

Ecdotica

12

(2015)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

**Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles**



Carocci editore

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra,
Roger Chartier, Umberto Eco †, Conor Fahy †, Inés Fernández-Ordóñez,
Domenico Fiormonte, Hans-Walter Gabler, Guglielmo Gorni †,
David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga, Mario Mancini,
Armando Petrucci, Marco Presotto, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi †,
Roland Reuß, Peter Robinson, Antonio Sorella, Alfredo Stussi,
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Andrea Severi

Redazione

Federico della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,
Camilla Giunti, Albert Lloret, Amelia de Paz,
Marco Veglia, Giacomo Ventura

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

Ecdotica garantisce e risponde del valore e del rigore dei contributi che
si pubblicano sulla rivista, pur non condividendone sempre e necessariamente
prospettive e punti di vista.

Online:

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdótica.dipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B), Madrid 28001
cece@uab.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e della Fundación Aquae



Carocci editore · Corso Vittorio Emanuele II, 229 00186 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

- ANNA CAROCCI, Stampare in ottave. Il *Quinto libro dello Inamoramento de Orlando* 7
- CLAUDIO LAGOMARSINI, The Scribe and the Abacus. Variants and Errors in the Copying of Numerals (Medieval Romance Texts) 30
- MARIA RITA DIGILIO, Esperienze ecdotiche sul metodo del Lachmann. In margine all'edizione dell' *Iwein* di Hartmann Von Aue. 58

Foro. L'edizione perfetta. Tra studio e lettura.

- ROBERTO ANTONELLI, NATASCIA TONELLI e MICHELANGELO ZACCARELLO 83

Testi

- GIOVANNI PALUMBO, Alberto Varvaro e l'ecdotica: per un glossario antologico 115

Questioni

- GLEN W. BOWERSOCK, Lo straordinario, feroce Bentley 157
- KALTËRINA LATIFI, Are typographical differences variants? Considerations based on E.T.A. Hoffmann 167
- ELENA PIERAZZO, ÉLISE LECLERC, L'edizione scientifica al tempo dell'editoria digitale 180

Rassegne

Anne Cayuela, «Pour une nouvelle histoire du livre et des textes: retour sur l'œuvre de Roger Chartier», p. 195 · Albert Lloret,

«Recent Issues in Textual Scholarship of Spanish Literary Texts», p. 205 · Lotte Hellenga, *Texts in Transit. Manuscripts to Proof and Print in the Fifteenth Century* (E. GATTI), p. 225 · Paola Italia e Giorgio Pinotti, *Editori e filologi. Per una filologia editoriale* (L. D'ONGHIA), p. 230 · Jean-Paul Pittion, *Le livre à la Renaissance. Introduction à la bibliographie historique et matérielle* (J. MARTÍN ABAD), p. 240 · Susanna Villari, *Che cos'è la filologia dei testi a stampa* (P. STOPPELLI), p. 246 · Begoña Rodríguez Rodríguez, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo* (S. GARZA), p. 250 · G. Thomas Tanselle, *Portraits and Reviews* (P. ITALIA), p. 259 · Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti (N. GENSINI), p. 266 · Franco Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, a cura di M. Zaccarello (A. CORSARO), p. 273

Cronache

Editors at Work. Experiences and Problems with Neo-latin Texts.
Innsbruck, 4-5 December 2014 (C. MARSICO)

281

Saggi

STAMPARE IN OTTAVE. IL «QUINTO LIBRO DELLO INAMORAMENTO DE ORLANDO»

ANNA CAROCCI

La stampa – e soprattutto la stampa di primo Cinquecento, nella sua fase di trionfante espansione – è un fattore evidentemente condizionante per tutte le opere letterarie; il peso che esercita su alcuni generi, però, è particolarmente forte. Tra questi c'è il poema cavalleresco, che instaura da subito un rapporto stretto e reciprocamente produttivo con il mondo tipografico.

Il genere cavalleresco diventa assai presto un settore trainante dell'editoria di consumo. Non soltanto perché, grazie al suo tradizionale successo di pubblico, è un prodotto molto richiesto, ma anche perché si tratta di un genere facilmente riproducibile: è facile, in altre parole, produrre nuove opere in ottava rima; o, almeno, opere che vengono presentate come nuove. Ecco dunque che i tipografi e gli editori, lungi dal costituire soltanto l'ultimo anello della catena della nascita di un testo (la sua stampa), partecipano allo stesso processo creativo: o con stratagemmi che, attraverso tagli, montaggi, nuovi titoli, permettano loro di pubblicizzare un testo già esistente come "cosa nova" (le stampe di rapina), oppure commissionando direttamente nuove opere agli autori. Il processo di stampa dev'essere insomma considerato, per quel che riguarda innumerevoli poemi cavallereschi, una parte integrante del processo di scrittura, che obbedisce a leggi ed esigenze ovviamente diverse da quelle della produzione 'alta' ma non è per questo meno interessante.

Nel rapporto tra stampa e poema in ottave entrano poi in gioco le caratteristiche materiali dei testi. Si può notare, infatti, che la forte identità del genere cavalleresco si estende molto rapidamente anche alle sue caratteristiche tipografiche: come il narrare in ottave segue regole codi-

ficcate e precise,¹ regole che si ripropongono in tutti i testi, a prescindere dalla loro qualità, e ne costituiscono l'ossatura, così anche nello stampare in ottave si possono individuare dei parametri fissi, che si codificano e si standardizzano molto presto. La riconoscibilità garantita dalla costanza dei caratteri materiali, che aveva il suo peso nel successo commerciale, oggi può essere utilizzata per risolvere problemi di ordine testuale.

È il caso dell'opera analizzata in queste pagine: il *Quinto libro dello Innamoramento de Orlando* di Niccolò degli Agostini.² Si tratta di una delle *giunte* all'incompiuto poema boiardo, stampata a Venezia nell'ottobre 1514, presso la fortunata tipografia di Giorgio Rusconi. È un testo che si colloca nel pieno dell'industria editoriale del primo Cinquecento, in più di una prospettiva. In primo luogo, il fenomeno delle continuazioni dell'*Innamoramento de Orlando*, con la sua volontà di sfruttare il successo del capolavoro incompiuto e l'attesa del pubblico di conoscerne il finale, costituisce uno dei più interessanti esempi delle operazioni editoriali del tempo, e vede infatti la partecipazione di alcuni dei personaggi più significativi del mondo tipografico, da Rusconi allo Zoppino.³ Le giunte, inoltre, costituiscono un sottoinsieme ideale per esaminare il codificarsi e lo standardizzarsi della prassi editoriale dei poemi cavallereschi, prassi in cui il loro primo editore, Giorgio Rusconi,

¹ Il riferimento primario è a M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave, Metrica e stile dell'“Innamorato”*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, uno dei lavori che hanno aperto la strada agli studi metrici e stilistici sull'*Innamoramento*, provocandone la 'riabilitazione' a indiscusso capolavoro, e inaugurando, si può dire, una nuova stagione dello studio dell'ottava rima.

² Niccolò degli Agostini, *Il quinto libro dello innamoramento de Orlando cosa noua*, Venezia, Giorgio Rusconi, ottobre 1514.

³ Le giunte al poema boiardo sono, in ordine di apparizione, il *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini (Venezia, Rusconi, 1505), il *Quinto libro* di Raffaele da Verona (Venezia, Rusconi, marzo 1514), un altro *Quinto libro* di Agostini (Venezia, Rusconi, ottobre 1514), il *Sesto libro o Rugino* di Pierfrancesco de' Conti da Camerino (Perugia, Bianchino dal Leone, 1516), e il *Sesto libro* di Agostini (Venezia, Zoppino, 1521). A partire dalla *princeps* della prima giunta, per tutto il XVI e il XVII secolo Boiardo sarà sempre accompagnato dalle continuazioni (l'unica eccezione è la stampa del 1527, ad istanza di Niccolò Garanta); nel 1545 tale stato di cose riceve una definitiva 'consacrazione' dalla riforma di Ludovico Domenichi, che non si occupa soltanto dei tre libri di Boiardo ma anche dei tre di Agostini. La storia bibliografica del poema boiardo, delle sue giunte e delle sue riscritture è ricostruita approfonditamente in N. Harris, «L'avventura editoriale dell'“Orlando Innamorato”», in *I libri di “Orlando Innamorato”*, Modena, Panini, 1987, pp. 35-100, e soprattutto in *Bibliografia dell'“Orlando Innamorato”*, Modena, Panini, 1988, 2 voll. Entrambi gli studi sono punti di riferimento imprescindibili per ogni lavoro sulle edizioni boiardesche.

svolge un ruolo importante, e che è poi destinata a rimanere inalterata, nelle sue linee essenziali, per tutto il xvi secolo. Nel caso in questione, in più, l'analisi delle caratteristiche materiali delle opere non è fine a sé stessa, ma ha una diretta ricaduta interpretativa. Può contribuire a risolvere un problema di intertestualità che coinvolge il massimo rappresentate del poema cavalleresco, l'*Orlando Furioso*, per quel che riguarda uno snodo narrativo centrale: il destino di Angelica. Infatti, se in Ariosto la principessa del Catai è destinata a soccombere alla forza dell'amore, una storia incentrata sull'innamoramento di Angelica è già presente nel *Quinto libro* di Agostini, e mostra punti di congruenza notevolissimi con quella del *Furioso*. Per spiegare questa concordanza, è stata avanzata l'ipotesi che il *Quinto libro* abbia costituito la fonte di Ariosto.⁴ Tale possibilità si scontrerebbe con un problema di date: l'arco di tempo tra la stampa del *Quinto libro* (1514) e la *princeps* del *Furioso* (1516) è troppo ristretto per avallare la tesi di una ripresa;⁵ ma la difficoltà è stata superata ipotizzando una composizione 'alta' del libro di Agostini, nei primi anni del Cinquecento, e una diffusione orale che precede di diversi anni la stampa.⁶

L'ipotesi ha il suo punto di forza nell'innegabile similarità tra le due vicende di Ariosto e Agostini; tuttavia non prende in considerazione il contesto in cui nasce il *Quinto libro* (e in cui, più in generale, si colloca l'intera produzione di Agostini), ovvero la realtà editoriale veneziana di

⁴ L'ipotesi in questione è stata formulata da A.M. Capodivacca, «“Forsi altro canterà con miglior plectio”: l'innamoramento di Angelica in Ariosto e Niccolò degli Agostini», *Versantes*, 59 / 2 (2012), pp. 67-85. A monte c'è la precedente giunta di Niccolò degli Agostini, il *Quarto libro de lo Innamoramento de Orlando* (che, nella prima edizione del 1505, era intitolato *El fin de tutti li libri*): da qui Ariosto ha senza dubbio ripreso una serie di spunti ed elementi, il più eclatante dei quali è l'idea di fare di Marfisa la gemella perduta di Ruggero.

⁵ I rapporti tra *Furioso* e *Quinto libro*, infatti, erano stati volutamente trascurati dai precedenti studi, proprio in virtù del problema di datazione. Si veda in particolar modo R. Bruscagli, «“Ventura” e “Inchiesta” fra Boiardo e Ariosto», in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 87-126.

⁶ Il termine *post quem* è costituito dalla precedente giunta di Niccolò degli Agostini, il *Quarto libro*, edito da Rusconi nel 1505 e ristampato l'anno successivo. L'ipotesi di Angela Matilde Capodivacca è dunque che il *Quinto libro* sia stato composto a ridosso del *Quarto*, e poi pubblicato diversi anni più tardi; cosa resa plausibile dal fatto che «nella seconda decade del Cinquecento molti libri, e in particolare questo genere di libro, veniva spesso distribuito molto prima di essere dato alle stampe» (p. 70). La studiosa si rifà anche a un precedente lavoro su Agostini, E. Baruzzo, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini, 1983, nel quale si ritiene il *Quinto libro* composto tra il 1505 e il 1509.

primo Cinquecento. In queste pagine, di conseguenza, si riesaminerà la questione in una prospettiva diversa: non considerando soltanto i rapporti testuali, ma partendo dall'analisi del libro come oggetto materiale, e mettendo il nostro poema in relazione con gli altri testi stampati dallo stesso editore. Questo genere di percorso, come si vedrà, porta a conclusioni assai diverse rispetto a quelle precedentemente formulate.

I caratteri materiali dell'ottava rima veneziana

Giorgio Rusconi, che stampa il *Quinto libro* di Agostini, è una figura tutt'altro che trascurabile nel mondo editoriale veneziano di primo Cinquecento.⁷ Si potrebbe anzi dire che ne incarna un prototipo: svolgendo sia il mestiere di editore vero e proprio (che sceglie e finanzia le opere da stampare) sia quello di 'tipografo puro' (che lavora su commissione), costituisce un perfetto esempio di quella pluralità di ruoli, quella fluidità che caratterizza il mondo tipografico in questa sua fase; il suo catalogo, dedicato per i due terzi circa a testi in volgare, riflette l'importanza crescente – ma di necessità non esclusiva – di questo settore, e in particolare delle opere letterarie; e, ciò che più interessa in questa sede, nelle opere da lui pubblicate si può toccare con mano l'evoluzione cui le caratteristiche materiali dei testi a stampa sono sottoposte in un breve giro d'anni.

Tutte queste caratteristiche del catalogo dell'editore sono ben evidenti nel genere in ottava rima, che, pur non essendo eccessivamente nutrito dal punto di vista quantitativo, rappresenta forse «il filone al quale Rusconi ha dato il contributo più rilevante».⁸ Eccone un elenco:

Alexandro Magno che tracta de li fati de Romani commençando da la sua natività fino ala sua morte..., in 8°, 1502;

Niccolò degli Agostini, *El fin de tuti li libri delo Inamoramento di Orlando dil conte Matheo Maria Boiardo*, in 4°, ill., 1505;

Matteo Maria Boiardo, Niccolò degli Agostini, *Tuti li libri de Orlando Inamorato del Conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo*, in 4°, ill., 1506;

Francesco da Firenze, *Libro chiamato Persiano figliuolo di Altobello*, in 8°, 1506;

⁷ Su Giorgio Rusconi si vedano gli annali, L. Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, Manziana, Vecchiarelli, 2009.

⁸ L. Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi*, p. xxxi.

- La Spagna historiata*, in 4°, ill., 1507;
 Matteo Maria Boiardo, Niccolò degli Agostini, [Orlando Innamorato],
 in 4°, ill., 1511;⁹
 Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*,
 in 4°, ill., 1511;
Libro di Troiano, in 4°, ill., 1511;
Danese, in 4°, ill., 1511;
 Matteo Maria Boiardo, Niccolò degli Agostini, *Tutti li Libri de Orlando
 Inamorato Del conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo*, in 4°, ill.,
 1513;
 Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*,
 in 4°, ill., 1513;
 Raffaele da Verona, *El Quinto e Fine de tutti li Libri de lo innamoramento
 de Orlando*, a istanza di Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, in 4°,
 ill., marzo 1514;
 Niccolò degli Agostini, *Il Quinto Libro dello innamoramento de Orlando.
 Cosa Nova*, in 4°, ottobre 1514.¹⁰

Rusconi è il primo editore che stampa l'*Inamoramento* nel Cinquecento. È anche il primo a pubblicare le giunte al poema incompiuto, dando inizio a un fenomeno di fortuna e importanza notevoli: dal 1506, dopo l'edizione dell'*Inamoramento* con la prima giunta, di fatto Boiardo non sarà più pubblicato autonomamente.

Nel gestire la pubblicazione della prima giunta (il *Quarto libro* di Agostini), Rusconi dà prova di notevole abilità strategica, dimostrando di saper sfruttare il desiderio del pubblico di conoscere la fine della storia di Orlando innamorato. Nel 1505 ha pubblicato l'ultimo episodio della saga (la giunta) autonomamente, in un fascicolo separato, annunciando che si tratta del *fin* del racconto boiardesco e senza specificare che è stato scritto da un autore diverso; poi, a pochissima distanza, ristampa insieme *Inamoramento* e *Quarto libro*.¹¹ In questo modo la giunta fa da

⁹ Il frontespizio di questa stampa è andato perduto.

¹⁰ Dopo il 1514, Rusconi abbandona il romanzo cavalleresco: stampa ancora qualcosa in ottava rima, ma si tratta di testi di natura diversa, come il *Ninfale fiesolano* di Boccaccio e le *Stanze d'amore* di Lorenzo de' Medici.

¹¹ Il titolo completo dell'*editio princeps* del 1505 recita *El fin de tutti li libri delo Inamoramento di Orlando dil Conte Mattheo Maria Boiardo conte de Scandiano*. Un eventuale compratore, quindi, avrebbe saputo di star acquistando la conclusione della storia dell'*Inamoramento*, ma non che si trattava di un autore diverso dall'originale: è un tipico stratagemma delle 'stampe di rapina'. L'edizione è perduta, ma nel 1506 il testo viene

preparazione e da “trampolino” alla nuova edizione del poema originale; al tempo stesso, permette a chi era già in possesso del testo boiardesco di acquistare comunque solo l’inedito: insomma, un «sapiente lancio»,¹² che indica come, fin dalla prima giunta, intorno al poema boiardesco si costruisse una vera e propria operazione editoriale.

A questa strategia si affiancano le innovazioni nella veste materiale delle stampe. Se si esaminano le edizioni di Boiardo edite prima di Rusconi, dunque gli incunaboli, ci si trova davanti a una decisa biforcazione: da un lato ci sono le *principes*, stampate sotto il diretto controllo dell’autore o della sua famiglia, a proposito delle quali le informazioni in nostro possesso (le stampe sono perdute) parlano di edizioni *in folio*, di lusso, sicuramente di alta qualità; dall’altro ci sono le edizioni veneziane (stampate da Piero de’ Pasi nel 1487, Cristoforo da Pensa nel 1491 e Simon Bevilacqua da Pavia nel 1495), scorrette dal punto di vista testuale ma soprattutto di bassissima qualità da quello materiale, chiaro segnale dello scarso prestigio cui il genere in ottava rima era soggetto all’epoca, a prescindere dall’autore dell’opera specifica.¹³ Nell’edizione di *Inamoramento* e *Quarto libro* stampata da Rusconi nel 1506, invece, si può notare un’inversione di tendenza: i caratteri sono nitidi, romani e non più gotici; viene prestata una certa attenzione alle proporzioni dello specchio di stampa; inoltre, per la prima volta un’edizione boiardesca viene corredata di un apparato iconografico. Sono i parametri di regolarità e qualità della veste tipografica che si andavano affermando già sul finire del Quattrocento, ma in forma sporadica e incostante, sol-

ripubblicato insieme ai tre libri originali, sempre senza specificare l’esistenza di due autori diversi: il titolo è infatti *Tuti li libri de Orlando Inamorato del Conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo*.

¹² N. Harris, *Bibliografia dell’“Orlando Innamorato”*, vol. II, p. 71. La stessa modalità di stampa in fascicoli separati sarà conservata anche presso altri editori per le giunte successive. Era un metodo che permetteva di non impegnare i torchi troppo a lungo, e soprattutto faceva sì che l’editore potesse adattare la propria domanda alle esigenze del mercato, ristampando di volta in volta solo il fascicolo esaurito ed evitando di ritrovarsi con un grosso quantitativo di copie invendute.

¹³ La *princeps* dei primi due libri, di cui non ci è giunta nessuna copia, esce probabilmente nel 1482, a Reggio o a Modena: è l’unica edizione direttamente controllata dall’autore. Nel 1495, dopo la morte di Boiardo ma per interessamento e dietro finanziamento della sua vedova, la contessa Taddea, esce a Scandiano la prima edizione dell’opera in tre libri, anch’essa andata perduta, ma sulla quale ci rimangono diversi documenti. Nel frattempo, il testo è arrivato a Venezia, dove nel Quattrocento abbiamo le tre stampe già citate: Piero de’ Pasi e Cristoforo da Pensa stampano i primi due libri; Bevilacqua, invece, pubblica un’edizione pirata del terzo libro. Per tutti questi dati si rimanda a N. Harris, *Bibliografia dell’“Orlando Innamorato”*.

tanto per alcuni poemi e presso alcuni editori. In questo caso, invece, non rappresentano un episodio isolato, ma vengono introdotti in pianta stabile: come vedremo, infatti, Rusconi li utilizzerà per tutte le sue edizioni in ottava rima.

Rusconi introduce quindi nelle stampe cavalleresche un nuovo livello qualitativo; e, davanti alle esigenze di un'editoria in rapida espansione, negli anni successivi si dimostra anche capace di rielaborarlo, creando un *format* che concili una discreta qualità con le esigenze della standardizzazione editoriale. Questa evoluzione è evidente se si mette a confronto la già citata edizione boiardesca del 1506 con quelle del 1511 e del 1513. Testualmente, presentano una formula identica: i tre libri di Boiardo e il *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini. Formalmente, però, le stampe sono caratterizzate da evidenti differenze.

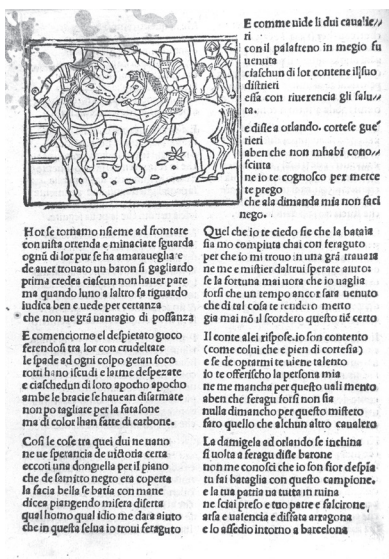
L'edizione del 1506, nonostante il suo miglior livello qualitativo, presenta caratteristiche ancora decisamente quattrocentesche. Manca ogni tipo di indicazione paratestuale, volta a guidare o facilitare la lettura: non ci sono indicazioni di libro e canto; il passaggio da un libro all'altro è sulla stessa pagina; il passaggio da un canto all'altro a volte manca completamente di indicazioni, altre volte è sottolineato da una lettera maiuscola all'interno di uno spazio bianco, destinato a una decorazione successiva. Le xilografie, che per la prima volta vengono introdotte in un'edizione boiardesca, sono riprese dai più prestigiosi romanzi istoriati del Quattrocento (il *Morgante* edito da Manfredi Bonelli, la *Trabisonda* stampata da Cristoforo da Pensa, le *Deche in volgare* di Livio di Giunta),¹⁴ e sono inserite nello specchio di stampa secondo la prassi degli incunaboli: invece che dieci ottave, le pagine istoriate ne ospitano solo sette; la vignetta occupa pertanto lo spazio di tre ottave, mentre, delle altre sette, sei sono stampate regolarmente, e la settima è costretta nel limitato spazio accanto all'immagine, con ciascun verso diviso su due linee (FIG. 1). Si ottiene così una pagina la cui impressione visiva è piuttosto disordinata, ma in cui la settima ottava viene messa in rapporto diretto con l'immagine: svolge, di fatto, la funzione di didascalia. Nel caso dell'edizione rusconiana, nonostante le xilografie non fossero state composte appositamente per l'opera, il rapporto immagine-testo appare comunque notevolmente curato: ogni vignetta contiene un rimando diretto

¹⁴ Tra queste immagini, tutte o quasi di grande qualità, si distingue in particolare il gruppo legato alla scuola di Hieronimo de Sancti, tra i migliori intagliatori veneziani dell'epoca, davvero notevole per la precisione dell'intaglio e l'abilità con cui sono riprodotte le scene di movimento. Si veda N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. I, p. 38; per una riproduzione delle immagini, *ivi*, vol. II, imm. 29-42.

all'ottava che la affianca, con una costanza che genera a volte anche forzature e divertenti fraintendimenti.¹⁵

FIG. 1

Una pagina dell'edizione del 1506 (*In.*, I, iv). Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari V 477.

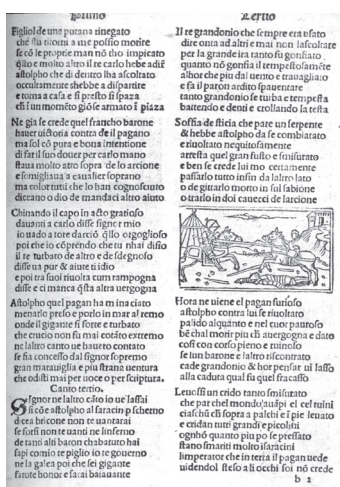


¹⁵ Tra la xilografia e l'ottava che l'affianca viene ricercata una corrispondenza che non sia soltanto generica, ma tenti di riprodurre il più fedelmente possibile il contesto. Ad esempio, nel rappresentare uno scontro si fa attenzione ad utilizzare immagini diverse a seconda che si stia parlando di una singolar tenzone o di una battaglia campale, di un duello a piedi o a cavallo; mentre episodi affini vengono rappresentati con la stessa immagine. Quando poi non è possibile trovare una vignetta che illustri precisamente la scena descritta, i tipografi ne cercano una che gli si avvicini: uno scontro tra Gradasso e Ruggiero contro un mostro «mezo huom e mezo drago» viene illustrato dall'immagine del duello tra due cavalieri e un centauro, mostro che per definizione è per l'appunto «metà e metà». Questa volontà di trovare a tutti i costi un collegamento può portare a degli equivoci: nel ix canto di Agostini Ferraguto è sorpreso da tre guerrieri mentre sta per violentare Angelica; segue, prima dell'inevitabile duello, uno scambio di insulti, in cui tra l'altro un guerriero dice all'altro «che un fanciullino te guida a parer mio». L'immagine cui questo verso fa da didascalia mostra un paio di cavalieri e una ragazza che incorona appunto un fanciullino (o fanciullina): evidentemente i tipografi hanno cercato tra le immagini a loro disposizione quella più vicina alla situazione descritta, allacciandosi però solo a una singola parola, e tralasciando il reale contesto, per il quale sarebbe stata sufficiente, e di certo più adatta, una delle tante scene di battaglia.

L'aspetto dell'edizione del 1511 (e di quella del '13, che è copia tipografica della precedente) è ben diverso. La suddivisione interna del libro guadagna in chiarezza, grazie alla presenza di rimandi per aiutare il lettore a orientarsi nel testo. I titoletti correnti segnalano il libro e il canto (in cima alla pagina di sinistra sono presenti le scritte *libro* e *canto*, in cima a quella di destra il numero del libro e del canto corrispondenti). I passaggi di libro o di canto sono segnalati con maggior evidenza: il passaggio di libro è marcato, oltre che dalla consueta scritta *fine del libro* e *incomincia il libro*, da una didascalia introduttiva e dal capolettera xilografico; l'inizio di ciascun canto è segnalato dal titolo e dalla lettera iniziale maiuscola. Completamente diversa è anche l'impostazione dell'apparato figurativo: le vignette sono in numero maggiore ma di qualità meno pregiata e di formato più piccolo, tale da adattarsi perfettamente allo spazio di un'ottava. In questo modo possono essere inserite in un qualsiasi punto della pagina senza alterare lo specchio di stampa; sull'altro fronte, però, perdono quasi completamente il rapporto con il testo (FIG. 2). Si tratta, infatti, di immagini appartenenti a una «illustrazione cavalleresca generica, con scene di battaglia che si adattano all'*Innamorato* come a qualunque altro testo».¹⁶

FIG. 2

Una pagina dell'edizione del 1513 (*In.*, I, II). Venezia, Fondazione Cini, FOAN TES 96.



¹⁶ N. Harris, «L'avventura editoriale dell'«Orlando Innamorato»», p. 79.

Dal punto di vista del rapporto testo-immagini, l'edizione del 1511 rappresenta, rispetto alla precedente, un innegabile impoverimento; esso, però, è compensato dalle modifiche degli altri elementi. Dal 1506 al 1511, in effetti, Rusconi compie il passaggio che, da una stampa ancora vistosamente quattrocentesca, lo porta a una tipologia di edizione moderna, che risponde perfettamente alle esigenze del mercato editoriale in espansione: una certa qualità dei caratteri materiali unita a uno specchio di stampa chiaro e ordinato e a tempi di produzione non troppo lunghi.

È uno standard che si impone. Infatti, se osserviamo l'elenco delle edizioni cavalleresche di Rusconi, l'omogeneità dei caratteri materiali salta subito agli occhi. Con l'eccezione dell'*Alessandro Magno* del 1502 (che, per la sua datazione alta, agli inizi della carriera dell'editore, e per il suo carattere di opera anonima, si distingue nettamente dalle altre) e del *Persiano*, entrambe in ottavo e non illustrate, tutte ripropongono la stessa veste materiale: formato in quarto, caratteri gotici sul frontespizio e romani (o più raramente corsivi) nel testo, impostazione di dieci ottave per pagina su due colonne, presenza di un apparato illustrativo composto da vignette di piccole dimensioni, facilmente inseribili nello specchio di stampa e facilmente riciclabili. Se poi si allarga la visuale al di fuori della tipografia rusconiana, rimanendo però sempre all'interno di Venezia, si vede che le stesse caratteristiche si ripresentano anche nelle edizioni in ottava rima stampate da altri editori. Si prendano come campione d'indagine Boiardo e le sue giunte. Nella prima metà del Cinquecento¹⁷ questi testi vengono stampati da Rusconi, da Niccolò Zoppino e dal suo socio Vincenzo di Polo, dalla prolifica famiglia Bindoni, dalla società di Francesco Bindoni con Maffeo Pasini, dai Nicolini da Sabbio, e da un paio di altre figure minori. A distinguere le edizioni Rusconi sono la presenza e le caratteristiche dell'apparato illustrativo, vero e proprio elemento identificativo del tipografo;¹⁸ per il

¹⁷ Nel 1545, com'è noto, Ludovico Domenichi 'riforma' il testo boiardesco insieme a quello delle giunte di Agostini. L'edizione non comporta alterazioni essenziali nel *format* editoriale (salvo nell'apparato illustrativo, ricalcato sulle edizioni ariostesche di Giolito), ma segna l'inizio di un nuovo capitolo nella storia dell'*Innamoramento* a stampa. Costituisce perciò un obbligatorio termine *ante quem*.

¹⁸ Le illustrazioni sono presenti anche nelle stampe di altri editori, ma non con la stessa costanza degli altri caratteri materiali. In particolare, va sottolineato il percorso di evoluzione che subiscono le immagini nelle edizioni dello Zoppino, il quale adotta vignette di formato maggiore, qualità più prestigiosa e numero minore, e sembra così muoversi verso la tendenza illustrativa che si imporrà a metà Cinquecento.

resto, però, i caratteri materiali si ripresentano identici nelle stampe di tutte queste tipografie.¹⁹

Questa costanza può apparire scontata. Ma non si riscontra se – utilizzando sempre il poema boiardesco come caso esemplare – confrontiamo le edizioni cavalleresche stampate in un altro luogo di grande espansione tipografica come Milano.

Centro tipografico di grande vitalità, Milano è, per quanto riguarda in particolare le edizioni boiardesche del primo Cinquecento, il secondo luogo di produzione dopo Venezia, e vede il coinvolgimento sia di figure di primo piano e di alto livello (ad esempio l'*arcypresbiter*-libraio Niccolò Gorgonzola) sia di editori di basso profilo, dediti a una produzione 'popolare' di largo consumo e di sicuro successo. In questo la situazione milanese è assimilabile a quella veneziana, e così pure nell'esigenza di vendere un *Inamoramento* 'completo', in cui il racconto originale sia accompagnato da una continuazione in più puntate. Sul piano della veste materiale, invece, le stampe milanesi si scostano nettamente dalla prassi di Venezia. Esse sono connotate, oltre che da una generale trascuratezza, da una grande irregolarità: i caratteri possono essere romani o corsivi, oppure perfino gotici (un carattere abbandonato a Venezia già nei primissimi anni del secolo); le illustrazioni, se presenti, nel corso del testo possono variare per dimensione e disposizione; in alcuni casi, il frontespizio autonomo viene eliminato, e il testo prende avvio direttamente sulla prima pagina; soprattutto, viene meno la costanza nello specchio di stampa con dieci ottave su due colonne, che invece a Venezia è una presenza fissa. Caratterizzate dalla persistente esigenza di risparmiare spazio (e quindi carta),²⁰ le edizioni milanesi tendono infatti sia ad eliminare le immagini sia ad un'organizzazione 'compressa' del testo, ovvero a uno specchio di stampa che vede spesso almeno undici ottave per pagina, senza spazi intermedi e con 'spezzature' di un'ottava tra colonna e colonna o tra pagina e pagina.

¹⁹ La costanza della veste materiale persiste anche quando Francesco Bindoni e Maffeo Pasini introducono l'*Inamoramento* in ottavo, dando inizio anche per Boiardo a quel doppio percorso – tra formato in quarto e più economico in ottavo – che caratterizza la maggior parte dei poemi cavallereschi. Infatti, nonostante le minori dimensioni, la stampa in ottavo conserva tutte le caratteristiche dell'edizione in quarto: è, di fatto, una sua copia 'miniaturizzata'. In particolare, il modello di riferimento di Bindoni e Pasini è rappresentato dalle edizioni dello Zoppino.

²⁰ Il prezzo della carta rappresentava la spesa più consistente nella stampa di un'opera: solitamente infatti corrispondeva a una percentuale compresa tra il 50 e il 70% del costo totale. Cfr. N. Harris, «Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del "Morgante" di Luigi Pulci», *Rinascimento*, 45 (2005), pp. 179-245, in particolare p. 190.

Rispetto a questa impostazione disordinata e irregolare, il genere cavalleresco a Venezia non si distingue solo per una maggior cura della veste tipografica, ma anche e soprattutto per la coerenza di tale veste. Fin dalle edizioni di Rusconi, e dunque ben prima di Gabriele Giolito, il riconosciuto 'inventore' delle collane tipografiche, ma anche prima di Niccolò Zoppino, per il quale si è parlato di «collane *ante litteram*»,²¹ l'ottava rima si impone in tipografia con un *format* ben definito: con quelle caratteristiche di omogeneità, costanza e riconoscibilità proprie di una collana tipografica, sia pure, per così dire, implicita.

A un genere di successo si associa insomma da subito, nella capitale dell'editoria, un determinato e ben riconoscibile formato, intendendo in questo caso la parola nella più vasta accezione degli elementi materiali. La costanza è tale che non si può pensare al genere senza pensare alla sua veste tipografica, e i due aspetti contribuiscono l'uno al successo dell'altro. È una delle facce del ruolo attivo e determinante svolto dagli editori veneziani nei confronti del romanzo cavalleresco, cui si accennava in apertura di questo lavoro; l'altra faccia, naturalmente, riguarda il rapporto con i testi, le modifiche che gli editori apportano alle opere che passano per i loro torchi e il loro commissionare nuovi lavori. In entrambi gli ambiti (materiale e testuale) l'iniziativa è affidata a un gruppo ristretto di nomi, tra cui spiccano Rusconi, lo Zoppino, i Bindoni-Pasini.²² La loro prassi viene poi imitata e fatta propria da altri, si impone e dura a lungo: le caratteristiche della veste tipografica del romanzo in ottave, infatti, pur subendo un'evoluzione qualitativa alla

²¹ L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma, Vecchiarelli, 2009, p. 349. Nella produzione dello Zoppino si può infatti riscontrare la presenza di elementi tipografici costanti per i testi appartenenti allo stesso genere. In particolare, si può parlare di collane *ante litteram* per il genere dei volgarizzamenti e per il genere teatrale.

²² Se il primo a codificare le caratteristiche materiali delle edizioni in ottava rima in un formato fisso è Rusconi, il primato di iniziativa nel settore cavalleresco spetta senza alcun dubbio a Niccolò Zoppino, figura centrale nel panorama dell'editoria volgare di primo Cinquecento. È lo Zoppino, infatti, che commissiona ad Agostini il *Sesto libro dell'Innamoramento de Orlando*, in modo da poter pubblicare il poema in un formato coerente, che unisse ai tre libri originali tre giunte dello stesso autore; per aumentare questa coerenza modifica anche i poemi già stampati. Egli commissiona, inoltre, alcune opere (poemi di argomento storico e volgarizzamenti) che espandessero l'ottava rima oltre i confini propriamente cavallereschi; ed infine attua spesso profonde modifiche nei testi che passano per la sua tipografia. Si vedano almeno gli annali dell'editore, L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*, Manziana, Vecchiarelli, 2011, e la monografia di L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri*.

metà del secolo,²³ rimangono fondamentalmente invariate almeno per tutto il Cinquecento.

Il libro come oggetto: il caso del Quinto libro

Questo percorso nell'ottava rima veneziana, che prende il fenomeno delle giunte come angolo d'osservazione, offre lo spaccato di un mondo ristretto (perché limitato a poche figure), ma dinamico e intelligente, colto in un momento di importanti trasformazioni. Si è detto, però, che può anche servire per risolvere problemi critici relativi alle singole opere: nel caso specifico, bisogna vedere in che modo il *Quinto libro* di Agostini si inserisce in questo panorama.

L'edizione è del 1514. A quest'altezza cronologica le caratteristiche del *format* cavalleresco rusconiano si sono pienamente affermate, e, apparentemente, la stampa di Agostini non se ne discosta. Il formato è in quarto, i caratteri sono romani, e ritornano gli stessi elementi che avevano caratterizzato l'*Inamoramento* in quattro libri del 1511 e del 1513: in copertina, una xilografia molto popolare inserita in una cornice di sei pezzi; all'interno, la consueta ordinata impaginazione di dieci ottave per pagina su due colonne. A un'analisi più accurata, tuttavia, si nota l'assenza di due elementi che si erano definiti costanti nelle edizioni rusconiane in ottava rima, e in quelle boiardesche in primo luogo: non sono presenti i titoli dei canti (il passaggio da un canto all'altro è segnalato solo da una lettera *in capite*), e, soprattutto, non sono presenti le illustrazioni. Non si tratta, come potrebbe sembrare, di elementi trascurabili. I titoli dei canti, come tutti i segnali paratestuali volti a facilitare l'orientamento del lettore nel testo, fanno parte del processo di modernizzazione e standardizzazione effettuato da Rusconi tra il 1506 e il 1511; la loro assenza, dunque, segna un passo indietro rispetto alle precedenti edizioni dell'*Inamoramento*. Ancora più significativa è la mancanza delle illustrazioni, che costituiscono una caratteristica distintiva di Rusconi fin dai suoi esordi; inoltre, dal 1511, ovvero da quando abbandona le immagini più grandi e raffinate degli incunaboli, Rusconi aveva utilizzato sempre la stessa serie di vignette per tutte le ristampe dell'*Inamoramento*: esse dunque avrebbero garantito alla nuova giunta

²³ Il salto qualitativo è evidente se alle edizioni dai «tratti 'popolari'» dello Zoppino si confronta «la fredda eleganza» di Gabriele Giolito. Cfr. L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare*, p. 49.

un ulteriore fattore di riconoscibilità. L'assenza di questi due elementi conferisce alla stampa di Agostini una veste materiale più povera e trascurata rispetto alle altre edizioni boiardesche, e la mette in una posizione isolata. Si tratta di un fatto casuale, oppure è possibile motivarlo in qualche modo?

Una risposta può venire dall'elenco della produzione cavalleresca di Rusconi. Sette mesi prima dell'edizione di Agostini, nel marzo dello stesso 1514, la tipografia aveva stampato un poema dal titolo quasi identico: *El Quinto e Fine de tutti li Libri de lo innamoramento de Orlando*. Si tratta di un'altra giunta, che, dopo quasi dieci anni, si riallaccia alle vicende di Boiardo e del *Quarto libro* di Agostini (1505); questa volta, però, l'autore è diverso: non Agostini, ma Raffaele da Verona, una figura per il resto sconosciuta, che si muove intorno alla corte di Urbino.

Dal punto di vista dei caratteri materiali, la stampa di Raffaele si allinea perfettamente alle precedenti edizioni boiardesche: non soltanto presenta tutte le consuete caratteristiche del *format* rusconiano, ma vede anche la presenza dell'apparato illustrativo e dei titoli dei canti, assenti nel *Quinto libro* di Agostini. Inoltre, viene pubblicata a breve distanza temporale dall'ultima ristampa di *Innamoramento* e *Quarto libro* (datata agosto 1513), cosa che indica la volontà, da parte dell'editore, di porla in diretto rapporto con l'incompiuto poema boiardesco: il libro di Raffaele, intitolandosi *Fine de tutti li Libri*, viene indicato come il legittimo e conclusivo episodio della serie.

La più trascurata veste materiale della stampa di Agostini trova, a questo punto, una facile giustificazione: dal momento che, come scriveva Neil Harris, «sebbene non ne faccia parola, è impossibile che ... non sapesse del rivale», stampato dal suo stesso tipografo e a così breve distanza di tempo,²⁴ si può ipotizzare che l'autore abbia fatto pubblicare il suo poema affrettatamente, per motivi di concorrenza. A sostegno di quest'ipotesi, come vedremo subito, intervengono anche altri elementi.

Dal libro al contesto: l'apparato paratestuale

L'ipotesi dei due libri in concorrenza, già resa plausibile dalle circostanze della stampa e che trova una prima conferma nei più poveri caratteri materiali del libro di Agostini, acquista ulteriore credibilità in base all'apparato paratestuale.

²⁴ N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. II, p. 75.

Pur quasi identici nel titolo, i due *Quinto libro* presentano anche in questo caso alcune sottili ma non irrilevanti differenze. In primo luogo, come si è detto, Raffaele da Verona annuncia che il suo è il *fine de tutti li libri*, l'ultimo episodio in assoluto della saga, mentre quello di Agostini è intitolato semplicemente *Il Quinto libro... Cosa nova*. In secondo luogo, il poema di Raffaele è sì stampato presso la tipografia di Rusconi, ma «ad instantia de Nicolò dicto Zoppino & Vincentio compagni».²⁵ C'è dunque una committenza esterna, che viene ribadita anche dall'autore:

E con la gratia de Iesù divino
 Per divulgar tua gloria sì sublima
 Posta l'ho in man a Nicolò Zoppino
 A ciò che la trasporta in ogni clima...

[Raffaele da Verona, *Quinto libro*, xviii]

Che nello Zoppino si debba individuare il «committente effettivo» dell'opera, ovvero colui che ha dato all'autore l'incarico di scriverla, oppure che Raffaele, il quale fa parte della corte di Urbino, si sia affidato all'editore-libraio per diffondere il poema nell'ambiente editoriale veneziano, è questione che qui importa fino a un certo punto.²⁶ Di sicuro, però, l'opera vede la luce sotto il patrocinio e probabilmente con il finanziamento di una delle più importanti figure editoriali del tempo, Nicolò Zoppino. Affidandola ai torchi di Rusconi, egli la inserisce in una già consolidata strategia editoriale, e la correda inoltre di un privilegio decennale.²⁷

²⁵ Questa è la prima 'incursione' dello Zoppino nel fenomeno delle giunte, in cui poi svolgerà un ruolo fondamentale, tanto da poter essere definito giustamente «il motore delle continuazioni» boiardesche. Cfr. L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri*, p. 264.

²⁶ «Committente effettivo» lo definisce N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. II, p. 71. In realtà, però, a quest'altezza cronologica lo Zoppino dimostra un disinteresse quasi assoluto nei confronti del genere in ottava rima: sembrerebbe quindi più plausibile che Raffaele, il quale opera esclusivamente all'interno della realtà di una piccola corte, una volta concluso il poema abbia trovato in lui il punto di riferimento più ovvio per la pubblicazione. Si ricordi, in proposito, che la figura dello Zoppino è caratterizzata da una straordinaria mobilità, che lo porta a intessere una rete di rapporti in tutta l'Italia centro-settentrionale.

²⁷ Dopo il registro si legge infatti: «El se fa a sapere a chadauna persona che niuno non ardisca stampare el quinto & fine de tutti gli libri de lo innamoramento de Orlando per diece anni proximi futuri sotto pena come in la gratia se contiene». Cfr. L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare*, s. 22; N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. II, p. 71, fa sapere che il testo effettivo della grazia non è stato ad oggi rintracciato.

Del tutto diverso il caso del *Quinto libro* di Agostini: non solo è un testo privo di committenza, ma dall'apparato paratestuale si evince che la sua stampa è andata in porto esclusivamente a causa della volontà dall'autore. In primo luogo, infatti, l'elenco di *errata corrige* posto alla fine del poema ci dice che Agostini si è interessato direttamente al processo di stampa;²⁸ inoltre, in chiusura del libro è presente anche questa nota all'acquirente, di mano dell'autore:

Lettori se havete piacer de veder il sesto libro non imprestate questo a persona alcuna ma chi lo vol fatte lo compri accio possi cauar li dinari ho spesi ne la charta e ne la stampa e non vogliate che per darvi piacer riceva danno perche cosi facendo vi prometto dar fora il libro sesto fin un anno piu dilettevole e maggior di questo.²⁹

Al libro di Raffaele, pubblicato *ad instantia* e dunque con il supporto economico di un editore assai affermato, si contrappone così il libro di Agostini, stampato con il completo finanziamento dello stesso autore. È un ulteriore motivo che giustifica la trascuratezza materiale dell'edizione: la presenza, all'interno di una stampa, di elementi più complessi da realizzare tipograficamente, come appunto le xilografie, era tra le cause che rallentavano il ritmo di produzione e, naturalmente, ne alzavano il costo.³⁰ La loro eliminazione avrebbe dunque raggiunto il duplice scopo di affrettare la stampa e renderla più economica.

La nota contiene altri particolari degni d'attenzione. In primo luogo c'è l'insistenza sul non prestare l'opera affinché essa sia acquistata, che da una parte costituisce un «buon esempio di come il pregiudizio che la pratica del prestito danneggi l'industria editoriale sia addirittura antecedente alla nascita delle biblioteche pubbliche»,³¹ ma dall'altra è anche prova della necessità per l'editoria di combattere il modo 'tradizionale' (legato ai manoscritti) di circolazione dei libri, che si basava, per l'appunto, sul prestito, sul passaggio di mano in mano. In secondo luogo, è presente la promessa del numero successivo, di un altro libro non soltanto «più dilettevole», ma anche più lungo («maggior») del prece-

²⁸ Si tratta di una lista di diciassette emendamenti, che per lo più correggono errori tipografici ma in alcuni casi attestano anche revisioni dell'ultimo minuto da parte dell'autore. Cfr. N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. I., pp. 55-56 e vol. II, p. 75.

²⁹ La nota è riportata in N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. I, p. 53.

³⁰ Si veda L. Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi*, in particolare p. XLIII.

³¹ L. Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi*, pp. xxx-xxxI.

dente. L'assicurazione del seguito è naturalmente un'eredità dei cantari, quando, alla fine di un'avventura o nel suo momento di massima *suspense*, si congedava il pubblico per dargli appuntamento alla sera successiva. In questo caso lo si vede adattato al moderno contesto editoriale: l'esistenza di un seguito dipende ancora dalla benevolenza del pubblico; non più però perché deve stare *attento e quieto* ad ascoltare, per parafrasare l'*incipit* di Boiardo, ma perché deve andare in bottega e comprare il libro. Si noti anche come Agostini 'rilanci' rispetto al rivale: Raffaele da Verona ha appena scritto un *Quinto libro*, di cui con tutta probabilità il lettore interessato alle vicende di Orlando innamorato è a conoscenza; Agostini non solo scrive a sua volta un *Quinto libro*, ma ne promette anche uno successivo, mettendosi così, grazie ai meccanismi del *sequel*, in collegamento tanto con l'episodio successivo quanto con quello precedente.

Facendo stampare affrettatamente il suo poema e finanziandolo di tasca propria, Agostini fa insomma del suo meglio per riaffermare il seguito della storia di Boiardo come cosa propria: una prova dell'ansia dell'autore per la sua pubblicazione, che si spiega facilmente, come dicevamo, con motivi di concorrenza, con la volontà di non farsi 'spodestare' dal filone del proseguimento di Boiardo, che aveva già dimostrato di essere proficuo.

All'interno del libro: le riprese testuali

L'analisi dei dati materiali (le caratteristiche del libro e le modalità di stampa) prova che la stampa del *Quinto libro* è avvenuta dopo e di conseguenza al poema di Raffaele, nel modo più rapido ed economico possibile. In questo quadro, diventa plausibile l'ipotesi che non soltanto la pubblicazione ma anche la scrittura del libro sia stata causata dal testo rivale: Agostini avrebbe cioè composto il suo *Quinto libro* subito dopo essere venuto a conoscenza di quello di Raffaele, nei sette mesi (marzo-ottobre 1513) che separano le edizioni delle due opere.

A favore di questa tesi c'è, in primo luogo, la tipologia di scrittore incarnata da Niccolò degli Agostini. Felicamente definito da Marina Beer un «professionista dell'ottava rima»,³² è un autore rapido, seriale, che basa la sua narrazione sulla ripresa, il riciclo e l'amplificazione di tessere

³² M. Beer, *Romanzi di cavalleria: il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 174.

narrative altrui, giustapponendole l'una all'altra in una lunga catena di episodi: un vero prototipo dello scrittore 'tipografico'. Infatti, pochi anni dopo l'uscita del *Quinto libro*, Agostini comincerà a collaborare stabilmente con l'officina di Niccolò Zoppino, scrivendo diversi poemi su commissione dell'editore e diventando il suo «braccio destro»³³ nel settore dell'ottava rima.

Non sembra, come si vede, il ritratto di un autore che compone un'opera e, prima di affidarla ai torchi della stampa, la lascia decantare per anni, dandole il tempo e il modo di diffondersi oralmente. Questo, tuttavia, non è sufficiente per scartare con certezza la possibilità che il poema fosse stato composto prima dell'uscita del libro rivale, anche perché è stato sostenuto che Agostini abbia svolto, in parallelo al suo lavoro in tipografia, il mestiere del cantimbanco, dell'artista di piazza, esibendosi pubblicamente con il suo repertorio.³⁴

Una seconda e più consistente conferma alla nostra ipotesi si ottiene, però, se ci spostiamo dall'assetto esteriore all'interno dell'opera, al testo vero e proprio. Innanzitutto va notato che originariamente (prima, cioè, dell'uscita dei due *Quinto libro*) il *Quarto libro* si proponeva come chiusura definitiva della storia di Boiardo: nel riprendere la narrazione, dunque, Agostini ritorna sui suoi passi, e riapre un racconto che aveva già dichiarato finito. In secondo luogo, Agostini, come si è detto, è solito riprendere e riciclare tessere narrative altrui: la si potrebbe anzi definire la sua cifra stilistica ricorrente (che forse non depone a favore della sua qualità di scrittore, infatti assai mediocri, ma ben si addice alla sua posizione di autore tipografico e seriale). Le sue fonti principali sono costituite, come ci si può naturalmente aspettare, dal repertorio dei cantari e dai grandi autori in ottava rima, Boiardo e Pulci; ma, spaziando

³³ L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri*, p. 263. Gli anni 1520-22, infatti, vedono la nascita di un grande interesse dello Zoppino per il settore cavalleresco, fino a quel momento pressoché assente dalla sua produzione; e questo è proprio il periodo della sua collaborazione con Agostini, il quale stampa presso lo Zoppino il *Sesto libro* dell'*Innamoramento de Orlando* (cui seguono diverse ristampe del poema originale e delle altre giunte), *Le horrende battaglie de' Romani*, la trasposizione in ottave delle *Metamorfosi*, *Li successi bellici seguiti nell'Italia al fatto d'arme di Gieradada* e *L'innamoramento di Lancillotto e Ginevra*, in due libri: tutte opere destinate ad essere ristampate, e che, in più di un caso, dichiarano esplicitamente di essere state composte dietro richiesta dell'editore.

³⁴ L. Degl'Innocenti, *I Reali dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2008. Lo studioso fa riferimento ad alcuni luoghi, all'interno della sua produzione, in cui Agostini usa espressioni tipiche dell'esibizione orale (si dice che un'opera è composta *all'improvviso*, oppure composta *in dieci dì*): si vedano in particolare l'esordio delle *Horrende battaglie* e l'ottava conclusiva del *Sesto libro*.

al di là dei confini propriamente cavallereschi, Agostini si crea un vero e proprio *pantheon* di autori di riferimento, in modo tale che, per ciascuna situazione narrativa (il percorso allegorico, l'avventura oltremontana, l'idillio pastorale, l'*excursus* mitologico), può attingere a un'«autorità» per eccellenza.³⁵ Il *Quinto libro* non sfugge a questo meccanismo di ripresa e montaggio: qui, anzi, i prestiti sono più che mai frequenti, un dato che di per sé testimonia a favore di una composizione affrettata. C'è, in più, un particolare degno di nota: tra le fonti del *Quinto libro* compare anche Raffaele da Verona, l'autore rivale. È l'unico caso in tutta la sua produzione in cui Agostini riprende da Raffaele, e dimostra come non solo egli abbia letto il testo rivale, ma lo abbia anche saputo sfruttare per accelerare i propri tempi di composizione.

Gli elementi che Agostini riprende dal *Quinto libro* di Raffaele sono di natura varia. Abbiamo alcuni personaggi boiardeschi, pressoché assenti nel *Quarto libro* e a cui invece Raffaele dà largo spazio, che ritornano prepotentemente in scena nel poema di Agostini; e altri, nominati per la prima volta in Raffaele, che riappaiono nel *Quinto libro* rivale. Abbiamo alcuni episodi, come l'organizzazione e la messa in atto di una spedizione per distruggere Biserta, la cui struttura è assolutamente speculare nei due testi. E abbiamo infine la ripresa puntuale di alcune scene. In particolare, attira l'attenzione una scena di battaglia: un duello in cui trova la morte un pagano di alto rango, e che si distingue per via della sua insolita violenza. Nel xv canto di Raffaele, Orlando uccide Gradasso tagliandolo letteralmente a pezzi: prima un braccio, poi una gamba, infine la testa; la crudezza della scena è giustificata dal fatto che è stato appena commesso l'omicidio di Ruggiero, e i cristiani combattono mossi da un terribile dolore. Nel xv canto di Agostini, troviamo uno scontro declinato in modo identico. Qui è Mandricardo che uccide Rodamonte, e l'episodio non ha alcuna giustificazione esterna, diciamo narrativa, mentre la sua violenza risulta ulteriormente amplificata; ma la scena è senza dubbio ricalcata su quella di Raffaele: non soltanto Rodamonte viene ucciso nello stesso modo, pezzo per pezzo, ma perfino la successione dei colpi e la sequenza degli arti mozzati (braccio, gamba, testa) coincidono.

La ripresa di tessere narrative da Raffaele da Verona testimonia con relativa sicurezza che non solo la stampa del *Quinto libro* di Agostini ma anche la sua scrittura è stata condotta a ritmi forzati dopo l'uscita del

³⁵ Si veda in proposito l'analisi condotta da E. Baruzzo, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, nel capitolo «Topoi d'autore».

libro rivale. La congiuntura di elementi materiali e testuali fa sì che non sembri più sostenibile l'ipotesi di una composizione alta del poema; al contrario, sembra provato che esso sia stato scritto in quei sette mesi che lo separano dal *Quinto libro* di Raffaele. Il libro di Agostini non avrebbe avuto insomma il tempo per circolare oralmente, e, di conseguenza, non è possibile che Ariosto lo abbia conosciuto.

*L'innamoramento di Angelica in Ariosto e Agostini:
un'ipotesi alternativa*

Si torna a questo punto alla questione dalla quale si era partiti: la concordanza della storia dell'amore di Angelica nel *Furioso* e nel *Quinto libro*. Se non c'è bisogno di ricordare l'innamoramento della principessa del Catai per Medoro, la vicenda in Agostini si può riassumere nel modo seguente. In uno scontro tra pagani e cristiani, il giovane principe Dardinello viene attaccato da Rinaldo, è ferito, e perde i sensi; ma il suo volto è talmente avvenente che l'avversario si commuove e, invece di ucciderlo, gli presta soccorso. In seguito, Angelica incontra Dardinello; e, fin dal primo sguardo, la sua bellezza suscita in lei – solitamente dura e sdegnosa – un immediato quanto inedito interesse, che poi evolve in (corrisposto) innamoramento; infine si arriva alla dichiarazione d'amore, al matrimonio e all'unione carnale.

Come si vede, la vicenda, nelle sue tappe essenziali di ferimento (pietà dell'avversario, contemplazione e innamoramento) è sovrapponibile a quella di Ariosto. Certo, il protagonista non è un umile fante, ma un principe e un condottiero. Si tratta, però, di un personaggio che nel *Furioso* è strettamente legato a quello di Medoro (non si dimentichi che Dardinello è il suo signore); e in più tra i due personaggi maschili – il Medoro di Ariosto e il Dardinello di Agostini – si notano forti elementi di similarità: entrambi sono pagani, ma di animo nobile e generoso; entrambi sono giovani, biondi, bellissimi, e, nonostante dimostrino valore in battaglia, appaiono contraddistinti più dalla delicatezza e dall'avvenenza che dal vigore fisico.

Una convergenza casuale, naturalmente, non si può mai escludere, soprattutto in un settore, come quello dei romanzi cavallereschi, in cui i testi sono in un rapporto di costante dialogo, e stabilire parentele e riprese è un lavoro sempre soggetto a un alto rischio di sovrainterpretazione. In questo caso, tuttavia, gli elementi di concordanza nella caratterizzazione del personaggio maschile e nelle tappe della sequenza narrativa risul-

tano davvero notevoli. E lo sembrano ancora di più se si considera che l'innamoramento di Angelica non è un caso isolato: al contrario, appare assommabile ad altri episodi di forte somiglianza tra i due poemi, che non è il caso di trattare nel dettaglio in questa sede. L'insieme di questi fattori rende difficile credere alla possibilità di una coincidenza.

L'ipotesi più naturale era certamente che Ariosto, al pari di quanto fa in altre occasioni, avesse ripreso un elemento narrativo dal mediocre predecessore per rielaborarlo; ma, come si è visto, essa si può scartare con un ragionevole margine di certezza. Come si spiega, allora, questa concordanza?

Si sarebbe tentati di avanzare un'ipotesi alternativa. Se gli elementi raccolti sul poema di Agostini tendono ad escludere che questo possa essere stato il modello del *Furioso*, gli stessi elementi non impediscono di formulare l'ipotesi di un percorso inverso: che sia stato Agostini, cioè, a riprendere da Ariosto.

Ciò che sappiamo sui modi e i tempi della scrittura e della diffusione del *Furioso* rendono quest'ipotesi, a mio parere, più che sostenibile.³⁶ Già nel 1512, infatti, Ariosto definisce il proprio lavoro un *libro*, sebbene non ancora «limato né fornito»: come nota Marco Dorigatti, a quest'altezza cronologica il poeta sembra dunque aver grosso modo conclusa una prima redazione dell'opera, e star cominciando quel lavoro di sistemazione e riscrittura che lo caratterizza.³⁷ In particolare, la vicenda di cui ci stiamo occupando (l'amore di Angelica) risulta già definita, perché un'altra testimonianza dello stesso periodo parla del lamento di Orlando per Angelica, che si è innamorata di un «vil moro».³⁸ Per

³⁶ La storia della composizione del primo *Furioso* è stata brillantemente ricostruita da Marco Dorigatti attraverso l'uso congiunto di documenti esterni e riferimenti storici presenti all'interno del testo. Per i dati cui si fa cenno in questa sede si veda perciò M. Dorigatti, «Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)», in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.

³⁷ Ci si riferisce a una lettera del 1512 di Ariosto a Francesco Gonzaga, il quale aveva chiesto una copia del lavoro: Ariosto risponde che il suo *libro* è «anchora scritto per modo, con infinite chiose e liture e trasportato di qua e di là, che fora impossibile che altro che io lo legessi»; però promette di far trascrivere le parti migliori e di inviarle (Ariosto, *Lettere*, a cura di A. Stella, in Id., *Satire, Erbolato, Lettere*, Milano, Mondadori, 1984, p. 151). In generale bisogna rimarcare che, a differenza di Boiardo, Ariosto non lavorava seguendo un processo lineare, vale a dire licenziando un canto dopo l'altro e quindi diffondendo l'opera per «dispenze», bensì per «espansione e dilatazione dall'interno»: questo vuol dire che il disegno generale dell'opera dev'essere stato definito in una fase abbastanza alta della stesura. Cfr. M. Dorigatti, «Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)», p. 21.

³⁸ La testimonianza in questione proviene da Bartolomeo Tromboncino, musicista al servizio di Ippolito: tra la fine del 1511 e il giugno 1512 egli compone uno strambotto basato su un'ottava del *Furioso*, che narra – in una forma che presenta notevoli varianti

quanto riguarda poi la possibilità che Agostini sia venuto a conoscenza della storia, i documenti ci parlano anche di un'abbondante diffusione del *Furioso* prima della stampa, mentre la composizione era ancora *in itinere*.³⁹ E a questo si deve aggiungere che, nei primi dieci anni del Cinquecento, Agostini si era mosso intorno ad ambienti in cui il poema ariostesco aveva ampie possibilità di circolare: prima la corte di Mantova, strettamente legata a quella di Ferrara, e poi l'accademia Liviana, raccolta intorno a Bartolomeo d'Alviano, dedicatario del *Quinto libro*. Infine, sia detto per inciso, la tesi appare sostenibile anche da un punto di vista esclusivamente narrativo. Il raffronto tra i passi del *Furioso* e quelli del *Quinto libro* fa emergere lo stesso tipo di procedimento solitamente messo in atto da Agostini sui materiali altrui: un procedimento di semplificazione e impoverimento, ma soprattutto di normalizzazione, che attenua o elimina tutti gli elementi considerati non accettabili. Nel caso in questione, il matrimonio, che nel *Furioso* è celebrato tra due pagani, nel *Quinto libro* viene ricondotto all'interno della sfera cristiana, perché prima della cerimonia la coppia si battezza; e, soprattutto, l'umile compagno di Angelica nella versione di Agostini diventa un principe.

La possibilità di questo percorso di ripresa 'inverso' (non dal minore al maggiore ma dal maggiore al minore) è basata, si può dire, sui diversi mondi cui appartengono gli autori. Infatti, lasciando da parte l'ovvio giudizio qualitativo, Ariosto e Agostini incarnano di certo due tipologie opposte. Pur tutt'altro che estraneo al mondo tipografico, Ariosto è in

rispetto a quella definitiva – il lamento di Orlando dovuto all'amore di Angelica per un «vil moro». Cfr. M. Dorigatti, «Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)», pp. 23-26.

³⁹ Il 3 febbraio 1507 Isabella d'Este scrive al fratello Ippolito I, dicendo che Ariosto l'ha intrattenuta leggendole brani del poema che stava allora componendo; nello stesso 1507 Ariosto legge parti del poema anche ad Ottaviano Fregoso presso la corte di Urbino. Nel 1509 il duca Alfonso chiede a Ippolito una copia della «gionta che fece M. Lud.co Ariosto a lo Innamoramento de Orlando». Nel 1512 Francesco Gonzaga chiede una copia del manoscritto direttamente ad Ariosto. Nella risposta del poeta, di cui si è già parlato (è il luogo in cui definisce il suo lavoro un *libro*, cfr. nota 37), si fa cenno anche a una seconda lettura per Isabella d'Este, fatta recentemente. Infine, nel promemoria della sua vita in forma di lettera, del 1513, Agostino Mosti, all'epoca paggio di corte, ricorda come nella sua adolescenza a corte «v'era sempre trattenimento ... di musica e lezione de' Romanzi, sendo molto apprezzata la Poesia del Conte Matteo Maria Boiardo e la prima bozzatura di Orlando Furioso dell'Areosto». Cfr. M. Dorigatti, «Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)», pp. 6-8 e 34. Le lettere sono riportate in M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Firenze, Olschki, 1931, vol. II, pp. 78-79 e 93, e in Ariosto, *Lettere*, p. 159; la lettera di Mosti è invece in A. Solerti, «La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti», *Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le province di Romagna*, s. III, X (1892), pp. 164-203: 171.

primo luogo un autore di corte: il suo poema viene composto in tempi lunghi, con *labor limae*, modifiche e revisioni, e ha come primo contatto col pubblico le letture a corte, ben prima della conclusione dell'opera. Solo a questo punto subentra la fase del lavoro tipografico, nella quale, come non c'è bisogno di ricordare, Ariosto svolge un ruolo pionieristico.

Agostini, viceversa, è interamente immerso nella realtà dai tempi rapidi e tumultuosi dell'editoria veneziana: egli è, a tutti gli effetti, un autore tipografico.⁴⁰ Il suo successo si basa, da un lato, sulla sua rapidità di scrittura, per cui, guidato dalle direttive dell'editore, è in grado di far nascere in fretta nuove opere e anche di adattarsi a generi diversi; dall'altro lato, su una certa intuitività narrativa, che lo porta a cogliere rapidamente suggestioni e tendenze, e ad utilizzarle a proprio vantaggio: la capacità, insomma, di riprendere e sfruttare le invenzioni altrui.

Proprio in questa natura di autore tipografico risiede uno dei principali motivi di interesse di Agostini; ed è necessario tenerne conto in ogni giudizio sulla sua produzione. Nel caso specifico, essa lo porta a sfruttare la grande invenzione ariostesca per mandare avanti la propria narrazione e risolvere un problema assai spinoso: cosa fare di un personaggio portatore di disordine come Angelica e di un Orlando scomodamente innamorato. Ecco quindi che l'esame delle vicende editoriali e dei rapporti di rivalità tra autori minori, interessante di per sé, arriva talvolta fin dentro il testo, e fornisce spiegazioni, o almeno suggestioni, non raggiungibili per altre vie.

⁴⁰ Proprio in coincidenza col *Quinto libro*, Agostini sembra anzi adoperarsi con maggior decisione per farsi strada in questo ambiente, come dimostra la pubblicazione, subito dopo, di altre due sue opere, di cui almeno una auto-finanziata al pari del *Quinto libro*. Si tratta de *Il primo libro dello innamoramento de messer Tristano e di madonna Isotta*, edito nel 1515 presso Simone da Lovere, e di un'operetta di argomento storico di poche carte, *El triumpho et honore fatto al christianissimo re di Franza quando entro nella citta de Blessi*, edita probabilmente dallo stesso tipografo, e per la quale si rimanda a *Guerre in ottava rima*, Modena, Panini, 1988-1989, 4 voll., vol. I, n. 131.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1^a edizione, maggio 2016

© copyright 2016 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel aprile 2016
da Gráficas Gutiérrez Martín (Valladolid)

ISSN 1825-5361

DL VA 352-2014

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso
interno e didattico.