio di Marte e Venere insieme ai propri sostenitori.^[2] Nelle prove in cui si cimentano i due poeti celebrando l'amore cortese, illegittimo e sensuale, il modello di riferimento è stato individuato nella poetica boccacciana, e

per quanto riguarda la descrizione delle bellezze fisiche di madonna, specificamente nella *Commedia delle ninfe fiorentine*:

L'impianto generale – non solo singoli passi, lemmi isolati, giunture e comparazioni, dove entrano in concorrenza i versi petrarcheschi e danteschi – riposa sostanzialmente sullo schema dell'*Ameto*, intessuto com'è di prosa (in maggioranza) e versi (in minoranza), opportunamente aggiornato per l'occasione encomiastica; la gara (poetica) tra Petrarca e Boccaccio riesuma, pur condotta su altra materia, la sfida pastorale tra Acaten e Alcesti; soprattutto le prove descrittive, fornite in climax ascendente dai due principi della poesia e della prosa, delle bellezza femminile ripropongono i fantasmi letterari delle sette ninfe fermati dalla fantasia sensuale del pastore trecentesco. Nelle fiorite presentazioni, petrarchesche o boccaccesche, di donna, massiccia e imponente, matura la messe di calchi, echi, ricordi, imitazioni coltivata tenacemente dal Galli ritagliando, saccheggiando, annettendo, aggiornando di prima mano il patrimonio coloristico della miniera boccaccesca.^[3]

Anche un elemento secondario nell'economia della seconda prova del Boccaccio personaggio, quale la pretesa dell'amante di interpretare le bellezze di madonna come simboli delle sue virtù, rivela la connessione con il prosimetro del certaldese richiamando giocosamente il significato allegorico che le ninfe in esso rivestono.^[4]

[1] Cfr. Wiese, *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, p. 456.

[2] Cfr. *ivi*, p. 455.

[3] Quaglio, *Donne di corte e di provincia*, p. 284; segue alle pp. 286-94 una rassegna dettagliata dei luoghi dell'*Operecta* che dipendono dal prosimetro boccacciano. Mancano analisi di questo tipo che dimostrino il preciso contributo di altre opere minori del certaldese (*in primis* dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* e del *Teseida*). Osserva Pantani che «un'indagine più sistematica porrebbe in risalto anche altri aspetti fondamentali dell'influsso boccacciano: come la struttura e i contenuti delle orazioni amorose attribuite al Boccaccio personaggio (cui peraltro si allineano gli interventi in rima del suo antagonista), direttamente modellate, oltre che su pagine della *Fiammetta*, sulle lettere d'amore scambiate dai protagonisti del *Filocolo* e del *Filostrato*; o più in generale, la stessa visione dell'amore, integralmente boccacciana, cui quelle orazioni si ispirano: come può provare, per un essenziale riscontro, non solo la vistosa e ripetuta ripresa del motivo decameroniano della punizione ultraterrena riservata alle donne crudelmente negatesi ai loro amanti, ma anche quella (cap. XVIII, par. 59) del tema dell'amore furtivo quale solo davvero piacevole, direttamente proveniente dal *Filostrato*» (rec., p. 265).

[4] Cfr. Quaglio, *Donne di corte e di provincia*, p. 291, n. 22.

Forme metriche

16 componimenti di cui:

– 12 sonetti

ABBA ABBA CDE CDE

- ❖ *Non fugge amor per lo fugir degli anni* (cap. II, c. 10v)
- ❖ *Come chi, fatto acorto cum suoi danni* (cap. II, c. 11r)
- ❖ *Quanta invidia vi porto, herbecte et fiori* (cap. II, c. 12r)
- ❖ *Quel torcer tuo degli occhi et dela testa* (cap. XXIV, c. 80v)

ABBA ABBA CDC DCD

- ❖ *Lontan veggio madonna ovunque io giri* (cap. XXIV, c. 80r)
- ❖ *Quanto folle pensiero è il tuo che lode* (cap. XXIV, c. 80v)
- ❖ *Ben che pur spesso in songnio veder parme* (cap. XXIV, c. 81r)
- ❖ *Lasso misero me, hor quando fia* (cap. XXIV, c. 81r)
- ❖ *“Amor”, dico io nel mio pensier tal volta* (cap. XXIV, c. 81v)
- ❖ *Non più cum le mie orecchie intendo et odo* (cap. XXIV, c. 81v)
- ❖ *Quanta gloria ci apar socto i bei ciglia* (cap. XXIV, c. 82r)
- ❖ *Facto è Napol gentil nostro Oriente^[2]* (cap. XXIV, c. 82r)

– 3 capitoli ternari

- ❖ *Dimme che fai Amor, vegli tu o dorme* (cap. XX, cc. 58v-60r)
- ❖ *Se^[1] Amore inverso me non è el crudele* (cap. XX, cc. 60r-61v)
- ❖ *Se te vedesti, come te veggio io* (cap. XX, cc. 61v-63r)

– 1 canzone

ABbC ABbC CDdEe FF, (congedo) vXxYyVZZ

- ❖ *Pigliommi Amore al’amorosa rangnia* (cap. XXIV, cc. 78r-80r)

[1] Wiese trascrive erroneamente «E».

[2] A differenza della Ardissino, Wiese non riporta la diresi.

Caratteri della poesia

Al di là dei tre sonetti appartenenti al *Canzoniere* del Galli, citati nel secondo capitolo, sono in versi le sole prove liriche del Petrarca personaggio, che, a parte la patina lessicale, hanno in realtà poco a che fare con l’autore dei *RVF* per contenuto, metro e stile.^[1]

I tre ternari, di cui si compone la prima prova (cap. XX), sono costituiti di cento versi ciascuno;^[2] il metro, escluso dal canzoniere petrarchesco, è invece adottato dal Galli in quattro dei componimenti della sua silloge, che sono però tutti di carattere narrativo e di argomento religioso: di questi il quarto (264), «una visione in cui appare Margherita, la monaca di cui Rimini è rimasta orfana», è anch’esso formato da tre capitoli di cento versi ciascuno.^[3]

La canzone, recitata all'inizio della seconda prova (cap. XXIV), comprende otto stanze di quindici versi (endecasillabi e settenari) con schema ABbC ABbC CDdEe FF,^[4] ed un congedo di otto versi (endecasillabi e settenari) con schema vXxYyVZZ. Lo schema delle stanze è comune nella poesia trecentesca, ma estraneo alla pratica del poeta aretino; Galli lo adopera in otto delle quindici canzoni incluse nella silloge.^[5]

I tre sonetti contenuti nel cap. II hanno lo schema ABBA ABBA CDE CDE; tale schema si ritrova invece solo nel terzo (*Quel torcer tuo degli occhi et dela testa*) dei nove sonetti attribuiti al Petrarca nel corso della seconda prova (cap. XXIV), mentre le terzine di tutti gli altri sono a rime alternate CDC DCD. Anche da questa limitata campionatura risulta comunque confermato quanto emerge dall'analisi dei dati relativi al *Canzoniere* del Galli, e cioè che «per quanto riguarda il trattamento del sonetto egli fa parte della corrente petrarcheggiante toscana e veneta» differenziandosi così dagli altri poeti del comprensorio feltresco-romagnolo.^[6]

[1] Cfr. Pantani, *rec.*, p. 264.

[2] Nel secondo ternario si ha rima imperfetta (*gentile : file : soctili*) ai vv. 56, 58 e 60 (cfr. Galli, *Operetta*, pp. XXXII-XXXIII, n. 13).

[3] Cfr. Nonni, *Angelo Galli*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, p. 331. Nel prosimetro Galli valica quel «confine fra il ternario amoroso del Nord e quello morale-religioso tipico dell'Italia meridionale» individuato da Santagata nella lirica del primo Quattrocento (*Fra Rimini e Urbino*, pp. 66-7).

[4] Nella quarta strofa si ha rima imperfetta (*apre 'apra' : apri 'cinghiali'*) ai vv. 1 e 5 (cfr. Galli, *Operetta*, *ibid.*); inoltre l'ultimo verso del primo piede non rima con l'ultimo del secondo e con la chiave (*ire : laberinto : cinto*): l'errore è segnalato in Wiese, *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, p. 573 (nota alla riga 4 di p. 548).

[5] Cfr. Nonni, *Angelo Galli*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, p. 330. Delle 8 canzoni hanno lo stesso congedo la 268 e la 269, mentre le canzoni 168, 217, 227, 260 e 263 presentano un settenario al posto del terzultimo endecasillabo; manca del congedo la canz. 256 (cfr. Galli, *Canzoniere*, pp. 463-5; della canz. 217 non è riportato lo schema del congedo). Osserva Santagata che il Galli «non è che un onesto artigiano» della canzone prediligendo schemi facili «caratterizzati da una sirma a coppie bacciate, una sirma, dunque, accorciabile o allungabile a piacere» (Santagata, *Fra Rimini e Urbino*, p. 85).

[6] Cfr. Santagata, *Fra Rimini e Urbino*, pp. 69-78 (la citazione è tratta da p. 77); v. anche Nonni, *Angelo Galli*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, p. 330.

Caratteri della prosa

In prosa sono tutte le parti narrative e i discorsi (comprese le due prove del personaggio Boccaccio) del prosimetro. Dal punto di vista sintattico si riscontrano periodi complessi in cui le prop. principali emergono, talora non senza difficoltà per il lettore, dall'accumulazione delle subordinate; notevole è inoltre il frequente ricorso al *che* polivalente che contrassegna il procedere delle argomentazioni. Si registra un elevato livello di elaborazione formale in contraddizione con l'idea espressa

attraverso le parole di Petrarca personaggio che per scrivere in prosa sia sufficiente imitare il disadorno linguaggio dell'uso e non sia richiesta alcuna acutezza d'ingegno: «Ché prima legiermente se ordiscie in prosa, et poi cum gram difficoltà, cum mirabile et quasi divino ingengno se tira ala dolcissima concordanza del metro la ordita prosa; la quale prosa a fabricare quasi basta a menare la penna o a movare la lingua. Poco bisogna o meno huopo fia de andare cercando le mesurate dictione per adornare la prosa, che a posta de dactilo o de spondeo o d'altro necessario piede non si possa dire» (cap. XV, cc. 41r-v). La preziosità dello stile si rileva in particolare nel ricorso ad una aggettivazione ricercata (epiteti, dittologie) e a perifrasi culte, nell'ordine degli elementi della frase (anafore e iperbati), nell'impiego delle figure di ripetizione (in particolare dell'anafora) e di altri espedienti enfatici come l'iperbole e la preterizione.

Articolazioni interne

I tre sonetti contenuti nel cap. II (i due di corrispondenza Galli-Giusto de' Conti ed il son. scritto dal primo per il poeta di Valmontone) sono inframezzati alla prosa e talora separati dai paragrafi che li precedono e seguono mediante una riga lasciata vuota. Ciascuno dei versi occupa una riga; l'iniziale delle quartine e delle terzine così come del paragrafo in prosa successivo è trascritta all'esterno dello specchio di scrittura.

I tre ternari, di cui si compone il cap. XX, sono separati gli uni dagli altri da rubriche introduttive in rosso. Anche in questo caso, i versi dei tre testi occupano ciascuno una riga e le lettere iniziali di ogni terzina (ad eccezione di quella miniata dell'*incipit*) sono vergate all'esterno dello specchio di scrittura.

La canzone ed i sonetti che costituiscono la seconda prova del Petrarca (cap. XXIV) sono riportati uno di seguito all'altro; un grande spazio bianco separa il congedo della prima dal gruppo dei secondi, mentre uno spazio minore è interposto tra le stanze della canzone e tra i sonetti che a due a due occupano la stessa carta. È miniata la sola iniziale dell'*incipit* della canzone; sono invece trascritte esternamente allo specchio di scrittura le lettere iniziali delle altre stanze e del congedo così come dei piedi e delle volte dei sonetti.

Riferimenti di poetica

Nel primo cap. è riconosciuta l'autorità di Giusto de' Conti tra la poesia contemporanea: «Questa bella pista che tu vedi, che sì bella te appare, sappe che desegnata fu dal piede del tuo caro meser Giusto da Valmontone» (c. 8r). L'incontro con il poeta di Valmontone nel cap. II è segnato dallo scambio di sonetti avvenuto prima della morte dell'amico: «Né da lui però partir mi volli, che prima redicemmo gli ultimi nostri sonecti asieme mandati poco inanze che a sé chiamasse Dio la sua anima dengna» (cc. 10rv). Ad un'altra pratica poetica del Galli, quella cioè di scrivere componimenti in nome di altri, fa riferimento una precisa richiesta rivoltagli da Giusto:

«Se la mia bella risposta desiderare de audire, in don ti cheggio che, udita che l'harai, a mia consolatione me rediche poi quello già tuo primo sonecto in mia persona per te nella florida et amorosa città de Ferrara facto per la mia bella Bolognese» (cc. 10v-11r), richiesta ribadita prima che i due amici si congedino: «redimme el tuo sonecto [...] tu in mia persona, indivino dele mie voglie, el componesti» (c. 12r).

Quando nel cap. III viene introdotta la lite tra Petrarca e Boccaccio, di essi viene ricordata l'eccellenza conseguita rispettivamente nella poesia e nella prosa di argomento specificamente amoroso: «Sì che partegianamente^[1] contendevano come quelli che, mentre vissaro, l'uno de l'una et l'altro de l'altra sempre delectati s'erano, lasciando ciascheduno gratiosissime opere al ceco mondo, quello in rima et quello in prosa, ambedoi caldamente de amore cantando» (c. 16r). Se della poetica e delle opere del Boccaccio (talora indicato nel corso del prosimetro anche con l'appellativo generico di «poeta») non sono presenti riferimenti precisi, nel difendere la propria posizione (cap. XV) Petrarca, «sommo poeta degli amorosi carmi» (c. 16v) e «summo et dolcissimo auctore dele amorese rime» (c. 44v.), riconosce il suo debito nei confronti di Dante, di cui viene implicitamente citata la *Divina Commedia*, e allude alla produzione in versi (in termini non entusiastici) del certaldese: «Se 'l mio maestro et degli altri tucti^[2] havesse veduto essere più nobele la prosa, perché havesse ello voluto la sua divina opera fare più tosto in rima? Et se questo dececto [*per* decepto 'ingannato' riferito a Boccaccio], al quale venne alchuna volta voglia de dire in rima et vestirse dele sacre penne mie del gentile paone, s'el fusse stato capace de tanto intendimento et invallido non se havesse cognosciuto, perché se fusse el ritornato innella humile villa dela prosa lasciando l'aula regale dela nobele città dela rima?» (cc. 41v-42r); inoltre, in un passo successivo l'aretino, rivendicando la superiorità dei propri sonetti, invita il giudice della contesa, Federico da Montefeltro, a rammentarne uno in particolare (RVF 21): «Et recordavi^[3] prima de questo solo uno mio sonecto: "Mille fiade, o dolcie mia guerrera", etc.» (c. 43r), e di contro alle «poetiche fictione» suggerite dal suo avversario come argomento da trattare nella loro prima sfida, propone che si canti di Laura (cap. xvii): «le dicte fictione che inanze per voi son state messe per hora lassarimo stare et pigliarimo più bello et più ligiadro thema [...], che serà, quando voi vorite, che voi cum la bella fantasia et chiara voce che Dio ve ha dato, et io cum lo dolcissimo plectro mio che già fo del traitio Orpheo et hora è mio, facciamo ad asto a cantare de Laura mia che sapete che fo al suo tempo lo splendore del'altre belle. La excellenzia dele sue virtù et beltade ingrassarà le nostre Muse» (cc. 47rv). Ed è proprio nel campo amoroso che i due contendenti dovranno dare prova della propria eccellenza cantando della nobildonna napoletana amata dal duca di Calabria e rispettando un preciso copione fornito dallo stesso Federico (cap. xvii):

Per lo valore dela vostra penna vi scongiuro che tanto bussiate ala durezza delo impetrato core, che alquanto mollifichiate la marmorea petra et de semimorto rendetimi vivo el signore mio, ché al suo scampo altro remedio non veggio che quello che per la dolceza dele vostre corde porà sequire, temperatamente

dicendo a lei però le gravissime pene che 'l bel corpo suo sopportare ha innello inferno per volere essere homicidiale del più fedel suo servo et del più virtuoso signore che vedesse mai Dio cum li suoi occhi. Et morbidamente però la reprene, acioché per dolglia o per paura non se tolesse le rose et i gigli ale delicate guancie, et smorto poi per tale cagione non devenisse el bel viso, che 'l signore mio, più che la crudeltà de lei et il morire de sé stesso haria descaro omne suo piccolo nocumento. Ma in forma dannate la durezza, che senza novità del suo bel viso savia divengnia et piatosa, non tacendo voi in qualche parte le beleze sue che lodate non siano insieme cum la ingratitudine usatali dal geloso suo marito, né discordante siano al collo dela vostra cetera le resonante corde a cantare alto la sua imper[i]ale maestade, li reali costumi, l'animo excelso et el senno. Cantate il ferventissimo amore, liale, vero, solo et eterno del signore mio, li suoi gravi martiri et come possibile sia che la sua fiamma crescha, perché li manchi la speranza. Et possetili ben dire ala crudele che, come Dio fecie lei al mondo sola de beltade et di bei costumi, cusì dare li volsi per amante il più savio, il più magnianimo et il più valoroso signore che 'l sole scaldasse o vedesse mai, sì che ambedue, lei come donna et lui come signore, di paro andassero cum le dengnie lode et di paro vanno cum le virtude le quale, exiliate et scacciate dal mondo, sonno recuperate in loro, et che così di paro andare doverebbono cum li loro amori, a despecto dela gelosia altrui fare conforme le voglie loro. (Cc. 48v-49r)

Conclusasi la sfida nell'«amoroso stile» con un sostanziale pareggio, Federico propone ai due poeti di confrontarsi nuovamente in futuro per celebrare le eroiche imprese del suo signore (cap. XXV): «Che alora lo eroico stile le vostre forze più manifesterà cum la sua excellenza et renderalle scì palexe, che per miraculo seria che dentro ala dicta prova qualche grande o piccolo vantaggio io non vi discernessi» (c. 83v).

Nell'ultimo capitolo l'autore immagina che l'opera alla nobildonna napoletana a lei si rivolga chiedendo scusa per gli eventuali difetti formali e stilistici: «supplisce a te vengnio, perdono chiedendo di miei vocabuli rudi, dele parole inconte, dela imperfetta oratione, dela mal cursivata^[4] prosa, dele sententie rare et basse, dele chioccie rime, del parlare scorretto, se ello è stato troppo aperto o troppo scuro, troppo lungho o troppo breve, se offexa hanno, come io extimo, la tua intelligentia» (cc. 85rv).

[1] Correggo *partigianamente* del Wiese.

[2] Correggo *tucto* di Wiese (nel ms. una *j* è sovrapposta alla *o*).

[3] Wiese sostituisce indebitamente la lezione (impersonale) del ms. con *recordatevi*.

[4] Correggo *cursuiata* di Wiese; l'agg., che non è attestato nei dizionari, varrà 'cadenzato'.

Altre osservazioni

In quanto mere citazioni di componimenti propri ed altrui, i sonetti contenuti nel secondo capitolo dell'*Operecta* non sono rilevanti per la definizione della natura prosimetrica del testo, che è determinata invece dall'alternarsi delle prove in prosa e in versi dei due protagonisti.

A livello linguistico, come in altri testi cortigiani coevi, l'*Operecta* «ambisce evidentemente ad una lingua aulica, alta, degna dell'ambiente di corte cui è destinata. Essa si presenta dunque con caratteri di marcata letterarietà, accentuata da una forte propensione a forme latineggianti», ma vi si riscontrano anche elementi indigeni marcati che, mescolati ai toscanismi e ai latinismi, contribuiscono a formare una lingua mescidata.^[1]

Nonostante il carattere secondario che la figura dantesca riveste nel corso della narrazione, l'influenza esercitata dalla *Divina commedia*, operante come s'è visto anche sul piano tematico, è palpabile soprattutto attraverso le numerosissime reminiscenze disseminate sia nella prosa che nei versi.^[2] Oltre all'esplicito rimando all'*incipit* di *Par.* XXI contenuto nel cap. III, alla fine di c. 15v («Che per la indicibile melodia lasso ch'io non redigo la divina armonia de quello canto per quella cagione propria che 'l divino poeta fiorentino non puse el canto né il riso de Beatrice nella septima spera»), notevole è la ripresa di singole parole ed espressioni dantesche. Per le prime (che evidenzio col corsivo) si veda per es. cap. II, c. 8v «in *ultrarme* cum lo mio sguardo nela mirabile luce» e *Par.* XXXII 146 «movendo l'ali tue, credendo *oltrarti*»; cap. II, 12r «ma per tuo male uso non recevesti la sua benigna *imprenta*» e *Par.* VII 68-9 «perché non si move / la sua *imprenta* quand'ella sigilla», e *Par.* XVIII 114 «con poco moto seguitò la '*mprenta*»; cap. XIII, c. 39r «in perpetuo carcere *detrusa*» e *Par.* XXX 146-7 «ch'el sarà *detruso* / là dove Simon mago è per suo merto»; cap. XXIV, c. 80r «Gli occhi che per mia morte alzai troppo *erto*» (son. I, v. 2) e *Par.* III 6 «leva' il capo a proferer più *erto*». Per le seconde basti di nuovo qualche es.: *Proemio*, c. 4v «Et io cum la picollina navicella del mio parvulo ingengno» e *Purg.* I 1-2 «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno»; cap. II, c. 10r (dove si narra dell'incontro con l'amico Giusto) «et andai ad abbracciarlo ladove el minore el suo maggiore prendere sole» e *Purg.* VII 15 «e abbracciòl là 've 'l minor s'appiglia»; *ibid.* «et però, come reciso camino, salto questo passo di nostri acolti et giocundissimi plausi» e *Par.* XXIII 61-3 «e così, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacrato poema, / come chi trova suo cammin riciso»; || c. 13r «el nostro pulicano» e *Par.* XXV 112-3 «Questi è colui che giacque sopra 'l petto / del nostro pellicano»; cap. V, c. 19v «per lo avaro Mida» e *Purg.* XX 106 «e la miseria dell'avarò Mida»; cap. XXVI, c. 85v «non dubito che innel animo tuo se revolverà contra el taglio la rota» e *Purg.* XXXI 41-2 «in nostra corte / rivolge sé contra 'l taglio la rota». A queste e alle altre reminiscenze evidenziate dai precedenti editori nelle loro note, aggiungo: cap. II, c. 11v «Mi ritransformo in saxo più che Aglauro» (son. di risposta di Giusto de' Conti, v. 1) e *Purg.* XIV 139 «lo sono Aglauro

che divenni sasso»; cap. XVII, c. 49r «né discordante siano al collo dela^[3] vostra cetera le resonante corde a cantare alto la sua imper[i]ale maestade, li reali costumi, l'animo excelso et el senno» e *Par.* XX 22-3 «E come suono al collo de la cetra / prende sua forma»; cap. XXI, 65v «o scongiuri de Erithon cruda» e *Inf.* IX 23-4 «congiurato da quella Eritón cruda / che richiamava l'ombre a' corpi sui»; cap. XXIII, c. 66v «al tempo che la capra del celo si toccha cum lo sole» e *Par.* XXVII 68-69 «quando 'l corno / de la capra del ciel col sol si tocca»; cap. XXIII, c. 70v «non ho dramma de sangue in vena che non treme» e *Purg.* XXX 46-7 «Men che dramma / di sangue m'è rimasto che non tremi»; cap. XXIV, c. 78v «Che de socto^[4] al bel velo» (canz. 3, v. 11) e *Purg.* XXIX 27 «non sofferse di star sotto alcun velo»; cap. XXIV, c. 81v «Poi me risponde et non come hom c'assonna» (son. 6, 6) e *Par.* VII 15 «mi richinava come l'uom ch'assonna»; cap. XXVI, c. 85v «perdono chiedendo... dele chioccie rime» e *Inf.* XXXII 1 «S'io avessi le rime aspre e chioce».

Anche nel caso di Petrarca, oltre all'esplicita citazione del son. *Mille fiade, o dolcemia guerrera* nel cap. XV, si riscontrano puntuali riprese (rilevate dal Wiese nelle note di commento) come: *Proemio*, c. 2v «consentendo all'impito dela ingorda voglia», ma anche cap. XX, c. 61r «Da tua belezza et da mia ingorda voglia» (ternario II, v. 83), c. 62r «Et se la ingorda voglia è qui proterva» (cap. ternario III, v. 31) e *RVF* 294, 13 «veramente la voglia cieca e 'ngorda»; *Proemio*, c. 2v «lo antivedere del tuo consiglio, canuto in sì fresca et in sì giovanile etade» e *Tr. Pud.* 88 «Penser canuti in giovanile etate»; cap. I, c. 6r «in questa mortale gonna» e *RVF* 349, 11 «questa mia grave et frale et mortal gonna»; cap. I, c. 7r «cum fatica retengo le proncte lacrime che insieme cum questo inchiostro non rendino piena de macchie questa bianca carta» e *Tr. Cup.* III, 115-6 «da indi in qua cotante carte aspergo / di pensieri e di lagrime e d'inchiostro»; cap. III, c. 17r «quanto el mondo gira» e *RVF* 270, 71 «quantunque gira il mondo»; cap. IX, c. 31r «che nisciuno li ha possuto passare la prima gonna» e *RVF* 23, 32-34 «Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono / infin allor percossa di suo strale / non essermi passato oltra la gonna»; cap. XVI, 43v «gl'italici cori» e *RVF* 128, 96 «ne l'italici cor'»; a queste e ad altre reminiscenze si dovrà almeno aggiungere (non segnalata dall'editore tedesco) cap. XV, c. 42r «ladove è la bassa gente al vile guadagno intesa» e *RVF* 7, 11 «dice la turba al vil guadagno intesa».

Tra le erudite citazioni mitologiche sparse nell'opera e in gran parte comuni nella letteratura coeva, alcune sembrano mostrare una più diretta connessione con le *Metamorfosi* ovidiane: si veda per es. cap. III, 15v «Et a Mercurio non seria bisognato più che una volta sonare per chiudere li cento occhi de Argho, se la sua sampongnna havesse sì dolcemente sonato», in cui si allude all'episodio narrato in *Met.* I 678-721; o la lista degli appellativi di Bacco di cap. V, c. 20v «Bronio, Sato et Niseo mio, Tione, Nictolo, Eleo et Yaco, Evan, Briseo et Bassareo» che deriva in gran parte da *Met.* IV 11-7 (come osserva Arduini nella relativa nota); o ancora cap. VII, c. 24v «Recordati che honore non ti fo lasciare vincere el tuo arco da uno fanciullo, havendo lui vinto el gran Fithon», in cui si fa riferimento (notato già dal

Wiese) all'uccisione dell'immenso Pitone da parte di Apollo narrata in *Met.* I 434-51; e, come ultimo esempio di questa campionatura, cap. IX, c. 30r «se in tale guisa si fusse offerta agli occhi de Virbio la crudele matrengna», che recupera il nome erudito di Ippolito da *Met.* XV 544.

[1] Per l'analisi linguistica, cfr. Galli, *Operetta*, pp. LXV-LXXVI (la citazione è tratta da p. LXVIII). Sull'affinità linguistica del prosimetro col *Canzoniere* del Galli osserva Debanne (la quale peraltro include frequenti raffronti tra le due opere nella sua analisi): «La lingua di questo testo, nei suoi aspetti fono-morfologici, è sostanzialmente simile a quella delle rime, sebbene il pigmento locale sia, com'è prevedibile, più marcato» (*Aspetti fono-morfologici*, p. 38).

[2] Solo qualcuna è segnalata in nota dall'Ardissino, mentre la maggior parte dei riscontri è documentata dal Wiese nel suo commento linguistico.

[3] Trascritto erroneamente *della* dal Wiese.

[4] *Separo desocto* del Wiese.

Bibliografia

Edizioni

Berthold Wiese, *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 45 (1925), pp. 445-583 (il testo dell'*Operecta* si trova alle pp. 465-557) [da cui si cita].

Angelo Galli, *Operetta*, ed. critica a cura di Erminia Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.

Studi

Carlo Grossi, *Degli uomini illustri di Urbino commentario*, Urbino, Vincenzo Guerrini, 1819, pp. 132-3.

Michele Manchisi, *Angelo Galli e i codici delle sue rime*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», 9 (1908), pp. 1-56.

Aldo Francesco Massera, *Un poemetto volgare in lode di Lucrezia d'Alagno*, in «Archivio storico per le province napoletane», 51 (1926), pp. 347-59.

Gino Franceschini, *Il poeta urbinato Angelo Galli ed i duchi di Milano*, in «Archivio storico lombardo», N. S. 1 (1936), pp. 117-42.

Id., *Ancora alcune notizie su Angelo Galli (1385?-1459)*, in «Archivio storico lombardo», N. S. 3 (1938), pp. 170-85.

Giorgio Nonni, *Le rime di Angelo Galli e il codice Piancastelli 267 (Forlì, V 87)*, in *Federico di Montefeltro. Lo stato – Le arti – La cultura*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi - Giorgio Chittolini - Piero Floriani, II. *La cultura*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 327-46.

- Angelo Galli, *Canzoniere*, ed. critica a cura di Giorgio Nonni, Urbino, Accademia Raffaello, Collana di Studi e Testi, 1987.
- Enzo Quaglio, *Donne di corte e di provincia*, in *Federico da Montefeltro*, pp. 273-326.
- Marco Santagata, *La lirica feltresco-romagnola nel Quattrocento*, in «Rivista di letteratura italiana», 2 (1984), pp. 53-106, poi in *Federico di Montefeltro*, cit., pp. 219-72, infine (aggiornato, con titolo *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*) in Marco Santagata - Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Angeli, 1993, pp. 43-95 (da cui si cita).
- Giorgio Nonni, *Galli, Angelo*, in *DBI*, 51 (1998), disponibile sul sito: https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-galli_%28Dizionario-Biografico%29/ (data dell'ultima consultazione: 09/05/2023).
- Guglielmo Gorni, *Storia della lingua e storia letteraria. (A proposito di Accademia della Crusca e di "Tre Corone")*, in *Storia della lingua e storia della letteratura italiana. Atti del I Convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana*, Firenze, 29-20 maggio 1997, a cura di Nicoletta Maraschio e Teresa Poggi Salani, Firenze, Franco Cesati, 1998, pp. 19-31 (in particolare si veda la seconda parte che comincia a p. 27).
- Alessandra Debanne, *Aspetti fono-morfologici nel Canzoniere di Angelo Galli*, in «Studi linguistici italiani», 31 (2005), pp. 33-92.
- Italo Pantani, rec. all'ed. Ardissino, in «Studi e problemi di critica testuale», 76 (2008), pp. 252-65.
- Giorgio Nonni, *Angelo Galli*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a c. di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 329-39.