GIULIA RAVERA

Cornice narrativa come paratesto: il "Processus ordine iudiciario" di Lidio Catti

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Migrazioni fra il centro e i margini»
a cura di L. Chines, P. Sabbatino
Gruppo di Ricerca AdI "Medioevo"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

GIULIA RAVERA

Cornice narrativa come paratesto: il "Processus ordine iudiciario" di Lidio Catti

Il contributo oggetto della proposta intende riflettere su alcune peculiarità del "Processus ordine iudiciario" (1502) di Bernardino "Lidio" Catti e sul modo in cui la cornice latina, pur essendo essa stessa opera letteraria, risponda soprattutto a necessità paratestuali a vantaggio della raccolta lirica volgare, che dell'opera costituisce il cuore. Il Processus infatti è bilingue e bipartito, e le due sezioni svolgono funzioni rappresentative differenti: il poeta accusa l'amata in tribunale, durante un vero e proprio processo, di avergli rubato il cuore (versi latini); ciò giustifica il fatto che ella presenti come prova della spontanea dedizione del poeta e quindi della propria innocenza un piccolo canzoniere da lui composto al tempo in cui le ha donato il cuore (liriche volgare). La raccolta lirica in volgare, pur breve, si presenta come un vero esperimento di macrostruttura e ben si inserisce nel quadro del petrarchismo eclettico quattrocentesco. La cornice latina, oltre ad offrire all'autore uno spazio di libertà nella ricerca metrica (assente invece nella porzione volgare) e di espressione della propria identità di giurisperito, fornisce una struttura esteriore che contribuisce a dare senso, unità e specificità alla raccolta volgare, i cui testi – presi singolarmente e nell'insieme – risentono del rapporto con il contesto giudiziario, che nella cronologia interna si sviluppa in un momento successivo, ma la cui realizzazione poetica è anteriore a quella delle liriche.

Nel presente contributo intendo illustrare un peculiare esempio di 'paratesto' o piuttosto di funzione paratestuale, espletata da quello che di per sé è a pieno diritto un 'testo' di genere lirico, in latino, il quale tuttavia nel complesso dell'opera – il *Processus ordine iudiciario* di Bernardino "Lidio" Catti[1] – perde centralità, per assumere un ruolo ancillare rispetto ad una distinta porzione testuale, sempre lirica ma in volgare, presumibilmente aggiunta in un secondo momento. Il testo latino, precedente tanto in senso cronologico quanto strutturale, finisce cioè per costituire la cornice di quello volgare e soprattutto per essere funzionale alla sua definizione semantica ed espressiva, nonché all'esaltazione dei suoi aspetti più specifici e rilevanti.

Il *Processus ordine iudiciario inter Lydium de suo corde et amicam Lydiam latinis et maternis versibus actitatus* fu pubblicato con le cure dell'autore nel 1502 come terza parte degli *Opuscula*, una raccolta di sei opere sostanzialmente autonome, pensate come esaltazione del nuovo doge Loredan, già mecenate dell'autore durante gli anni degli studi padovani.[2] Come si è anticipato, il *Processus* è un'opera lirica bilingue e bipartita. Nella sezione latina, vale a dire il "processo" del titolo, l'autore narra per frammenti – molto ricercati sul piano metrico, fiore all'occhiello di Catti[3] – le varie fasi dell'inchiesta con cui l'amante Lidio porta l'amata davanti al giudice, il celebrato Loredan, perché

[1] Per una prima ricognizione generale dell'opera mi permetto di rimandare da ultimo a G. RAVERA, *Esempi di immagini naturalistiche e spaziali nel canzoniere volgare di Lidio Catti*, in E. Bilancia-M. De Blasi-S. Malatesta-M. Portico-E. Rimolo (a cura di), *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana.* Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Napoli, 14-16 settembre 2023), Roma, Adi editore, 2025, 1-8, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare (ultimo accesso: 17/11/2025); dettagliati studi recenti si leggono in A. Comboni, T. Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, 200-206 e S. CASSINI, *Gli "Opuscula" di Lidio Catti (1502). Stravaganze poetiche di un autore in tipografia*, in M. Berisso et al. (a cura di), *Le filologie della letteratura italiana. Modelli, esperienze, prospettive.* Atti del convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2019), Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2021, 483-497, cui si rimanda anche per una bibliografia più estesa.

[2] A Loredan è rivolta un'ampia dedicatoria in prosa latina, che presenta in termini giocosi la *lis* tra i due amanti che subito segue; egli è identificato ancora come *praetor*, dunque secondo la carica ricoperta durante gli anni padovani, riflesso della datazione originaria del *Processus* (anteriore – al contrario degli *Opuscula* – alla nomina venziana), nonché del ruolo ufficiale a livello giuridico svolto nell'opera stessa dal suo destinatario.

[3] Per l'interesse suscitato dagli esperimenti formali cattiani cfr. C. DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio», XI (1964), 291-341: 318; G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, *ad indicem*, e G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, *ad indicem*; A. COMBONI, *Forme eterodosse di sestina*, «Anticomoderno», II (1996), 67-69: 74-75; S. CASSINI, *Espedienti tipografici ed esperimenti metrici umanistici*, «Ticontre», XI (2019), 85-107.

risponda dell'accusa di avergli rubato il cuore, coinvolgendo una serie di testimoni ed esperti in materia. La vicenda si dipana attraverso le normali fasi tecniche di un regolare processo,[4] presentate in modo puntuale, attraverso lessico preciso[5] e glosse esplicative:[6] sono tutti dettagli ben noti a Catti, giurisperito e destinato ad una soddisfacente carriera nell'amministrazione della natia Ravenna. I singoli componimenti sono caratterizzati da dimensioni molto diversificate, da due o tre versi a circa un centinaio; i brevi titoli, a loro volta latini, identificano la fase del processo che si sta svolgendo, la tipologia di intervento o di pratica tecnica cui il lettore sta per assistere, in quella che è una sorta di messa in scena tribunalizia; non a caso sono numerose le porzioni di discorso diretto, a tratti piuttosto ampie. Il contenuto di questi componimenti appare fortemente ripetitivo e vincolato sul piano dell'elaborazione espressiva e retorica alla ricostruzione di circostanze rigorosamente formalizzate, secondo un codice prestabilito e una successione di momenti regolamentati (accusa, discussione, singole testimonianze), come sarebbe realisticamente accaduto in un'aula di tribunale al tempo di Catti. Spazio molto ridotto è dunque concesso alla componente evocativa ed emotiva, a parte i momenti in cui l'amante, in quanto vittima, insiste in modo marcatamente retorico sulle proprie sfortune. Per molti aspetti quindi la sezione latina soddisfa lo sfoggio da parte del suo autore di competenze tecniche, sia metriche, sia retorico-formali, sia giuridiche.

La progressione narrativa è a sua volta molto precisa: l'autore dà conto di ogni minimo sviluppo nel dibattito e registra in modo puntuale la cronologia interna, secondo cui il processo si apre il 2 febbraio e si risolve alla fine di aprile; anche le date delle varie fasi intermedie sono via via esplicitate, come se si trattasse di vere e proprie convocazioni in tribunale. Oltre a quello del giudice, figurano in questa sezione numerosi nomi storici di amici o comunque di personaggi autorevoli chiamati a svolgere un ruolo attivo nell'ambito del procedimento;[7] i protagonisti stessi, la cui identità è protetta dagli psuedonimi gemelli di Lidio e Lidia, ricalcano piuttosto da vicino le personalità pubbliche delle due figure storiche che nascondono, vale a dire l'autore stesso e Cassandra Fedele.[8]

Circa a metà dell'opera, nel pieno della narrazione del procedimento giuridico, si inserisce la sezione volgare. Infatti, per difendersi dall'accusa di furto dimostrando come il cuore le sia stato concesso dall'innamorato in modo spontaneo, Lidia produce una prova peculiare: consegna alla corte una copia del breve canzoniere amoroso volgare di Catti, a lei dedicato. Esso è incentrato in primo luogo proprio sull'affermazione forte della resa di sé, espressa appunto attraverso l'immagine già petrarchesca del dono del proprio cuore all'amata, al quale peraltro ella inzialmente si oppone

[4] Troviamo ad esempio la *petitio citationis*, cui seguono molteplici *relationes* in merito, la costante richiesta di *copiae* via via che vengono prodotti i documenti tecnici, le *exceptiones* opposte da Lidia cui seguono le *replicationes* di Catti, ancora l'*admonitio* del giudice, molteplici *dilationes* e così via.

[5] Cfr. oltre alla nota precedente, formule come «lis contestata», «accusat contumaciam», «productio».

[6] Cfr. ad es. la glossa V, associata al brano LXV: «5 gl.: Si actor et / reus per unum / tantum testem pro- / baverint iu- / ramentum in supplementum / probationis po- / tius reo quam ac- / tori defertur». Le citazioni sono trascritte dall'edizione autoriale del 1502, reperibile in forma digitalizzata open access al link https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10190375, in attesa dell'edizione critica e commentata in corso di preparazione nell'ambito del PRIN 2020 *Libri di poesia nell'Italia Settentrionale del Quattrocento: edizioni critiche e commenti*.

[7] Cfr. ad es. gli uomini fidati menzionati nei passi LXXXII sgg. tra cui scegliere un consultore aggiuntivo che vegli sulla giustizia del procedimento, identificato poi in Nicolò Barison.

[8] Cfr. S. CASSINI, *Per l'identificazione di Lidia, la donna amata da Bernardino 'Lidio' Catti da Ravenna*, in E. Bilancia-M. De Blasi-S. Malatesta-M. Portico-E. Rimolo (a cura di), *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*. Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Napoli, 14-16 settembre 2023), Roma, Adi editore, 2025, 1-6, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare (ultima consultazione: 17/11/2025).

con ostentata indifferenza e quasi irridendo la lealtà professata dall'io lirico e le sue sofferenze (sonn. II-VIII). A questo spunto di partenza si aggiungono, come vuole la topica consueta alla lirica amorosa, il lamento dell'amante per le proprie sofferenze, le sue continue richieste di pietà, cui Lidia risponde in termini possibilistici ma vaghi, le celebrazioni iperboliche della bellezza dell'amata, identificata di volta in volta in un secondo sole o in una dea scesa in terra, ma anche accuse di tradimento e aspre minacce che si intensificano verso il finale (in particolare, i nn. XXXIV-XXXVI).

Grazie all'occasione offerta dal processo e al ruolo che la raccolta lirica vi svolge in quanto prova a favore dell'accusata, le due parti che compongono il *Processus*, quella latina e quella volgare, non sono giustapposte, ma incastonate l'una nell'altra e giustificate l'una dall'altra. La prima è la conseguenza dei fatti allusi nella seconda, vale a dire la disperazione dell'innamorato, che nella scena conclusiva (n. XXXVIII) giunge a morirne;[9] la seconda, nata come scambio letterario privato, viene resa pubblica in virtù dell'occasione giudiziaria proposta nella prima. Inoltre, la collocazione della raccolta amorosa circa a metà della cornice genera un effetto di simmetria esaltato dalla presenza di due altri sonetti volgari, che quindi non fanno parte del canzoniere in senso stretto, e che rispettivamente sono posti grossomodo all'inizio (n. XIII) e alla fine (n. LXXXI) del *Processus*, l'uno ad introdurre la tematica amorosa in chiave topica e mitologica, l'altro, di carattere celebrativo, a ringraziamento del doge e giudice Loredan. Le due sezioni dell'opera collaborano così alla creazione di un complesso armonioso, in cui ciascuna parte svolge una precisa funzione, attraverso specifiche caratteristiche.

In particolare, la raccolta dei testi volgari, al contrario della sezione latina, non presenta precisazioni cronologiche e non vanta che un'unica peculiarità metrica, un esperimento di terzina lirica, simile per impostazione alla sestina ma giocata intorno al numero tre; per il resto vi si registrano trentuno sonetti, una sestina, due canzoni, tre capitoli ternari, due distici. I metri, assolutamente convenzionali, in modo altrettanto tradizionale identificano il primo criterio dispositivo dell'insieme, che si apre con la serie dei sonetti; a seguire i testi lunghi sono disposti in modo quasi perfettamente simmetrico (sestina, canzone, due capitoli, canzone, terzina – che introduce un elemento di *variatio*) con l'esclusione di una sorta di coda, costituita da un lungo capitolo pastorale e da due distici sentenziosi, pensati come iscrizione lapidaria che attesta la morte del poeta.[10] Si raggiunge così la cifra tonda di quaranta componimenti, che contribuisce all'impressione di una struttura ordinata e curata. Alla scarsa originalità metrico-dispositiva corrisponde l'assoluta convenzionalità di temi, motivi, immagini e figure retoriche, nel complesso piuttosto ripetitivi. Catti mostra di conoscere molto bene la tradizione lirica e i suoi strumenti espressivi, si avvale degli esempi di numerosi antecedenti vicini e lontani, più o meno autorevoli; gioca con la sovrapposizione di rimandi diversi e con l'appropriazione di elementi ben noti, dando vita ad un esempio particolarmente rappresentativo di petrarchismo quattrocentesco,[11] benché minore sul piano dei risultati poetici.

---

[9] Il n. XXXVIII è infatti un lunghissimo capitolo ternario che narra, attraverso un mascheramento pastorale, della morte di Partenio di fronte all'amico Silvio, dopo aver raccontato dell'abbandono subito da parte dell'amata Phylla a seguito dell'eccessiva dimestichezza vantata dall'amante. I due brevi passi che seguono (nn. XXXIX e XL) hanno in sostanza la funzione di confermare questa morte in forma di epigrafe luttuosa, mentre poco oltre il brano n. LX della cornice conferma il valore letterario e simbolico di questi personaggi smascherandoli e identificandoli come Lidio e Lidia.

[10] Cfr. la nota precedente.

[11] Per la complessa questione relativa a questa definizione si rimanda a cfr. G. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, in particolare pp.

Il dato più rilevante concerne la vera e propria macrostruttura che contraddistingue la raccolta e che giustifica l'uso in senso stretto della definizione di canzoniere. Nella zona volgare del *Processus* si riscontrano infatti quasi tutti i fattori che secondo la critica la identificano:[12] elementi incipitari (anche se manca un proemio in senso stretto); un *explicit* dichiarato; blocchi unitari di testi e addirittura cicli che rispondono ad una *dispositio* curata, sovrapposta a quella di carattere metrico; una cronologia interna riconoscibile, seppur sfumata, ed un'evoluzione anche narrativa e spaziale, che attraverso il diffuso espediente della momentanea separazione degli amanti determina un'attenuata bipartizione; alcuni accenni metapoetici, benché sporadici e sintetici; una forte componente intertestuale ed interdiscorsiva; la marcata tendenza all'allocuzione, che coinvolge interlocutori storici ed esterni alla vicenda, ma soprattutto la donna amata, il cui nome è a più riprese esplicitato; elementi paratestuali evidenti, a partire dai titoletti latini che identificano volta per volta i destinatari (dunque spesso semplicemente Lidia) e talvolta l'occasione del testo. In coerenza con l'epoca cui appartiene, la raccolta risente in modo evidente dell'esempio petrarchesco, senza però limitarsi a questo solo modello, che viene d'altronde reinterpretato in chiave deproblematizzata, eliminando tutti gli aspetti penitenziali, spirituali e coscienziali.[13]

Questi elementi – che come si è detto permettono di identificare il canzoniere volgare come tale e come dotato di una macrostruttura unitaria ed organica – contribuiscono al contempo a cementare la connessione tra questa sezione e quella latina, e favoriscono la loro convergenza nel comporre l'unità organica del *Processus*. Tuttavia essi agevolano anche l'identificazione delle caratteristiche della parte volgare e dunque la loro distinzione rispetto a quelle della cornice latina, al di là dei macroscopici fattori linguistici e tematici. In primo luogo una vicenda che evolve tra momenti gioiosi e dolorosi, oltre a rappresentare il normale andamento di una vicenda amorosa convenzionale di stampo già cortese, ben corrisponde all'idea (ovviamente fittizia) di un amore storico e reale, come quello che Catti immagina culminare in tribunale. Secondariamente la precisione che contraddistingue la narrazione del processo controbilancia e corregge gli elementi più sfumati ed allusivi che inevitabilmente caratterizzano l'espressione lirica, soprattutto in considerazione della fortissima convenzionalità sfruttata da Catti nella raccolta volgare. Ancora, al coinvolgimento di amici ed interlocutori quali confidenti delle sofferenze dell'io, e dunque al bisogno marcato e diffuso di scambio e confronto, in primo luogo con l'amata, corrisponde idealmente la presenza in tribunale dei testimoni, che possono confermare di aver visto in prima persona come si erano svolte le cose e quanto avesse sofferto l'io poetico. In definitiva, la sezione latina in quanto paratesto di quella volgare puntualizza quindi, e così potenzia, alcune caratteristiche definitorie della raccolta in quanto macrostruttura, a seconda dei casi per simmetria o per opposizione.

La cornice giustifica d'altronde l'assenza di alcuni tratti di norma presenti in opere appartenenti al medesimo genere e allo stesso periodo, poiché vi sopperisce: in primo luogo la mancanza di un sonetto proemiale in senso stretto. Tale funzione programmatica è supplita da una parte dalla dettagliata esposizione dei rapporti intercorsi tra io ed amata nella prima metà del processo, dunque

3-84, e T. ZANATO, *Da Boiardo a Bembo. Saggi sulla lirica settentrionale nel Quattrocento*, a cura di G. Baldassari ed E. Curti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023 (in particolare i saggi *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, 291-349, e "*Lessicalizzare" Petrarca: i casi di Giusto de' Conti e Matteo Maria Boiardo*, 373-422).

[12] Per la discussione di questi criteri si veda l'introduzione in COMBONI, ZANATO, *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*..., IX-XL.

[13] ZANATO, *"Lessicalizzare" Petrarca*..., 323.

prima della registrazione della raccolta amorosa come prova, dall'altra dalla presenza del sonetto XIII, che come si è detto anticipa l'uso del volgare e chiarisce la centralità dell'argomento amoroso sin dalla zona iniziale. L'esaltazione di Amore vi esplicita l'argomento generale dell'opera, e dunque l'occasione e il contesto che la generano, rispondendo così alle convenzioni del genere di appartenenza. Ciò avrebbe reso superfluo ribadire all'avvio della sezione volgare l'intenzione di parlare d'Amore, aspetto invece consueto nei canzonieri coevi. Qualcosa di simile accade per la componente encomiastica, assente nella raccolta volgare, ma importante nella parte latina e nello svolgimento del processo, in particolare in relazione all'attribuzione a Loredan del ruolo di giudice; la questione è ribadita nel già citato sonetto LXXXI, che – nel pieno della sezione latina – costituisce l'ultima occorrenza del volgare nell'opera ed è dedicato esclusivamente alla celebrazione del mecenate.

Anche il nodo centrale della vicenda – il dono/furto del cuore – beneficia dell'accostamento tra cornice e raccolta, che consente di far evolvere lo spunto, di per sé convenzionale e ben noto, in argomento di contraddittorio e riflessione: è Catti che ha concesso il proprio cuore e poi se n'è pentito, o è Lidia che indebitamente se n'è appropriata per poi tormentarlo? Infatti, nel delimitare i confini entro cui si inserisce la vicenda amorosa evocata dalla raccolta volgare, per contesto, sviluppo e tempistiche, la narrazione del processo che idealmente ne segue riorienta il significato ultimo dei fatti, che per cronologia interna sono precedenti: si contrappongono così i due punti di vista dei protagonisti rispetto alle proprie azioni e alla percezione della dinamica amorosa, tanto che la loro credebilità è posta in dubbio.

Un quarto elemento notevole concerne l'aspetto metapoetico e il desiderio dell'autore di identificarsi in quanto tale. Quest'ultima funzione è svolta perlopiù dalla zona latina, in cui Lidio mette in mostra le competenze, giuridica e metrica, che gli sono più proprie. Nella raccolta volgare, l'identità dell'io come amante gode di spazio assoluto e i riferimenti – presenti ma sintetici – alla sua attività di poeta sono volti in modo quasi esclusivo a ribadire la dedizione alla dama cui le rime sono consacrate, le quali svolgono in primo luogo una funzione di accompagnamento al dono più importante, vale a dire il cuore. Fa eccezione il sonetto IX, dedicato a Demostene, in cui il poeta si scusa di aver trascurato la composizione di orazioni a causa della disperazione amorosa, alludendo così ancora una volta alla propria professione, ma anche alla preminenza del sentimento su di essa; ne deriva un elemento insieme chiaro e peculiare di connessione e coerenza con i nodi preminenti nella cornice. Nonostante la trasfigurazione in Lidio, appunto l'amante, e in mancanza di una 'firma' da parte dell'autore (penso per contrasto a casi come quelli di Niccolò de' Rossi o Giacomo da Lentini, che nei loro testi[14] si qualificano esplicitamente in base alla loro professione) la sua personalità è manifesta al lettore. A ciò contribuisce la già menzionata e sottile coerenza tra l'atteggiamento del protagonista – come d'altronde quello dell'amata Lidia – con la sua pur mascherata fisionomia storica, poiché la loro aggressività, polemicità e virulenza verbale sono costanti in entrambe le sezioni dell'opera e coerenti con l'ambientazione tribunalizia.

Nel complesso perciò la narrazione latina non appare legata al canzoniere volgare solo per ragioni esteriori – l'utilizzo dell'uno come prova documentaria nell'ambito dell'altra – e dispositive – l'uno inserito al centro dell'altra, ad interromperla e movimentarla. Piuttosto, pur essendo caratterizzata da una propria letterarietà e da un'intenzione autorappresentativa specifiche, da una notevole invenzione personale e da una coesa (benché ripetitiva) progressione narrativa, la

[14] Cfr. GIACOMO DA LENTINI, *Meravigliosamente*, vv. 61-63; Niccolò de' Rossi, *Canzoniere* 166, v. 4.

rappresentazione del processo appare da ultimo, nella configurazione definitiva dell'opera, programmaticamente finalizzata a svolgere una funzione introduttiva e di servizio rispetto alla raccolta volgare. Si configura cioè come una cornice nel senso forte, potremmo dire boccacciano, del termine, in quanto sezione dotata di una sua dignità ed autonomia, ma al contempo essenziale nel suo ruolo paratestuale, in quanto guida la lettura del testo che accompagna e completa. È notevole per altro che ciò avvenga non solo sul piano semplice della vicenda, di cui la cornice svolge una sorta di secondo atto e di cui riorienta come si diceva la reinterpretazione rispetto al nodo concettuale di fondo (dono o furto), ma anche su quello dell'elaborazione poetica. Infatti, senza la sezione latina la raccolta volgare sarebbe notevole e rappresentativa sul piano storico, come esempio evidente di una tendenza di rilievo dell'epoca, ma mancherebbe di un aspetto inventivo e innovativo che in effetti la contraddistingue da tutti gli altri piccoli canzonieri fioriti nell'area padana a fine Quattrocento, anche in considerazione del fatto che in concreto l'esito espressivo risulta mediocre.

Ciò che sappiamo della storia compositiva del *Processus* consente una puntualizzazione conclusiva rispetto a queste considerazioni. Gli *Opuscula* e dunque il *Processus* sono conservati nella loro forma ultima da diversi esemplari dell'edizione veneziana; tuttavia a Forlì è custodito un manoscritto parziale dell'opera, databile alla fine degli anni '80 del Quattrocento,[15] la cui redazione è segnatamente anteriore a quella poi pubblicata e in particolare manca della zona volgare. Quest'ultima quindi, pur concentrandosi sull'espressione della vicenda amorosa precedente al processo nella cronologia interna, è in realtà posteriore per composizione alla sezione latina ed anzi presumibilmente realizzata appositamente per inserirvisi; nulla consente in effetti di argomentare a favore di una circolazione autonoma dei componimenti amorosi. In definitiva perciò la cornice sembra essere nata come testo autonomo e degno dell'attenzione tanto dell'autore quanto del lettore, per essere poi riletta e rifunzionalizzata dal suo autore in chiave differente. Nella redazione definitiva essa finisce per trarre pieno senso e valore dalla presenza della raccolta volgare, costruita programmaticamente e con grande consapevolezza strutturale; essa a sua volta beneficia della porzione latina, da cui deriva chiarezza, completezza, originalità.

[15] Cfr. S. CASSINI, *Prima degli "Opuscula": un antecedente manoscritto del "Processus ordine iudiciario" di Lidio Catti*, in M. Fadini-M. Largaiolli-C. Russo (a cura di), *«La cetra sua gli porse…». Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2018, 103-135 e S. CASSINI, *Il gioco delle muse combinatorie in un manoscritto di dedica*, in *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, a cura di B. Aldinucci-V. Carbonara-G. Caruso-M. La Grassa-C. Nadal-E. Salvatore, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2019, 85-93 (in particolare p. 88).