

Ritrovamenti e proposte per la poesia del Cinquecento:
 a) le rime di Bandello;
 b) in margine a un'edizione delle *Rime* di Luca Valenziano;
 c) scheda per il *Mondo creato*

a) *Le rime di Bandello*

Fu primo il Renier, recensendo il postumo catalogo dei fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino compilato dal Peyron, a dare notizia della perdita, in seguito all'incendio della «notte fatale dal 25 al 26 gennaio 1904», tra gli altri preziosi manoscritti soprattutto dei fondi italiani e romanzi, del «Canzoniere dei Bandello (n° 424) edito, già nel 1816, da Lod[ovico] Costa»¹. La perdita del codice autografo della raccolta *Alcuni fragmenti de le rime del Bandello*, unico testimone di un *corpus*, rimasto inedito per quasi trecento anni, di più di duecento componimenti² (scarsamente presenti in miscellanee)³ e, d'altro canto, la sua edizione ottocente-

¹ Nel «Giornale storico della letteratura italiana», 44 (1904), pp. 407-19.

² I testi sono 205, anche se Costa, seguendo forse in questo l'autografo, stampa sotto un unico numero (quello della canzone XVI, nella successione l'89° componimento) una canzone e una ballata, e ne registra così 204. Gli editori successivi – che hanno istituito una numerazione progressiva dei componimenti indipendentemente dal metro – numerano la ballata come LXXXIX bis. Danzi (cit. *infra*, nota 3, che è impreciso però nella descrizione di Costa) intende ora dare risolutamente alla ballata il XC, ma ho qualche dubbio sull'opportunità dell'intervento visto il legame stretto, tematico e di rime, che essa ha con la canzone.

³ Sul codice cfr. *Index alphabétique des livres qui se trouvent en la Bibliothèque Royale de Turin en cette année 1713 sous le Regne de S.M. Victor Améd[é] Roy de Sicile, et de Chypre Duc de Savoye, et de Montferrat, Prince de Piémont etc.*, a cura di F.M. MACHET (1713), ms. della Biblioteca Nazionale di Torino, R. 1.5., colonne XXXV, Pöetes impriméz et ms., p. 691; *Indice de' libri manoscritti ebraici, greci, latini, italiani e francesi i quali la R.M. del Re di Sardegna ha tolti dal suo Regio Archivio per rendere riguardevole la Biblioteca della sua Regia Università di Torino...*, a cura di F.D. BENCINI (1732), ms. dell'Archivio di Stato di Torino, Regi Archivi, cat. 9, mazzo I, n. 1; J. PASINUS, *Codices manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei...*, Taurini, 1749, II, p. 448 (codice 137 con la segnatura k. I.33); G.F. NAPIONE, *Piemontesi illustri*, Torino 1787, V, pp. 185-92 (*Elogio di Matteo Bandello*), poi in G.F. NAPIONE, *Vite ed elogi di illustri italiani*, Pisa 1818, II, pp. 273-81, in part. p. 274; C. GAZZERA, *Catalogo de' manoscritti italiani*, ms. della Biblioteca Nazionale di Torino,

sca⁴ divenuta, dopo l'incendio del 1904, l'unico testo a cui rifarsi (ma un testo privo della benché minima premessa enunciativa dei criteri di edizione) sono i due dati di partenza degli studi novecenteschi, dalle edizioni di Picco e di Flora⁵ al più recenti interventi critici di Petrocchi e di Fedi⁶ sino al vasto impegno filologico, anche sulle estravaganti, che occupa ora Danzi per l'edizione critica di tutte le rime⁷. Dunque del codice cartaceo «di seta ricoperto e dorato»⁸ donato nel 1544 a Margherita di Francia (e da «tanta e tale madama»⁹ trasportato a

R. I.22 (il codice ha la segnatura G. VII. 65 con l'attribuzione erronea a «Bandello Vincenzo»); B. PEYRON, *Codices Italici manu exarati qui in Bibliotheca Taurinensi Athenaei ante diem XCVI Ianuarii MCMIV asservabantur*, Taurini 1904, pp. 273-74 (codice 424 con la segnatura N. VII.71 che è l'attuale). Secondo Pasini era di fogli 153 (e lo confermerebbe Napione, *Vite ed elogi...*, II, p. 274: «pagine 306») mentre Peyron dà «154». Sulle rare presenze in miscellanee cinquecentesche cfr. C. DIONISOTTI, *Una canzone sacra del periodo mantovano del Bandello*, in «Italia medioevale e umanistica», II (1968), pp. 293-307, in part. pp. 293-94. L'«assenza pressoché totale di sue monadi eventualmente sparse nelle "scelte" giolittine (o di altri) dal 1545 in avanti, e la scarsissima attestazione di singoli brani in miscellanee apografe» è rilevata anche da R. FEDI, *Varia struttura del canzoniere di Matteo Bandello*, in *Matteo bandello novelliere europeo. Atti del Convegno internazionale di studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, Tortona 1982, pp. 377-401, in part. p. 378 e la nota relativa. Ma è da vedersi ora M. DANZI, *Per l'edizione delle rime di Matteo Bandello: estravaganti inedite e proposte di attribuzione*, «Studi di filologia italiana», 40 (1982), pp. 107-53, che ha compiuto un nuovo vasto e non infruttuoso censimento.

⁴ *Rime di Matteo Bandello tratte da un codice della Regia Biblioteca di Torino e pubblicate per la prima volta dal dottore Lodovico Costa*, Torino 1816. Su Lodovico Costa cfr. A. MANNO, *L'opera cinquantenaria della Regia Deputazione Subalpina di Storia patria di Torino*, Torino 1884, pp. 261-62; P. ASTRUA, *Lodovico Costa ed il dibattito sulle arti in Piemonte, nella prima Restaurazione*, in *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni*, Torino 1982, pp. 53-66; suoi, all'Accademia delle Scienze di Torino, i mss. 869-72.

⁵ M. BANDELLO, *il Canzoniere*, introduzione e note di F. Picco, Torino 1923 (Collezione di Classici Italiani, XII) e M. BANDELLO, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano 1972⁴ (1935¹), vol. II.

⁶ G. PETROCCHI, *Matteo Bandello rimatore*, in *Studi sulla cultura lombarda in onore di Mario Apollonio*, Milano 1972, pp. 91-98, ora in *I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta-Roma 1972, pp. 341-51; FEDI, *Varia struttura...*

⁷ DANZI, *Per l'edizione delle rime...* A queste indicazioni bibliografiche si dovranno aggiungere l'analisi linguistica (ma condotta sul testo Picco) di G. PISCHEDDA, *Del Bandello minore*, in «Studi mediolatini e volgari», 14 (1966), pp. 141-68; *Cinquecento minore*, a cura di R. SCRIVANO, Bologna 1966, pp. 864; R. CRESPO, *Il Bandello e lo Scaligero «in obitum Fracastorii»*, in «Lettere italiane», 24 (1972), pp. 341-46; L. BALDACCI, introd. alla sezione bandelliana dei *Lirici del Cinquecento*, Milano 1975², pp. 183-84 e le pagine dedicate alla lirica in A. Ch. FIORATO, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, Firenze 1979, p. 513 sgg. e *passim*. Non ristrette alla sola canzone cui sono dedicate ma illuminanti anche per l'impostazione del problema generale dell'interpretazione della lirica bandelliana le pagine di DIONISOTTI, *Una canzone sacra...* Recente l'intervento di M. DANZI, *Dall'epigramma al sonetto pastorale: Navagero e Bandello*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli 1983, pp. 103-11.

⁸ Così lo descrive Napione (*Vita ed elogi...*, p. 273) che aggiungeva anche essere il codice «benissimo conservato» (*ivi*, p. 274 n.). «Serico tegumento ornatus» lo dice anche Peyron.

⁹ Così il Bandello nella dedica dei *Fragments* a «Madama Margarita di Francia» (BANDELLO, *Tutte le opere*, II, p. 1105).

Torino quindici anni dopo, per il matrimonio con Emanuele Filiberto) più nulla: e proprio ora che più frequenti e più aperti ad intenderne la voce si sono fatti i suoi interpreti e che il testo nella sua forma originale avrebbe potuto dar modo di verificare, anche dal punto di vista grafico e linguistico, la misura di un autore che, pur nell'ostentata modestia, anche in questo caso, verso le proprie «ciance» e «cosette»¹⁰, sa essere sufficientemente eterodosso rispetto alle prescrizioni bembiane, ovvero qui al petrarchismo più canonico.

Veramente, l'edizione di Costa presentava un elemento non a pieno sfruttato: un «Saggio del carattere del Bandello»¹¹ riproducente il sonetto proemiale della raccolta «Se mai sarà chi queste rime prenda» (un *incipit*, sia detto per inciso, cui la singolare vicenda di questo codicetto par dare come uno speciale valore tra il profetico e l'allusivo...). Non poteva servire, questo *specimen* (peraltro ripubblicato da Picco¹² e usato ora da Fedi¹³ per indicare, anche solo a partire da esso, alcune direzioni di intervento normalizzante degli editori rispetto all'auto-grafo), a identificare eventuali residui del manoscritto, nel caso ne esistessero ancora, più o meno monchi o malconci, nelle scatole «dove si conservano fin le minime briciole raccolte tra le macerie, in attesa della infinita paziente opera di restauro»¹⁴? Oltre al resto il piccolo codice «in quarto minimo»¹⁵ non era però di infimo spessore e, ancora, in segnatura vicino alla sua qualcosa si era conservato.

La verifica non ha tardato a dare esito¹⁶: salvo ulteriori (ma ormai penso improbabili) ritrovamenti sono sopravvissuti venti fogli di cui il fuoco ha mangiato la parte superiore scendendo nel margine esterno fino a metà pagina¹⁷. La

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Pubblicato fuori testo tra le pp. [4] e [5].

¹² Nella sua cit. ed. del *Canzoniere bandelliano*, p. 57.

¹³ FEDI, *Varia struttura...*, p. 397 n. 20.

¹⁴ Così D. DE ROBERTIS, autore del ritrovamento (1953) alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino di un manoscritto del *Lucano in volgare* di Domenico di Montichiello dato per bruciato, nel suo resoconto che ora si legge con il titolo *Un caso di morte presunta*, in *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria fra Tre e Cinquecento*, Milano 1978, pp. 127-34, in part. p. 128.

¹⁵ Così Gazzera e Peyron. Per Napione è «in ottavo»; ma la rigatura delle carte lo smentisce.

¹⁶ Su mia precisa richiesta il bibliotecario conservatore della Nazionale Angelo Giaccaria – che qui ringrazio – ha effettuato ulteriori riscontri sui frammenti cartacei ancora da identificare pervenendo al frammento del codice. Sarà da aggiungere che il dott. Giaccaria è autore negli ultimi anni di diverse identificazioni di mss. membranacei e cartacei, di cui darà tra breve pubblica notizia. È appena uscito intanto il suo *I fondi medievali della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino* (in «Pluteus», 2, 1984, 175-94) che, più estesamente di quanto si può pensare dal titolo redazionale, è un'accurata guida all'intero fondo manoscritto della Biblioteca.

¹⁷ Da una proiezione delle dimensioni a partire dal frammento rimasto il codice doveva essere di mm. 180 x 130 (e le dimensioni corrispondono anche a quelle della battuta d'incisione dei fac-simile di Costa). La parte conservata è di mm. 122 (max.) x 121 (max.). Lo specchio scrittoria doveva essere di mm. 120 (di cui conservati mm. 80 max.) x 95. È scritto su una colonna, senza rigature, con la lettera iniziale delle quartine, terzine e stanze a margine sinistro, ma dello stesso inchiostro marrone del testo.

parte presente è ben leggibile nella sua scrittura nitida e accurata, e interessa trenta componimenti (26 sonetti, 2 canzoni, 1 stanza isolata e 1 ballata), quelli alle pp. 179-214 dell'ed. Costa e che nelle più recenti e diffuse edizioni di Picco e Flora sono numerati da CXLV a CLXXIV¹⁸. Del sonetti (e questo darà subito un'idea della situazione) la prima quartina è andata sempre perduta, la seconda è presente solo in parte (ma più di una volta sono testimoniati elementi già del primo verso), mentre le due terzine sono sempre pressoché integre (mancano solo, in qualche caso, alcune lettere).

Siamo di fronte a un testo autografo, steso con cura e in pulito e che dà in forma ultima e, per quanto ne sappiamo, definitiva, anche molte rime – ci informa Bandello – di stesura precedente¹⁹. Occorrerà descriverlo confrontandolo con l'unica edizione delle *Rime* condotta direttamente su di esso, quella di Costa, che a conti fatti è poi ancora, per gran parte del *corpus*, il testimone principale a cui rifarsi. Non sarà inutile allora un cammino a ritroso, quasi ricomponendo quella nota sui criteri di edizione, a cominciare dalla grafia, che mancava in modo assoluto nell'edizione ottocentesca. Ecco, nello spazio del nostro frammento, la descrizione degli elementi di grafia dell'autografo su cui Costa è intervenuto:

¹⁸ Si va da «Ben ch'or su l'Alpi ed or in ripa a Sonna» a «In qual antica selva o sacro bosco» e sono le rime alle pp. 206-39 dell'ed. Picco e alle pp. 1169-82 di quella Flora. Nell'edizione Costa la numerazione dei componimenti è diversa (non possiamo però essere certi – anche se il carattere dell'editore ottocentesco lo può far supporre – che si tratti di una numerazione dell'autografo – come paiono credere Picco, p. 19 n., e Dionisotti, *Una canzone sacra...*, p. 7 –: né Costa né Galeani Napione danno infatti indicazione esplicita su questo punto), sempre progressiva ma nelle due serie di sonetti e canzoni, così che il nostro frammento testimonia i sonetti CXVII-CLXII e le canzoni (sotto questo titolo generico Costa comprende tutte le forme non riconducibili al sonetto) XXIX-XXXII.

Per quanto riguarda il codice, dalle indicazioni di fascicolatura (in basso a destra i ff. 2, 3, 4, 5 hanno rispettivamente: n. I, n II, n III, n IIII; i ff. 10, 11, 12, 13: o I, o II, o III, o IIII; i ff. 18, 19 e 20: p I, p II, p III) si ricava complessivamente questo quadro: m⁸, n¹⁻⁸, o¹⁻⁸, p¹⁻³ da cui si può dedurre che siamo in presenza dei ff. 96-115. Questo ci permette di correggere una indicazione di Galeani Napione che aveva edito direttamente dall'autografo, in appendice al suo *Elogio di Matteo Bandello*, insieme ad altri cinque sonetti, tre di quelli ora testimoniati dal frammento (i sonetti CXXII, CXL e CXXIX dell'ed. Costa; CLII, CLXXII e CLX per Picco e Flora) premettendo loro (oltre naturalmente l'indicazione progressiva, nella silloge di 8 sonetti, V, VI, VII) la notizia della posizione nel codice, rispettivamente «fol. 110». «fol. 114 ret.» e «fol. 108 ret.» (dove «ret.» sta per *retro* ovvero *verso*). Ebbene la prima delle tre indicazioni (che avrebbe potuto far rimettere in discussione dagli editori novecenteschi – cosa non accaduta – la successione presentata da Costa) è sicuramente un errore di stampa: si tratta non del «fol. 110» ma del f. 103r.

¹⁹ «E accioché la canzone non venisse sola, esso signor Paolo Batista [Fregoso] mi astrinse ad aggiungerle qualche mia Rima, di quelle che da la diruba degli Spagnuoli mi sono restate» (BANDELLO, *Tutte le opere*, II, p. 1105). Cfr. DIONISOTTI, *Una canzone...*, p. 293. La scrittura, una elegante calligrafica priva di correzioni o aggiunte in margine o interlinea, pare proprio autografa (del resto non è mai stata posta in dubbio l'autografia dello *specimen* offerto da Costa) e inclino a crederla tale, anche se nulla cambierebbe nella sostanza, qualora fosse di un copista specializzato nell'imitazione della grafia che in ogni modo avrebbe operato sotto il diretto controllo dell'autore.

- 1) la scrizione *-ij* appare in *Vitij*.
- 2) *u* non è distinto da *v*. Si ha raddoppio grafico della *u* in *souura* e *haurai* (tre volte).
- 3) *h* etimologica. Numerosi casi in apertura di parola: *huom(o)*, *humanamente*, *humana*, *honest*, *honestate*, *herbetta*, *herbosi*, *hermi*, *hedra*, *horrenda*, *horridi*, *horrori*, *habitato*, *habitar*, *hoggi*, *hor(a)*. Si ha *allhor(a)*, *talhor*, ma sempre *ancor(a)*. A un *ogni hora* staccato se ne affiancano cinque uniti: *ognihor(a)*. Il verbo avere è con l'*h* iniziale in ogni sua voce. Si ha *Thosco*, *Christo*, *choro*. Manca la *h* dopo *o* intesa come interiezione ma è testimoniato un *ahimè*.
- 4) Nesso *-ti*. Si hanno *spatio*, *gratia*, *gratie*, *ringratio*, *silentio*, *stratio* e il già citato *Vitij*.
- 5) È presente la *i* dopo *c* e *g* palatali in *cieleste*, *guelosia*, *guelato*, *veggiendo*. E anche in *sciegliete*.
- 6) Non è testimoniata la forma *ed* (presente, anche se raramente, nelle *Rime* di Vittoria Colonna: cfr. ed. BULLOCK, p. 456), ma abbiamo *o e o*, davanti a vocale, *et* scritto per intero.
- 7) Unione e separazione di parole: Preposizione + articolo. La forma costante dell'autografo, abbandonata da Costa ma restaurata da Flora, è quella separata: *de l'afflitta*, *a l'ombra*, *da le Cittati*, *da le Castella*, *de lo spirto*, *da la ragion*, *a l'Amante*, *a la nostra*, *a le vostre*, *de le Muse*, *su l'herbetta*. Flora ha anche visto bene nel proporre le forme separate *de l'alto*, *de l'antica*, *a l'apparir*, *de l'ore* perché esse bene rendono l'originale *del alto*, *del antica*, *al apparir*, *del'ore*. Non restaurate invece da Flora sono inoltre presenti nell'autografo le forme *a i diti*, *a gliarmenti*, *a gli amici*, *co i piedi*. Analogamente dove Costa stampa *giammai* l'autografo dà *già mai* e dove stampa *sebben* l'autografo dà *se ben*. Sono anche separate *poi che*, *mal grado*, *per che*, *a canto* (restaurato da Flora su *acanto* di Costa) e, come si è già indicato (cfr. sopra punto 3), *ogni hora* (*hapax*). Si trovano invece nell'autografo le seguenti unioni di parole: *gliocchi* (quattro volte), *begliocchi* (due volte), *quebegliocchi* (una volta; ma in un caso calcolato sotto la forma precedente si legge *que begliocchi*), *gliarmenti*, *gliagevolasti*, *dognintorno*. Costa elide in due casi che l'autografo dà separati (*primi anni*, *settimo anno*) e d'altra parte separa in due casi in cui l'autografo mette l'apostrofo (*n'uscirà* – Costa *ne uscirà* – *se 'n* – Costa *se in* –). Si ha la forma *c'* per *che* apostrofato davanti a parole che iniziano con *h* (*c'hor*, *più c'humana*, ma *ch'ogni*, *ch'a lui*, *ch'al Dio*). Registro qui l'*hapax anc'ella* (per *anch'ella*). L'autografo ha *su 'l* (due volte) dove Costa dà *sul*.
- 8) Maiuscole. Mentre ha rispettato le maiuscole iniziali di ogni verso Costa è invece intervenuto su quelle in altre posizioni. Ecco l'elenco di quelle che ha abbandonato, nella successione in cui figurano nei componimenti: *Mencio* (restaurata da Flora), *Strada*, *Colle*, *Fonti*, *Stanza*, *Fonte*, *Poeta*, *Amanti*, *Fonte*, *Mostri*, *Natura*, *Sole*, *Rupi*, *Romita*, *Grotte*, *Cittati*, *Castella*, *Ville*, *Colli*, *Quercie*, *Cerri*, *Faggi*, *Augelli*, *Sassi*, *Monti*, *Boschi*, *Rive*, *Natura*, *Cacciatore*, *Boschi*, *Belve*, *Nemici*, *Uve*, *Vino*, *Canzon*, *Figli[uol]*, *Giovanetto*, *Amante*, *Genti*, *Prati*, *Capre*, *Città*, *Cane* (costellazione: restaurata da Flora), *Mari*, *Monti*, *Valli*, *Colle*, *Prati*, *Alloro*, *Viti*, *Fiori*, *Viole*, *Amanti*.

- 9) Apostrofi, accenti, dieresi. *u* (per *dove*) e *i* (per *io*) sono privi di apostrofo, *ne* (negazione) è privo di accento, mentre *à* preposizione ed *è* e *ò* congiunzioni sono accentati con accento grave (sono da imputarsi ad errore di stampa, rispetto al suo costante intervento, la presenza nell'ed. Costa di *ù* accentato anziché apostrofato nel son. CXVIII, 7 e di *à* accentata nel son. CXXIV, 1). Accento acuto su *quí* (in Costa sempre grave) e su *ó* vocativo, e grave su *fà*, *trà* e *frà*. Circonflessi su *sô*, *fê* (per *fece*), *vuô* (per *vuole*), *hô*. La 3a persona dell'indicativo presente di *essere* è segnata e (ma anche *é*). C'è la dieresi su *Pöeta* e *Pöeti* (in alto, centrale tra *o* ed *e*).
- 10) Punteggiatura. Si presenta accurata e in sé coerente. In particolare Bandello conosce la virgola (,), il punto e virgola (son. CXXV, 10: *apparve*; registro qui anche son. CXXIV, 12: *dolore.*), i due punti (son. CXXI, 8: *voglie:*), il punto, e il punto o i punti enfaticanti (non sempre però ben distinguibili in esclamativo e interrogativo, perché nel secondo la curvatura dell'asta è il più delle volte inesistente e, quando c'è, è minima).

Ed ecco una tavola delle varianti rispetto alla edizione Costa. La numerazione dei componimenti è quella dell'edizione. Per le due canzoni effettivamente tali si è introdotto in romano il numero della stanza ed il numero del verso è ad essa riferito:

		Costa	Autografo
Canz. XXIX	6	<i>due</i>	<i>duo</i>
	13	<i>giuoco</i>	<i>gioco</i>
CXVIII	9	<i>de' fonti che dal</i>	<i>di Fonti, che del</i>
Canz. XXX,	II	<i>Tra</i>	<i>Fra</i>
	V	<i>servìo</i>	<i>seruì</i>
	VII	<i>apri</i>	<i>apri (Fl)</i>
	X	<i>avventuroso</i>	<i>auenturoso</i>
	XI	<i>piangendo</i>	<i>piagnendo</i>
	7	<i>pianger</i>	<i>piagner</i>
	8	<i>Fosti</i>	<i>Fusti</i>
	9	<i>Ch'a Dio</i>	<i>Ch'al Dio</i>
	XIII	<i>desiri</i>	<i>desidri</i>
CXX	6	<i>dal fuoco</i>	<i>da fuoco</i>
	8	<i>luogo</i>	<i>luoco</i>
CXXI	10	<i>avvolse</i>	<i>auolse</i>
	11	<i>gli colora</i>	<i>li colora</i>
	13	<i>dal petto</i>	<i>del petto</i>

CXXIV	7	<i>degni</i>	<i>sdegni</i> (Fl)
CXIXIV	9	<i>Rege</i>	<i>Regge</i>
Canz. XXXI, III	8	<i>abbrucciarmi</i>	<i>abbrusciarmi</i>
	16	<i>pensier</i>	<i>pensar</i>
CXIXVI	9	<i>dignitate</i>	<i>degnitate</i>
		<i>virtute</i>	<i>uertute</i>
	12	<i>fece</i>	<i>face</i>
	13	<i>maestà</i>	<i>maietà</i>
CXXVIII	13	<i>riman</i>	<i>reman</i>
CXXIX	13	<i>avvolse</i>	<i>auolse</i>
CXXXI	7	<i>del vento</i>	<i>che 'l uento</i>
Canz. XXXII	9	<i>desire</i>	<i>disire</i>
	10	<i>sentii</i>	<i>sentì</i>
CIXXXV	6	<i>ripulisce</i>	<i>ripol[isce]</i>
CXL	13	<i>cultor</i>	<i>coltor</i>
CXLII	11	<i>desti</i>	<i>deste</i>
	14	<i>il fin gli porte?</i>	<i>il fin li porte?</i>

La prima impressione che si trae è di una grande coerenza e pulizia unitaria di questa revisione che ha portato Bandello quasi sessantenne a riunire e a copiare nel 1544 – insieme a componimenti recenti – poesie composte già prima delle *Prose della volgar lingua*.

Per la grafia non ci soffermeremmo molto di più di quanto già abbiamo fatto (a indicare ad esempio la precisione nell'uso dell'apostrofo nelle proclitiche, nella distinzione della congiunzione *e* dalla 3ª persona del presente indicativo di 'essere' o di *sì* (così) da *si* o, poniamo, il *Thosco* del Petrarca aldino...), se non fosse che anch'essa può testimoniarcì, in un modo che proprio per la sua coerenza può essere esteso al di là dei nostri trenta componimenti a tutto il canzoniere, alcune direzioni della revisione. Basta prendere la fotografia pubblicata fuori testo nell'articolo di Danzi del sonetto autografo di Bandello edito da Mandalari nel 1907²⁰ per vedere che l' & in sigla, mai testimoniato nel codice torinese, vi ritorna due volte e, ancora, per leggere preposizioni articolate, contro la costante separazione del nostro autografo prima illustrata, al v. 4 (*dell'armi*) e al v. 9 (*alli tuoi mertì*). La spia grafica diviene certezza di essere davanti

²⁰ Si tratti di un sonetto dell'autografoteca Campori della Biblioteca Estense di Modena, rinvenuto e pubblicato non senza errori da M. MANDALARI, *Un altro sonetto del Bandello*, in «Nuova Antologia», 16 luglio 1907, p. 357. La riproduzione fotografica è fuori testo tra le pp. 112 e 113 di DANZI, *Per l'edizione delle rime...* Nella mia trascrizione sono intervenuto solo sugli accenti non conformi all'uso moderno.

ad una non trascurabile redazione precedente solo che si vada a leggere, confrontandolo, il testo dello stesso sonetto nell'edizione Costa:

AUTOGRAFO CAMPORI
(Modena, Bibl. Estense)

Qual luoco haurai, Magnanimo Signore
Tra gloriosi, & immortali Heroi,
Se Giovanetto ancor li fatti tuoi
Ti dan dell'armi il principal honore?

Et qual mai stile fia, che'l tuo valore
Aguagli, & spieghi quanto vali, et puoi
Se da gli Hesperij sin a i liti Eoi
Traluce il sol del chiaro tuo splendore?

Non sarà dunque alli tuoi merti uguale
Loco fra noi, che su nel ciel accanto
A Marte il seggio tua Vertù ti dona.

Nè fia Poëta alcun che spieghi l'ale
Presso al tuo volo, ch'ei s'innalza tanto
Ch'a dietro lascia Cirra, et Helicon.

COSTA, son. CLII

Qual luogo avrai, magnanimo Signore
Tra gloriosi ed immortali Eroi
Se giovanetto ancor li fatti tuoi
Ti dan dell'armi il principal onore?

E qual mai stile fia, che'l tuo valore
Aguagli, e spieghi quanto vali, e puoi
Se dalli nostri fino ai liti Eoi
Traluce il sol del chiaro tuo splendore.

Non sperar dunque alli tuoi merti uguale
Luogo fra noi, che su nel ciel a canto
A Marte il seggio tua virtù ti dona.

Nè sia poeta alcun che stenda l'ale
Presso al tuo volo, ch'ei s'innalza tanto,
Che dietro lascia Cirra ed Elicona.

Conoscendo ormai le consuetudini dell'editore ottocentesco, oltre ad interventi su fatti grafici (*h* etimologica, maiuscole, dieresi e maiuscola in *Poëta*) e a probabili errori (punto interrogativo tralasciato alla fine del v. 8 e *sia* al posto di *fia* al v. 12) possiamo congetturare che Costa abbia abbandonato *luoco* (vv. 1 e 10), *Vertù* (v. 11), *inalza* (v. 13) e forse *ch'a dietro* (v. 14). Ma è da credere che nell'autografo torinese figurassero differenti dall'autografo Campori non solo, ancora, fatti grafici come appunto la separazione di preposizione ed articolo, l'*et* mai in sigla, forse *haurai* e non *haurai*, ma certo poi *e* e non *et* dinanzi a consonante ai vv. 5 e 6 e, soprattutto, le varianti dei vv. 7, 9 e 12.

È una vicenda diacronica che Picco e Flora hanno avuto il grave torto (non unico per la verità) di appiattare parlando in nota della pubblicazione di Mandalari (come se la seguissero) e riportando invece il testo Costa senza l'indicazione in nota delle varianti dell'autografo Campori.

Ma torniamo al nostro frammento. Linguisticamente Bandello dimostra notevolissima padronanza di una lingua omogenea e sovraregionale coerentemente al trionfo del petrarchismo degli anni trenta e quaranta, ma anche ad una

sua concezione cortigiana che da superata si ritrova vincente, come scriverà poi l'autore stesso nella premessa alla parte terza delle novelle (1554): «... per quello che a me ne paia, il coltissimo ed inimitabile messer Francesco Petrarca, che fu toscano, ne le sue rime volgari non si truova aver usate due o tre voci pure toscane, perché tutti i suoi poemi sono costituiti di parole italiane, comuni per lo più a tutte le nazioni de l'Italia»²¹. Ma la tradizione scritta toscana è ben presente se troviamo *piagnendo*, *piagner*, *abbrusciarmi* (come altrove *bascio*, *palagio*, ecc.). Altro ed ampio discorso vorrebbero i latinismi²². Si noti solo come Bandello sappia calibrarne attentamente le inserzioni come quando echeggia il «Rex aeternae maiestatis» parlando dell'«eterna maestà» di Dio:

COSTA, son. CXXVI

AUTOGRAFO

Vestita ha carne umana il Divin Verbo,
Ch'era in principio, e sempr'è al Padre uguale.
Non lascia il Cielo, e pur si fa mortale,
Per addolcir del pomo il morso acerbo.

Lucifero oggi, e 'l coro suo superbo
Indarno contra noi distendon l'ale,
Perché nostra natura tanto sale,
Che veste chi la fece del suo nerbo.

O somma dignitate, o gran virtute
Non mai più vista, una terrestre spoglia
Rende le grazie a noi da Adam perdue!

Uomo si fece Iddio, nè già si spoglia
L'eterna maestà. Così salute
Ritrova il mondo dell'antica doglia.

[... ..] choro [... ..]
Indarno contra noi [... ..]
Per che nostra natura [... ..]
Che veste, chi la fece, del [... ..]

O somma degnitate, o gran vertute
Non mai più vista, una terrestre spoglia
Rende le gratie a noi da Adam perdue.

Huomo si fece Iddio, nè già si spoglia
L'eterna maestà. Così salute
Ritrova il mondo de l'antica doglia.

O come quando, e questo è l'unico caso di conservazione del nesso *-ti* nell'ed. Costa, ma al di fuori dei nostri trenta componimenti, inserisce all'inizio di un verso nel bel sonetto alla notte (XCV) un *silentia* che certo si rifà all'ovidia-

²¹ BANDELLO, *Tutte le opere*, II, p. 248.

²² Si deve qui sottolineare l'importanza per la lirica bandelliana del classicismo umanistico, a cui già aveva accennato Dionisotti e che ora è confermata con indicazione anche di fonti da DANZI, *Dall'epigramma al sonetto pastorale...* (che segnala modelli di Virgilio e Navagero proprio dietro a quattro sonetti testimoniati dal nostro frammento, i nn. CXXII, CXXIII, CXXX, CXXXVI dell'ed. Costa). Di Dionisotti cfr. anche *Girolamo Claricio*, in «Studi sul Boccaccio», 2, 1964, pp. 281-341, in part. pp. 331-32.

no «per muta silentia noctis» (*Met.*, VII, 184) e ancora al celebre «per amica silentia lunae» di Virgilio (*Aen.*, II, 255)²³:

Corre la notte cinta il viso adorno
D'aurate stelle, et a ciascun quiète
Apporta dolcemente, tal che quete
Riposan le genti egre a me d'intorno.

Sol io mi doglio e sento d'ognintorno
Silentia, ch'ella sol le mie segrete,
Acerbe pene ascolta, e mansuete
Mi porge orecchie, fin che viene il giorno.

Quanto ti debbo, cara notte e amica,
Che sì pietosa i miei martiri ascolti
Con l'interrotte voci in duro pianto?

Sonniferi papavri a l'ombra colti
Ti spargo in premio de la tua fatica,
E le tue lodi riverente i' canto.

dove penso bisogna rinunciare al *papauri* (mantenuto da Picco e Flora) per il più lecito *papavri* (per cui si confronti anche qui sotto la Canz. XXX, 13, 5, *desidri*).

Ma il nostro frammento mi pare richieda che si parli anche di punteggiatura²⁴, proprio in questa sede di esemplificazione nel contesto di brani interi o in

²³ Riproduco il testo Costa separando, in analogia alla consuetudine dell'autografo, il *finché* del v. 8, *all'ombra* (v. 12) e *della* (v. 13). Al v. 2 sostituisco *ed* con *et* e metto la dièresi a *quiete*. Come annuncio poi esplicitamente in corpo al testo sostituisco *papauri* (v. 12) con *papavri*. Più che il Lucrezio dei «Severa silentia noctis» (IV, 460) può essere qui richiamata la discussione sui «tacitae per amica silentia lunae» che, riaccesa nei primi anni Cinquanta – cfr. G. PONTE in «Giornale italiano di filologia», 3 (1950), pp. 44-54; A. PAGLIARO in «La parola del passato», 6 (1951), pp. 22-32; A. DI PRIMA in «Paidea», 6 (1951), pp. 277-90 –, già era stata affrontata in ambito umanistico dal Poliziano, nell'ultimo capitolo della *Miscellaneorum centuria prima* (*Opera*, Basilea 1553, pp. 308 sgg.) e, in contrasto con lui, dal Parrasio (J. PARRHASII *Liber de rebus per epistolam quaesitis*, pubbl. da Enrico Stefano nel 1567 con dedica a L. Castelvetro, lettera prima, «Jo. Lascari Bysantio Gallorum regis apud Venetum legato», p. 2) in una lettera databile tra il 1504 e il 1509. Ma chi riprenderà di lì a poco la suggestione virgiliana con menzione non della luna ma delle stelle e dunque in modo vicino alla rivistazione bandelliana sarà il Tasso della *Gerusalemme*: «va per l'amico / silenzio delle stelle a l'alte mura» (II, 95).

²⁴ Sul problema della punteggiatura nel Cinquecento cfr. ora A. CHIANTERA, *Pubblico e punteggiatura nel Cinquecento*, in «Problemi», 68, 1984, pp. 236-49. Ma voglio qui anche segnalare il volume collettivo *La punctuation: recherches historiques et actuelles*, «Textes de la table ronde internationale du CNRS de mai 1978», Paris-Besançon 1979.

ogni modo più ampi, e servirà allora accostare all'autografo con il Costa anche il Flora, anche perché entrano poi in gioco questioni interpretative e Flora, che oltre al resto è l'edizione vulgata e da cui leggono Baldacci, Petrocchi e Fedi, ha ripreso e continuato Picco in tale lavoro²⁵. Si veda, ad esempio, questo sonetto²⁶:

FLORA, CLXII

Qual forza d'erbe o qual più duro incanto
si vide mai, com'è di questa vaga
Donna gentil, che quinci e quindi vaga,
sì che pace non trovo in alcun canto?

Mal è per me s'io piango, mal s'i' canto,
e pur la mente ho sol di pianger vaga,
poich'ella, più del vento lieve e vaga,
sempre mi fugge ed emmi sempre a canto.

Ché quella altiera, più ch'umana luce
Di que' begli occhi, in terra il vero sole,
m'agghiaccia ed arde, e mai da me non parte.

Ma che mi val, se più per me non luce
lieta e gioiosa, poiché sempre suole
nubilosa scoprirsi a parte a parte?

AUTOGRAFO (Costa, son. CXXXI)

<Qual forza d'erbe o qual più duro incanto
Si vide mai, com'è di questa vaga
Donna gentil, che quinci, e quindi vaga,
Sì che pace non trovo in alcun canto?

Mal è per me s'io piango, mal s'i' canto,
E pur la mente ho> sol di pianger vaga,
<Poich'Ella, più> che 'l vento lieve, e vaga,
<Sempre mi> fugge, et emmi sempre a canto.

Che quella altiera, più ch'umana, luce
Di que' begli occhi, in terra 'l vero sole,
M'agghiaccia, et arde, e mai da me non parte.

Ma che mi val, se più per me non luce
Lieta, e gioiosa, poi che sempre suole
Nubilosa scoprirsi a parte, a parte?

Se le virgole prima della congiunzione ai vv. 3, 7, 8 e 13 e anche la virgola del v. 14 parrebbero potersi tranquillamente considerare dall'editore un fatto grafico, non solo di un fatto grafico si tratta certo al v. 9. Ma è notevole tutta la

²⁵ È questa l'occasione per dire che Picco e Flora non hanno sempre registrato in nota gli interventi compiuti sul testo Costa (non si tratta ovviamente solo di punteggiatura) e che non hanno tenuto presente, per le poesie in cui c'erano, gli altri testimoni come Affò (che pubblica una canzone servendosi del testo trascritto per lui «di propria mano» da Vernazza), Napione, e l'ottocentesca *Scelta di poesie liriche...* (Firenze 1839). Valga questo solo esempio per Flora: il nostro autografo dà ragione al suo ripristino al v. 12 del CLXVIII, al v. 8 del CLXX e al v. 2 del CLXXIII della forma *ore* data da Costa contro *aure* di Picco. Non si capisce però perché lo stesso Flora segua invece Picco al v. 1 dello stesso sonetto CLXVIII dando *aure* quando anche in quel caso Costa dà *ore*. L'autografo in questo caso è muto, ma sicuramente, dopo tali attestazioni, c'è da ritenere desse *ore*. Il grave è che Flora non registra questa volta la cosa in nota, lasciando intendere come pacifico anche in Costa *aure*.

²⁶ Per la parte del sonetto non testimoniata nel frammento rimastoci dell'autografo riporto tra parentesi uncinata il testo Costa come testimonianza certo più prossima alla punteggiatura originale (ho solo reintegrato l'*h* etimologico in *herbe* al v. 1). Per la parte autografa, e l'avvertenza vale anche per i prossimi sonetti, sono naturalmente intervenuto sugli accenti non conformi all'uso moderno. Ho reso *c'humana* del v. 9 con *ch'umana* e ho separato *begliocchi* al v. 10.

prima terzina: anche Costa, che è complessivamente più fedele di Flora in fatto di punteggiatura, tralascia al verso 2 la virgola dopo *m'agghiaccia*: ed era caso in cui il procedere quasi a ritmo di danza si concludeva con un effetto di eco anche fonico (*et arde – parte*) che solo l'interpunzione originale pone nel suo musicale rilievo.

Sono anche valori fonici quelli che si riscoprono, grazie al recupero *desidri* (rispetto al *desiri* di Costa), nella chiusa autografa della canzone XXX (stanza XIII):

Alma beata e santa peccatrice
fa che 'l mio senso sempre
da la ragion si tempere;
né mai l'ingorda voglia
altro che 'l tuo voler desidri, o voglia.

dove si noterà il richiamo, con capovolgimento della successione tra liquida e dentale, *ingorda voglia – desidri, o voglia*. Più d'una volta l'accurata punteggiatura dell'autografo determina un modo complessivo di lettura tra *enjambements* e pause, spesso abbandonato da Costa, ma soprattutto da Flora. È il caso di questo sonetto, che ci può servire anche di saggio dell'uso delle maiuscole²⁷:

FLORA, CLIV

Alte e frondose quercie che le spalle
a questi colli ombrate, faggi ed orni
genebri e lauri che li bei contorni
di questa ornate al ciel sì cara valle:

Sentier erboso, e frequentato calle
che 'n mezzo ai prati d'ogni fior adorni
mi meni, e poi girando mi ritorni
u' par che primavera mai non falle:

cari pastori e pure pecorelle,
lascive capre, armenti ricchi, e voi,
numi del luogo, i' vi saluto e adoro.

AUTOGRAFO (Costa, son. CXXIII)

<Alte e frondose Quercie che le spalle
A questi Colli ombrate, Faggi, et Orni,
Genebri, e Lauri, che li bei contorni
Di questa ornate al Ciel sì cara Valle:

Sentier herboso, e frequentato Calle,
Che 'n mezzo ai> Prati d'ogni fior adorni
<Mi meni, e poi g>irando mi ritorni
<U' par che prim>avera mai non falle;

<Cari> pastori e pure pecorelle,
Lascive Capre, armenti ricchi, e voi
Numi del luogo, i' vi saluto e adoro.

²⁷ Per quello che manca nell'autografo riproduco anche qui il testo Costa che mi pare rispettare in gran parte la punteggiatura. Solo ho messo punto e virgola invece di due punti in chiusa al v. 4. Ho poi sostituito *ed* con *et* al v. 2 e ho reintegrato l'*h* in *herboso* (v. 5). Ho reintrodotta parecchie maiuscole.

La città lascio, ed i fastidi suoi
qui fan ch'i' venga, mie fatali stelle,
u' sol ritrovo al mio languir ristoro.

La Città lascio, et i fastidi suoi.
Qui fan ch'i' venga mie fatali stelle,
U' sol ritrovo al mio languir ristoro.

In analogia con le altre attestazioni non solo di questo sonetto ma anche degli altri componimenti ho restaurato per congettura parecchie maiuscole nei primi cinque versi, non testimoniati dal frammento. Sarà tuttavia da notarsi la non totale coerenza del loro impiego (*pastori, pecorelle, armenti*). Più importante è il caso di punteggiatura e cioè, a parte le considerazioni generali sul ritmo, la trasformazione subita dall'ultima terzina. Anello di passaggio è Costa che ha tralasciato il punto dopo *suoi* (v. 12). Flora allora dà senso vocativo a *mie fatali stelle* e di soggetto a *i fastidi suoi* che erano invece rispettivamente soggetto di un secondo periodo e complemento oggetto del primo.

Non si vuol certo con ciò sostenere che non si debba mai intervenire sulla punteggiatura dell'originale ma che occorre tenerla presente, unita con l'interpretazione del senso, per ottenere la punteggiatura migliore.

Del sonetto CXXIV, così come ci era presentato finora, si poteva magari trovar felice, e fors'anche significativa ideologicamente, l'idea del *ludus scacchorum*, ma certo la serie accumulativa non poteva non apparire un po' casuale e quasi costretta da esigenze metriche. Bella l'idea, appunto, e il verso finale: ma che il resto fosse completamente riuscito in perspicuità e dunque anche in bellezza proprio non poteva dirsi:

COSTA, son. CXXIV

Spesso Madonna, a scacchi far m'invita,
E piglia per suo Rege un dolce sguardo,
Bellezza per Reina, ed ond'i' m'ardo
Con que' begli occhi per Arfil s'aita.

Rocche 'l parlar, e fa la speme ardita,
E pace, e guerra cavalcar i' guardo,
Motti, degni, furor, attender tardo,
Atti, cenni, no... sì... Pedoni addita.

Ed io per Rege l'appresento il core,
Con pietoso mirar, con gli occhi morti,
Tema, silenzio, ardor, e gelosia.

Strazio, pianto, servir, riso, dolore,
Fede, credenza, e passi mal'accorti:
Ma beltà scacco dammi tutta via.

FLORA, CLIV

Spesso Madonna a scacchi far m'invita,
e piglia per suo rege un dolce sguardo,
bellezza per reina, ed ond'i' m'ardo
con que' begli occhi per Arfil s'aita.

Rocche 'l parlar, e fa la speme ardita,
e pace e guerra cavalcar i' guardo,
motti, sdegni, furor, attender tardo,
atti, cenni, no... sì... pedoni addita.

Ed io per rege l'appresento il core
con pietoso mirar, con gli occhi morti,
tema, silenzio, ardor, e gelosia,

strazio, pianto, servir, riso, dolore,
fede, credenza, e passi mal'accorti:
ma beltà scacco dammi tutta via.

L'autografo ci dice intanto che il v. 8 è scritto: «atti, cenni, no, sì. Pedoni addita». Non si tratta di incertezza o sospensione ma di contrasto, e contrasto espresso dalla giustapposizione, separata da virgola, di due termini. Tutto il tessuto delle contraddizioni in ritmo binario nelle quartine dedicate alla donna deve essere fatto rilevare dalla punteggiatura. Sono subitanei contrasti di «cervel... gagliardetto e capriccioso²⁸», ma anche un attento non scoprirsi (che termina nella mossa minimale del pedone), cui fa riscontro il «cuore in mano» del poeta, ovvero un susseguirsi scomposto, confuso, non controllato da diplomatiche strategie. E anche qui il ritmo è assai vario e sapiente e le accumulazioni dei vv. 11 e 12, accortamente distanziate da cesura, sono precedute e seguite (ai vv. 10 e 13) da un verso bipartito, per terminare nel soggetto della chiusa unitaria²⁹:

Spesso Madonna a scacchi far m'invita,
e piglia per suo Regge un dolce sguardo,
bellezza per Reina, et ond'i' m'ardo
con que' begli occhi per Arfil s'aita.

Rocch'è 'l parlar, e fa la speme ardita,
e pace, e guerra cavalcar i' guardo;
motti, sdegni; furor, attender tardo;
atti, cenni; no, sì. Pedoni addita.

Et io per Regge l'appresento il core
con pietoso mirar, con gli occhi morti;
tema, silentio, ardor, e gelosia.

Stratio, pianto, servir, riso, dolore;
fede, credenza, e passi mal accorti:
ma beltà scacco dammi tutta via.

²⁸ Così la gentildonna della novella 1, 3 (Bandello, *Tutte le opere*, 1, 44) per cui cfr. L. BADINI CONFALONIERI, *La concezione del reale nel Bandello*, in *Matteo Bandello novelliere europeo. Atti del convegno internazionale di studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, Tortona 1982, pp. 43-60, in part. p. 53 (l'articolo costituisce ora il capitolo 2 della seconda parte del presente volume).

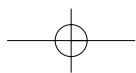
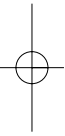
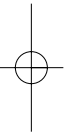
²⁹ Per la parte non testimoniata dal frammento ho seguito Costa ripristinando però *Regge* al v. 2 (in analogia col v. 9), *et* al posto di *ed* al v. 3; non ho ripristinato al v. 4 la forma unita *begliocchi*; ho corretto «Rocche'l» in «Rocch'è 'l» (quest'ultimo intervento lo eseguo ora – 2004 – seguendo M. DANZI, *Appunti sulla cultura del Bandello lirico: l'influenza dei modelli neolatini*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, Atti del II convegno internazionale di studi, 8-11 novembre 1984, Tortona, Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985, pp. 31-60, in part. p. 59, e poi ed. cit. delle *Rime*, p. 188; ma Danzi non segue, senza nemmeno segnalarla né discuterla, la chiara indicazione di punteggiatura dell'autografo per il verso 8, continuando a riproporre i tre puntini di Costa e Flora). Per la parte testimoniata dal frammento sono intervenuto separando *gliocchi* del v. 10 e su *gielo-*

Mentre l'antico *topos* dell'amante guerriera rivive nella metafora di un gioco che è anche battaglia, quello che compare ancora una volta nella pagina bandelliana (sia o no con piena consapevolezza del suo autore) è la complessità della realtà come sistema di relazioni, complessità che coinvolge anche il soggetto nelle sue tensioni molteplici prima ancora che contraddittorie.

1984

sia del v. 11. Ho abbandonato questa volta le maiuscole iniziali di ogni verso. Ho inserito sei punti e virgola ai vv. 6, 7, 8, 10 e 12 in luogo di altrettante virgole, scegliendo dunque d'interpretare anche il v. 7 secondo un ritmo binario (in chiasmo: «motti, sdegni; furor, attender tardo») piuttosto che secondo la *climax* «motti, sdegni, furor» (diversa anche qui la soluzione poi proposta da Danzi, *ibid.*, che introduce anche, al v. 10, una correzione sull'autografo che non sembra necessaria, passando da *con pietoso* a *col pietoso*).

[Post-scriptum. Il ritrovamento di cui si parla in questo saggio è stato da me annunciato, su invito di Mario Pozzi, al convegno bandelliano dell'8-11 novembre 1984. Allo stesso convegno era venuto con le bozze corrette della sua edizione critica delle *Rime* (che doveva uscire per il tipi del «Centro Studi Matteo Bandello») Massimo Danzi. Fui lieto di rispondere alle sue domande e di comunicargli dati e congetture (un diligente organizzatore del centro ci aveva messo a dormire nella stessa stanza, a Castelnuovo Scrivia), mentre l'interessato mi ringraziava ripetutamente della «lezione di metodo» ricevuta (aveva cercato rime extravaganti in molte biblioteche italiane, senza pensare di accertarsi se del codice autografo restasse, alla Biblioteca Nazionale di Torino, ancora qualcosa). Mi sono stupito cinque anni più tardi, quando l'edizione critica fu finalmente pubblicata (M. BANDELLO, *Rime*, a cura di M. Danzi, Ferrara-Istituto di Studi Rinascimentali/ Modena-Edizioni Panini, 1989), non tanto di non averne da lui notizia, ma di vedere, una volta reperito il volume, che ero evocato una sola volta, quasi *oborto collo*, in una parentesi della finale «nota al testo» che non solo conteneva un errore di data (il ritrovamento ebbe luogo nell'ottobre 1984 e non 1985) ma tendeva obiettivamente a sminuire l'importanza del mio contributo: «Va detto subito che l'acquisizione (operata da Angelo Giaccaria su istanza di Luca Badini Confalonieri nell'ottobre 1985, meravigliosamente a ridosso del II Convegno internazionale di studi organizzato per i cinquecento anni della nascita dell'autore) è importante. Ma non, come si potrebbe credere, per i contributi che reca ... » (ed. cit., p. 320). Come ha notato un recensore di tale edizione, Danzi avrebbe potuto almeno, seguendo il criterio enunciato di segnalare l'«eventuale primogenitura di una correzione» (*ibid.*, p. 337), indicare che «la soluzione *papavri* per *papauri* di CXV 12 era già stata avanzata da Badini»... (cfr. G. DILEMMI, in «Rivista di letteratura italiana», 1990 (VIII, 1), pp. 191-204, in part. p. 196 nota)]



b) *In margine a un'edizione delle Rime di Luca Valenziano*

Con questo volume delle *Opere volgari* di un conterraneo e amico di Bandello si inaugura la collana del nuovo Centro Studi «Matteo Bandello la Cultura Rinascimentale¹». Tortonese, nato poco prima del 1480, Luca Valenziano fu, come già il padre, medico di professione, ma qui ci viene incontro quale poeta, giusta la presentazione bandelliana che lo indica (II, 40) «ne le compagnie lieto e festevole e dicitore soavissimo» e, soprattutto, «uomo di buone lettere». Più preciso ancora Giglio Gregorio Giraldi nei suoi *Dialogi duo...* annotava: «Lucas Valentianus Dertonensis est quidem medicus, sed et tolerabilis est poeta²».

Dopo tre stampe primo cinquecentesche (Pavia 1513, Venezia 1532 e 1533) non altro che una milanese del 1816 a cura del tortonese Ceruti (fatta su quella del 1532) precede l'edizione che ora la Mussini Sacchi ci offre, utilizzando, oltre quelle stampe, la raccolta manoscritta della Biblioteca Universitaria di Pavia, *Aldini 140*. Meritava l'opera la fatica? – viene fatto di chiedersi – e queste poesie che cosa sono, che caratteristiche hanno, come si inseriscono nel quadro della lingua settentrionale dei primi decenni del Cinquecento? La risposta non la si trova nelle quaranta pagine dell'introduzione di Ugo Rozzo, che ricostruisce invece con meritoria precisione i dati biografici e poi tutta la vicenda editoriale e la «fortuna» di Valenziano, ma la fornisce Antonia Tisconi Benvenuti presentando il volume nel primo numero del Bollettino del Centro³.

Questo settentrionale che visse a Pavia, Milano e Ferrara e risulta anche legato a famiglie liguri, segue un percorso culturale simile a quello del giovane Bandello: radici milanesi tardo quattrocentesche – a Camilla Scarampa sono dedicati un poemetto in terza rima, il *Camilcleo*, e gran parte delle rime –; un successivo periodo di maggior indipendenza personale dalle corti pur nella sempre viva attenzione ad ogni proposta della cultura letteraria del momento; ammirazione e tuttavia non totale acquiescenza al magistero bembiano. La bipartizione petrarchesca delle rime «in vita e in morte» non trova eco nel canzoniere, che ha per titolo *Opera nominata Centuria, quale contie-*

¹ LUCA VALENZIANO, *Opere volgari*, edizione critica a cura di M. P. Mussini Sacchi, introduzione di U. Rozzo, Tortona, «Centro Studi Matteo Bandello e La Cultura Rinascimentale», 1984, LXII-172.

² L.G. GIRALDI, *Dialoghi duo de poetis nostrorum temporum*, a cura di K. Wotke, Berlin 1894, 44: la prima ed. Firenze, Torretino, 1551.

³ Si veda in aggiunta però anche il denso accenno che ne fa M. Pozzi nella «Rassegna bibliografica» di *Studi sulla letteratura italiana del Cinquecento III*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXII, anno CII, fasc. 519 (3° trim. 1985), p. 420-52, in part. pp. 435 e anche nel saggio *La frontiera orientale del Piemonte in Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello*, Atti del II Convegno internazionale di Studi, Tortona, 1985, pp. 3-14, in part. p. 10.

ne cento soggetti sopra la absentia di Glaucia ed è dunque una raccolta di cento rime in assenza dell'amata. Una commossa sestina è però dedicata alla tomba di Arquà, «a salutar colui che non è morto». E infatti lo schema di *Chiare fresche dolci acque* modella quello della canzone XX e del *Canto d'Imeneo*, così come la struttura di *Sì è debile il filo a cui s'attene* è sottesa alla canzone V: sono le due canzoni del Petrarca che anche Correggio, nel 1504, dichiarava di aver imitato, testimoniando così il diffondersi al Nord, ai primissimi del Cinquecento, di un modello privilegiato. Le egloghe, dove la Tissoni rinviene un interessante «sperimentalismo metrico», e gli *Atti pastorali*, con caratteristiche tecniche di «ripresa» tra i due dialoganti, completano (insieme con il già citato *Camilcleo*, 42 rime sparse, e la *Trasformazione di Glauco* in 27 ottave) il quadro del contenuto «piacevole e vario» (Tissoni Benvenuti) del volume.

Al meritorio lavoro editoriale avrebbe giovato una più accurata annotazione, e alla prefazione un sia pur sommario inquadramento critico-interpretativo. Utile sarebbe stata anche una nota metrica, come nell'edizione Quondam del Trissino, e soprattutto un cenno riassuntivo chiaro per ogni testo (ovvero gruppo di testi). Il sonetto LXXII della *Centuria* (107-8) si presenta così nei primi due versi:

«.....OCO
..... ica alberga»

e così prosegue, a brandelli; cosa gli sia successo il lettore non può saperlo, perché il testo è interamente privo di apparato, salvo andare a rileggersi attentamente le dieci pagine della «Nota al testo» complessive e di lì congetturare che si tratti di un sonetto testimoniato dal solo manoscritto *Aldini*, in un punto in cui è leggibile solo parzialmente. Quanto all'aspetto critico-interpretativo sono davvero troppo poche queste sole righe al termine della meritoria introduzione a cui già si è accennato: «... pur nel pletorico panorama della cultura italiana del Cinquecento e in quello del petrarchismo in particolare, mi pare che un piccolo, ma distinto e meritato posto possa toccare anche al poeta di Tortona, come la pubblicazione in edizione critica delle sue rime potrà permettere ad ognuno di constatare».

Vorremmo dar voce allora, in chiusura, ad alcune postille di un lettore se non criticamente ineccepibile per lo meno generosamente appassionato dell'opera del Valenziano: sono di Carlo Botta, segnate su una bozza di edizione poi non uscita («Parigi 1816») che si conserva alla Biblioteca Reale di Torino (G.-5-(22)). Molte correzioni proposte da Botta sono confermate anche dall'edizione Mussini Sacchi: si tratta di proposte o restauri ortografici, linguistici, di punteggiatura e anche di senso.

Qualche esempio del primo tipo: trovando più volte *fe* senz'apostrofo per *fede* (pp. 123, 169, 171, 181, 182 dell'esemplare della Biblioteca Reale) immancabilmente egli annota: «manca l'apostrofo a *fe'*» (123), «manca l'apostrofo a *fe'*» (169), «metti l'apostrofo a *fe'*» (171), «non so perché si spesso *fe* senz'apostrofo» (181), «e torniamo alle medesime» (182). A un «l strale» Botta disapprova annotando a fianco: «fischio del pitone». Così a proposito di «non spirito»: «serpente pitone, e dire oltre misura sregolato *nol spirito* per *non lo spirito*» ma qui era il Botta male edotto di storia della nostra lingua). A «dal eterno»: «sarebbe meglio mettere *l* separata ed accompagnata dall'apostrofo». Così «al Espero»: «amerei meglio *l'* staccata dall'a coll'apostrofo». A un «gelosia» senz'accento: «E tolla via, *gelosia* senz'accento sull'i. Non la posso sgozzare». «C' ancor»: «protesto contro la soppressione dell'acca».

Alcune delle chiose linguistiche: oltre alle frequenti critiche ai latinismi, a «lagrimoso» più volte annota: «Gli scrupolosi amano meglio, in poesia, dir lacrimoso, che lagrimoso». A proposito di un *lappe* nell'egloga prima – ed. Mussini Sacchi p. 15 verso 102 –: «lappe invece di *lappole* non può stare a patto nessuno; e di più è bruttissima parola, che fa venire in mente uno schifo proverbio».

Uno tra i numerosi interventi sulla punteggiatura: Botta pone giustamente tra due virgole il «quanto si dorme» del sonetto LVII, v. 10, p. 100 dell'edizione Mussini Sacchi.

Uno tra i restauri di senso: «Sabei» al posto di «sebei» all'ultima ottava dell'egloga quinta.

Ma sono soprattutto animate le postille «estetiche». Ai rari dissensi, come quando nota a un'espressione del *Camicleo* «brutto acconciasome questo *tropo preclara*», si affiancano più numerosi i plausi come: «Sono bellissime tutte queste ottave» o, al termine del *Canto d'Imeneo*, la sottoscrizione lieta: «Soavissima canzone». Il sonetto *Qualunque brama coronar la fronte* (23 delle «rime sparse», pp. 136-7 dell'ed. Mussini Sacchi), che è quello dedicato a Bembo, fa uscire Botta in questa chiosa: «I gran Dottori de' nostri tempi, i quali non san nemmeno scrivere in buona lingua un articolo di gazzetta, dicono, che il Bembo era un pedante, e che i suoi Asolani sono opera stucchevole. Ciò dicono, perciocché gli Asolani non sono scritti con periodetti, ed incisi alla francese. Oh Luca, Luca, tu mi hai toccato il cuore con questo sonetto». Alla *Trasformazione di Glauco pescatore*, pp. 42-51 dell'esemplare della Biblioteca Reale di Torino (ed. Mussini Sacchi, pp. 3-11), dopo aver notato, a p. 43, *bel stato e un scoglio* con due «pitone», segna con riga a fianco tutta la p. 44: «belle, e felicissime ottave». Poi fa altrettanto per la p. 45: «belle anco queste». E a lato di p. 46: «Queste sono uguali, od almeno molto vicine all'altissime del Poliziano. Ma bravo, bravo davvero, il mio gentiluomo Sig. Luca! Voi mi date un piacere

divino; e corna ai poeti stitici dei nostri tempi; tiscuzzi, stiticuzzi, pedantuzzi, ignorantuzzi, figli di mummie secche. Bravo il mio Sig. Luca, voi mi consolate». E rigando poi a fianco anche la p. 47 annota: «e neanche queste non mondan nespole!».

1986

c) Scheda per il Mondo creato

Il ms *TI* (N. I.1) del *Mondo creato* del Tasso che era dato per perduto nell'incendio del 1904 della Biblioteca Nazionale di Torino «vive» e si potrà parzialmente utilizzare¹. Anche questo ritrovamento è dovuto all'attenzione del bibliotecario conservatore Angelo Giaccaria che aveva già rinvenuto, su mia indicazione, un frammento del codice autografo delle rime di Bandello².

Su 160 carte ne sono rimaste un centinaio (102 per la precisione). Si trattava di un codice *in folio* che doveva essere originariamente (non ne abbiamo l'indicazione precisa da chi l'aveva visto intero, il Solerti o i bibliotecari) di oltre 40 cm di altezza e oltre 27 di larghezza. Ne abbiamo carte che vanno da un massimo di 38 x 27 a un minimo di 27 x 24, con lo specchio scrittoria conservato in buona percentuale. Oltre ai danni del fuoco, che ha bruciato perimetralmente le carte «mangiando» in particolare i margini inferiore interno e superiore esterno, il codice ha subito le conseguenze negative dello spegnimento con acqua non seguito da alcun asciugamento. Conservati alla rinfusa con altro materiale, i fogli sono stati attaccati da muffe e microorganismi, putrefacendosi ed incollandosi non solo tra di loro ma anche con fogli estranei. A questo si è aggiunta, in presenza di un elevato tasso di umidità, l'azione corrosiva dell'inchiostro acido. Ora il codice è in fase di restauro presso il laboratorio della biblioteca, dove l'ho potuto osservare con meraviglia già in parte «rinato» dopo averlo visto in un unico blocco scuro e umido al momento del ritrovamento. Per alcuni mesi ancora non sarà disponibile³. Occorrerà per il momento solo sottolineare che il problema del testo del *Mondo creato* può essere ora affrontato per molti aspetti in nuova luce dopo l'edizione Petrocchi (1951). Già il rinvenimento, ad opera di Franceschini, nel '53, del codice Ambrosiano⁴, aveva portato

¹ Il codice, utilizzato dal Solerti per la sua edizione del *Mondo Creato* (in T. TASSO, *Poemi minori*, critica a cura di A. SOLERTI, con studi di G. MAZZONI, vol. 2°, Bologna, Zanichelli, 1891) è descritto in J. PASINUS, *Codices manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei...*, Taurini, 1749, II, p. 440 (codice C con la segnatura L. VI. 27) e in B. PEYRON, *Codices Italici manus exarati qui in Bibliotheca Taurinensis Athenaei ante diem XXVI Ianuarii MCMIV asservabantur*, Taurini, Clausen, 1904, pp. 1-3 (codice I con la segnatura N. I.1). Diede per primo pubblica notizia della sua perdita il RENIER, recensendo il postumo catalogo del Peyron nel «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLIV (1904), pp. 407-19, in part. p. 413. Anche PETROCCHI, nell'edizione critica a sua cura del poema (Firenze, Le Monnier, 1951), lo dice «perduto nell'incendio del 1904» e aggiunge che «non risultano recuperati frammenti bruciati» (p. 320).

² Cfr. L. BADINI CONFALONIERI, *Le rime di Bandello: un ritrovamento e qualche proposta*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XXVII (1984), pp. 331-48 (qui riprodotto nel paragrafo «a» di questo stesso capitolo).

³ Il codice è ormai da tempo consultabile, alla segnatura N. I. 1.

⁴ Cfr. E. FRANCESCHINI, *Un codice de «Il Mondo Creato»* in «Aevum», a. XXVII, fasc. 4, luglio-agosto 1953, pp. 371-3.

alla proposta di Sante Graciotti, nel '55, di un diverso stemma⁵. Ora sarà possibile collazionare in buona parte *T1* (a cui diverse domande erano da farsi, non foss'altro perché Solerti, al momento di licenziare la sua edizione basata su *T1*, la contaminò con l'appena rinvenuto codice Palatino) e anche ricompulsare comodamente *T2* che, descritto nel '51 da Petrocchi come «in pessime condizioni dopo l'incendio»⁶, è dal '75 restaurato in modo che ne assicura un'ottima leggibilità. Il destino di risorgere dalle proprie ceneri con il restauro sta toccando ora a *T1* (che rimarrà certo comunque utilizzabile in minor misura). Ma anche la ricerca dell'originale dovrebbe proseguire. E il codice posseduto da Antonio Barberini di cui parla il Montfaucon⁷?

1986

⁵ Cfr. S. GRACIOTTI, *Il codice Ambrosiano del «Mondo Creato» di Torquato Tasso*, in «Aevum», a. XXIX, fasc. 4, luglio-agosto 1955, pp. 344-58, in part. pp. 357-8. Graciotti, a p. 349, accenna al lavoro di riprendere daccapo tutto il problema della tradizione scritta del *Mondo Creato* e, *ibidem*, in nota 2, elenca alcune inesattezze dell'edizione Petrocchi.

⁶ La collazione l'aveva comunque potuta fare, come risulta dal suo apparato: infatti già Graciotti nell'art. cit. (che è del '55) affermava a proposito di *T2* che l'incendio ne aveva lasciato intatto il testo scritto.

⁷ Cfr. B. DE MONTFAUCON, *Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum Nova*, t. I, Parisiis, Briasson, 1739, p. 171.

[Post-scriptum. Questa pagina è il testo dell'annuncio letto all'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara in occasione di una giornata dedicata all'Edizione Nazionale delle Opere del Tasso. Lo studio di *T1* effettuato in questi anni da Paolo Luparia per l'allestimento dell'ormai imminente edizione critica del *Mondo creato* nell'Edizione Nazionale conclude che il codice non sarebbe, come aveva ipotizzato Petrocchi, una copia esemplata direttamente sull'originale, ma una copia del Palatino. Il codice posseduto dal Barberini di cui parla Montfaucon (e di cui si è perduta ogni traccia) sarebbe invece – sempre secondo un'ipotesi di Luparia – una copia di *T1* servita poi probabilmente da antigrafo al codice di Troyes (*TY*). Ma per tutte queste ipotesi, e anche per un'altra relativa alla perdita dell'originale, non posso che rimandare all'edizione, che spero davvero prossima, dell'amico Luparia]