

UN ESEMPIO DI STRATEGIA EDITORIALE: I *MARGINALIA* DI NICCOLÒ ZOPPINO

ANNA CAROCCI

Le strade attraverso cui passa il rapporto tra un testo e i suoi lettori sono molte. In queste pagine si prenderà la strada che passa a margine del testo: la strada, appunto, delle note marginali, opera non, come spesso avviene, dell'autore o di uno dei lettori, ma dell'editore Niccolò Zoppino. Il percorso seguito, il cui punto di partenza è un'edizione fino a oggi dispersa (l'*Inamoramento de Orlando* del 1521), permette di indagare una faccia finora trascurata della politica editoriale dello Zoppino e di mettere in luce la costante originalità delle sue scelte: la sua capacità di sperimentare e rinnovare, e anche di abbandonare la via intrapresa per provare soluzioni diverse.

1. *L'Inamoramento de Orlando* del 1521

Nel suo recente volume *À la chasse au bonheur*, tra le molte storie avventurose e rocambolesche della collezione di Renzo Bonfiglioli – tra libri acquistati durante la prigione e libri per lungo tempo dispersi – Giancarlo Petrella dà notizia di un ritrovamento notevole: i *Libri tre de Orlando inamorato del Conte di Scandiano Mattheo Maria Boiardo*, pubblicati da Niccolò Zoppino e dal suo socio Vincenzo di Polo il 3 marzo 1521.¹ È la prima edizione dell'*Inamoramento* dell'editore ferrarese, destinato a diventare il protagonista della storia del poema in tipografia nella prima metà del Cinquecento.

¹ G. Petrella, *À la chasse au bonheur: i libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli e altri episodi di storia del collezionismo italiano del Novecento*, presentazione di D.E. Rhodes, Firenze, Olschki, 2016. Come si dirà più avanti, l'*Inamoramento* del 1521 era noto ai cataloghi moderni attraverso due esemplari, entrambi irreperibili almeno dagli anni Ottanta.

La storia di questo ritrovamento è una vera pagina di manuale del collezionismo librario: straordinaria per i grandi nomi che vi si succedono (i nomi delle più importanti collezioni private del XIX e XX secolo) e sintomatica per le sue sacche di oblio e ambiguità. Scoperto da Paolo Antonio Tosi a Milano, nella biblioteca di Palazzo Archinto, in una data imprecisata ma non prima degli anni Quaranta dell’Ottocento,² l’esemplare viene venduto anonimamente a Parigi al duca Girolamo D’Adda, e la sua descrizione sarà poi oggetto di un feroce dibattito tra il bibliofilo e il libraio;³ nel 1899, a quasi vent’anni dalla morte del duca D’Adda, viene comprato da un altro grande nome del collezionismo, Charles Fairfax Murray, e attraversa così la Manica. Non sappiamo come e quando sia tornato in Italia e sia stato acquistato da Bonfiglioli, ma di certo «fu uno dei suoi ultimi grandi colpi».⁴ Pochi anni più tardi, con la morte di Bonfiglioli e la dispersione della sua biblioteca a opera degli eredi, se ne perdono nuovamente le tracce (e infatti Neil Harris non ha potuto esaminarlo per la sua celebre *Bibliografia dell’Orlando Innamorato*): soltanto da poco sappiamo che giaceva da almeno dieci anni, non catalogato, presso la Beinecke Library dell’Università di Yale, parte della più grande collezione esistente di edizioni zoppiniane.⁵

Come se non bastasse, a riprova delle curiose coincidenze e casualità che governano il destino dei libri dispersi, la copia di Yale si è rivelata non essere più un «figlio unico»,⁶ perché, poco dopo il suo ritrova-

² Perché non compare né nella *Bibliografia dei romanzi cavallereschi* di Melzi del 1829 né nella sua edizione aggiornata (a cui lavora molto lo stesso Tosi) del 1838: cfr. G. Petrella, *À la chasse au bonheur*, p. 99.

³ La causa esplicita dello scontro è l’identità del monogrammista I.P.B., che compare in due delle incisioni dell’*Inamoramento* (realizzate in realtà per l’edizione pressoché coeva dei *Successi bellici* di Agostini); ma la polemica è alimentata da altri fattori, come il giudizio sulle capacità bibliografiche di Melzi. Cfr. Petrella, *À la chasse au bonheur*, pp. 101-104.

⁴ Petrella, *À la chasse au bonheur*, p. 107.

⁵ La segnatura dell’edizione è infatti Beinecke 2011 1557: «pur materialmente alla Beinecke già da una decina d’anni, come gli altri *Zoppino* di cui si è discusso, ufficialmente non risultava fra gli stampati antichi catalogati», Petrella, *À la chasse au bonheur*, p. 99; la sua prima segnalazione si deve a Neil Harris nella recensione a *Alle origini dell’editoria volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2011, in *The Library*, s. VII, XIV, 2 (2013), p. 216.

⁶ «Gli fu risparmiata [a Bonfiglioli] la delusione di apprendere che quell’esemplare a lungo ritenuto “unique copy” [...] aveva invece un fratello. Nel 1983 una seconda copia sarebbe fugacemente apparsa [...] per poi eclissarsi, altrettanto prontamente, in collezione privata. Pertanto l’esemplare Beinecke, già Bonfiglioli, torna ‘figlio unico’ e rimane, al momento, il solo che consenta di mettere finalmente a fuoco l’edizione zoppiniana...», Petrella, *À la chasse au bonheur*, p. 107.

mento, ne è stato rintracciato un secondo esemplare, unito al *Quarto* e al *Quinto libro* del 1521 di Niccolò degli Agostini e al *Sesto libro* del 1524 dello stesso Agostini: si tratta con tutta probabilità della copia venduta presso la Dorotheum Auction House di Vienna nel 1983 a un acquirente sconosciuto (ora identificato con il compositore e musicista austriaco René Clemencic), e oggi in possesso della Libreria Antiquaria Alberto Govi.⁷ Le mie osservazioni si baseranno su questo secondo esemplare, che ho avuto modo di esaminare grazie alla straordinaria gentilezza del professor Neil Harris:

Libri tre de Orlando inamorato del Conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo tratti fidelmente dal suo eme[n]datissimo exe[m]plare. Con li apostille historiato. Novamente stampato. Venezia, Nicolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, 21 Marzo 1521. [226] cc., in 4°, ill. A-Z⁸, &⁸, [cum]⁸, [rum]⁸, AA⁸, BB¹⁰. Xilografie a tutta pagina alle cc. A1r, A2v, N3v, [cum]8r. Caratteri romani (R 82), gotici (frontespizio, titoli dei tre libri e titoli correnti) e corsivi (*marginalia*), 10 ottave per pagina su due colonne, con titoli correnti e *marginalia*.

Nella storia dell'*Inamoramento de Orlando*, l'edizione Zoppino del 1521 ha un'importanza tutt'altro che secondaria, dovuta in gran parte all'eccezionalità del suo editore: da un lato, infatti, elementi testuali e paratestuali fanno supporre che il punto di partenza di quest'edizione non sia stata una precedente stampa veneziana, ma la perduta *princeps* di Scandiano (1495); dall'altro lato, il vero protagonista delle vicende editoriali di Boiardo nel primo Cinquecento è proprio lo Zoppino. È lui che fa realizzare la prima compiuta revisione linguistica e stilistica dell'*Inamoramento*; è lui che si preoccupa di organizzare i proseguimenti dell'incompiuto poema boiardesco in un sistema coerente, selezionando i testi di un unico autore e commissionando a questo stesso autore l'ultimo episodio della saga; è lui a mettere a punto un ingegnoso sistema di ristampe in fascicoli, che gli permette di stampare, di volta in volta, solo l'episodio richiesto dal pubblico.⁸ Questa lucida e intelligente strategia editoriale

⁷ Si veda la scheda dell'esemplare nel catalogo della libreria, *Sixteenth-Century Books*, List January 2017, pp. 7-10, <https://www.ilab.org/catalog_view/3125/3125_List%20Sixteenth%20Century.pdf>.

⁸ La revisione linguistica e stilistica dell'*Inamoramento* sarà trattata più avanti. Niccolò degli Agostini, autore già di due libri che proseguivano la storia di Boiardo, comincia a pubblicare presso la tipografia dello Zoppino nel 1520, e con tutta probabilità già l'anno successivo, in concomitanza con la sua prima stampa dell'*Inamoramento*, l'editore gli commissiona il terzo e ultimo episodio della storia. Nell'ottava conclusiva, Agostini dedica il suo poema all'editore: «Composta ho a l'improvista questa historia / In

non poteva essere compresa pienamente senza l’edizione del 1521, che ne è il punto d’avvio. Rimandando a un’altra sede l’esame delle questioni testuali, in queste pagine si vorrebbe analizzare la strategia dello Zoppino a partire dal dato paratestuale più caratteristico di quest’edizione: la fitta presenza di *marginalia* a stampa. È un elemento annunciato già nel titolo (*Libri tre de Orlando inamorato del conte di Scandiano Mattheo-maria Boiardo. Tratti dal suo fedelissimo esemplare con li apostille historiato. Novamente stampato*), e che aveva dato da pensare agli studiosi: infatti, come commentava Harris, «risulta difficile credere che l’edizione postuma fosse postillata dall’autore».⁹ Ora che è stato finalmente possibile consultare l’edizione, si è potuto vedere, in effetti, che non si tratta di postille dell’autore, ma dell’editore. Questa scoperta (o conferma) all’apparenza ‘deludente’ serve in realtà a comprendere una serie di elementi che ruotano intorno all’*Inamoramento* – dalle modalità con cui veniva letto al problema della sua canonizzazione e a quello collegato del rapporto con le sue continuazioni. Soprattutto, è un tassello che permette di capire meglio l’operazione editoriale messa a punto sul poema e a dare risalto alla figura dello Zoppino: a comprendere con più chiarezza il suo rapporto privilegiato con l’*Inamoramento*, ma anche a mettere in luce un particolare aspetto della sua politica editoriale, perché i *marginalia* non costituiscono un fenomeno isolato, limitato al poema boiardesco, ma riguardano anche altri testi pubblicati negli stessi anni. Un elemento all’apparenza trascurabile permette così di delineare l’originalità delle scelte dello Zoppino e anche la sua capacità – tutt’altro che scontata nell’editoria ‘popolare’ – di cambiare rotta, abbandonando la strada già intrapresa.

2. *I marginalia nelle edizioni del 1519*

I *marginalia* sono il primo elemento che attira l’attenzione nell’aprire l’*Inamoramento* del 1521: in carattere corsivo, sia nel margine destro che nel margine sinistro della pagina, punteggiano il poema, talvolta succe-

dieci dì [...] per il mio Zoppino / Nicolò saggio, accorto e peregrino», N. degli Agostini, *Ultimo & fine de tutti li libri de Orlando inamorato*, Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Polo, 1524, c. vii, ott. 96. Sulla data della *princeps* di questo poema cfr. N. Harris, *Bibliografia dell’«Orlando Innamorato»*, 2 voll., Modena, Panini, 1988, vol. II, pp. 87-88. Sull’organizzazione in fascicoli si veda ivi, p. 88, n. 71.

⁹ N. Harris, «L’avventura editoriale dell’“Orlando Innamorato”», in *I libri di «Orlando Innamorato»*, Catalogo della Mostra tenuta a Ferrara, Reggio Emilia e Modena nel 1987, Modena, Panini, 1987, p. 93.

dendosi quasi a ogni ottava. Costituiscono un *unicum* nella storia editoriale di Boiardo: non li troviamo né nelle precedenti edizioni veneziane e milanesi, né in quelle successive, in cui il testo è modificato o riscritto da personaggi di punta del mondo editoriale come Domenichi o Berni, e neanche nelle edizioni dell'*Inamoramento* stampate dallo stesso Zoppino nel 1528 e nel 1532. A cosa si devono questa scelta editoriale e il suo successivo abbandono?

Nella tipografia zoppiniana, l'uso del tipo di *marginalia* presenti nell'*Inamoramento* – in carattere corsivo e, come vedremo, con la funzione di orientare il lettore nel testo – è una novità di questi anni: se ne registra una decina di casi, tutti compresi tra il 1519 e il 1523 (ma gli anni davvero significativi sono il 1519 e il 1521), e poi la prassi viene abbandonata, fuorché nelle ristampe delle edizioni in questione. Nelle pagine che seguono si esamineranno brevemente i casi più significativi, per poi usarli per alcune riflessioni generali.

A quel che mi risulta, la prima edizione corredata da questo tipo di *marginalia* è l'*Apulegio volgare*, il volgarizzamento di Boiardo dell'*Asino d'oro*, pubblicato nel 1519.¹⁰ È un caso di notevole interesse non solo perché si ricollega al nome di Boiardo, ma perché fa emergere da subito i due elementi della strategia dello Zoppino che si vorrebbero mettere in risalto in queste pagine: la capacità innovativa e la capacità di ripensare e variare scelte pregresse.

La *princeps* dell'*Apulegio volgare* presso lo Zoppino è del settembre 1518: è un'edizione in ottavo, illustrata, in caratteri corsivi, che apre la stagione zoppiniana dei volgarizzamenti (un aspetto essenziale del programma dell'editore). A un anno esatto di distanza, nel settembre 1519, lo Zoppino pubblica nuovamente il testo, il cui frontespizio non recita più *Apulegio volgare, tradotto per Mattheo Maria Boiardo* ma riporta un

¹⁰ Non è il primo caso in assoluto in cui i *marginalia* compaiono nel catalogo dello Zoppino: in passato, l'editore li ha già usati, ad esempio, nell'*Opera novamente composta del Disprezamento del mondo in terza rima* di Agostino da Colonna del 1515, e in un'egloga compresa nell'*Opera noua del facundissimo poeta maestro Marcho Rasilia da Foligno* del 1515 (e presumibilmente anche nella *princeps* dell'*Opera nova*, del 1511, che non si è potuta esaminare personalmente). Questi casi si distinguono da quelli in analisi perché riguardano soltanto una piccola porzione del testo, per il carattere (romano e non corsivo), e nel caso del *Disprezamento del mondo* anche per la funzione (citazione dei luoghi biblici). Il caso dell'*Opera nova* di Rosiglia è interessante perché, ristampando il testo nel 1521, con un nuovo titolo e varie modifiche testuali, lo Zoppino cambia anche i caratteri (del testo come dei *marginalia*) da romani a corsivi, uniformando l'edizione a tutte le altre stampe postillate di questi anni. Il testo dei *marginalia* è riprodotto in trascrizione semi-diplomatica.

titolo assai più lungo e complesso: *Apulegio volgare diuiso in vndeci libri nouamente stampato & in molti lochi aggiontoui che nella prima impressione gli manchaua, & de molte piu figure adornato et diligentemente correcto. Con le sue fabule in margine poste. Traducto per il magnifico conte Mattheao Maria Boiardo.*

Non siamo davanti a una delle solite vanterie editoriali, che mirano a lanciare un'opera ma nella realtà dei fatti non comportano nessun reale cambiamento: non si tratta di una ristampa, ma di un'edizione completamente diversa, con un apparato illustrativo più che raddoppiato (si passa da 31 a 64 vignette), caratteri di dimensioni maggiori, titoli dei libri e titoli correnti. Accanto alla lettera dedicatoria ad Alfonso d'Este, presente già nella prima edizione, compare anche una lettera ai lettori, che lo Zoppino usa come «luogo di riflessione» e di enunciazione del suo programma, basato sulle parole d'ordine di correttezza editoriale (gli interventi di pulizia e restauro effettuati sull'opera per ricondurla al suo «pristino candore»), bontà della traduzione (nuovamente ricontrrollata e ricorretta) e alta qualità del volgare (perché l'«ornatissima lingua thosca» di Boiardo «se non al Bocchacio equarare, mancho a questo proximo chiamare potrebbe»). Pur rientrando in parte nel quadro canonico delle vanterie di una nuova edizione (in cui si afferma sempre di aver emendato gli errori delle edizioni precedenti), le affermazioni dello Zoppino non vanno sottovalutate perché rientrano in un preciso programma linguistico, che troverà conferma e spazio negli altri volgarizzamenti: mettere le opere volgari sullo stesso piano qualitativo di quelle latine.¹¹ Accanto all'aspetto linguistico, la lettera prefatoria insiste anche su un altro elemento: l'organizzazione del testo. L'«incuria» delle precedenti edizioni aveva «confusa» l'opera «sì nella distinctione de libri e facetie in essi come etiam nel testo»; ora invece, «i libri e novelle in essi al loro ordine reducendo collocati», la confusione è venuta meno. E quindi la lettera si può ben chiudere con questa emblematica esortazione: «perhò lector lege felice che più contento de questa che della prima impressa satisfacto resterai».

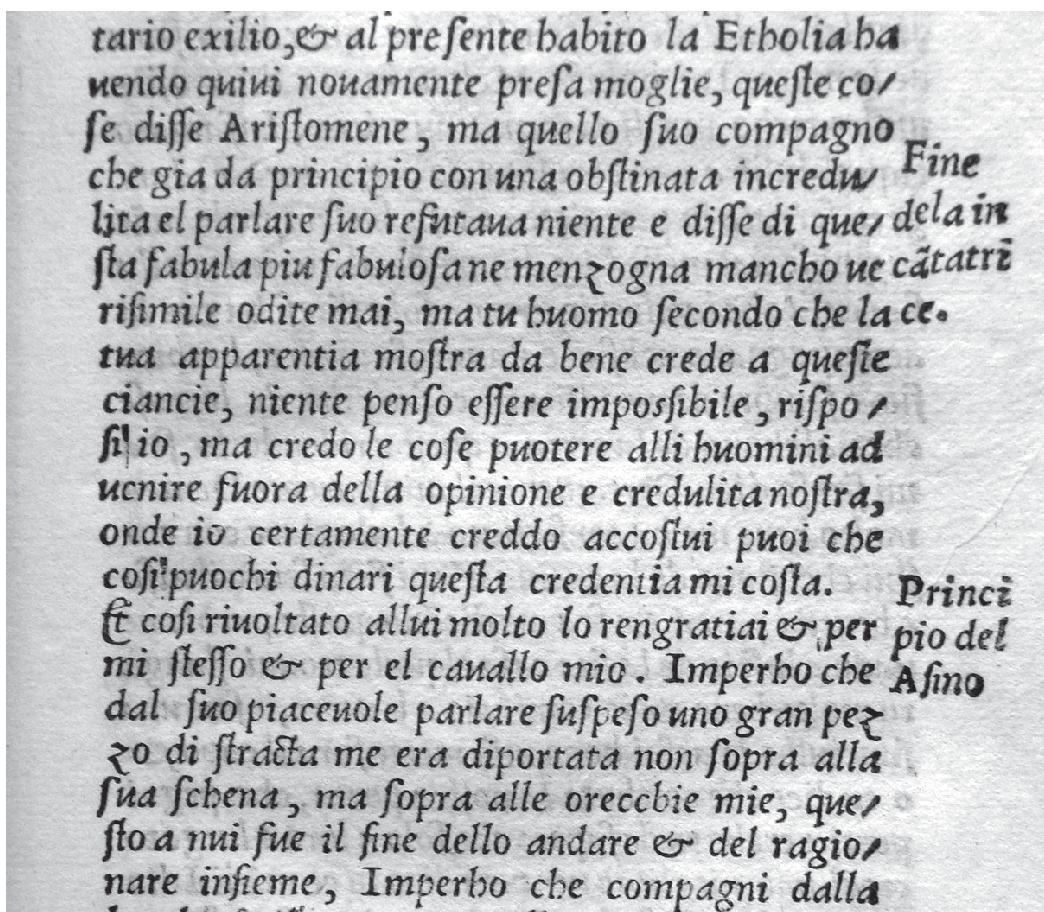
L'insistenza sulla nuova e migliore organizzazione del testo, che nell'introduzione si ricollega alla divisione dell'opera in libri (mancante nella *princeps*), riguarda anche i *marginalia*: dal punto di vista paratestuale, la novità più consistente di questa seconda edizione dell'*Apulegio volgare* è proprio la loro introduzione, annunciata sul frontespizio come «con le sue fabule in margine poste». La prima nota a margine è *Narra-*

¹¹ Cfr. L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma, Vecchiarelli, 2009, p. 53.

zione, all'inizio dell'opera, là dove, dopo la dedicatoria, la lettera ai lettori e il preambolo, prende effettivamente avvio la storia. Come annunciato dal frontespizio, le postille successive servono soprattutto per indicare l'inizio e spesso anche la fine di una *novella* (una risposta alla tecnica dell'incastro che caratterizza il montaggio narrativo di Apuleio),¹² ma possono anche essere indicazioni descrittive o d'argomento più generali (*forma d'horribile porco, secreti de innamorati, descriptione del Monte Ideo*, o anche *facetia o proverbio*), e talvolta commenti relativi al contenuto: dopo la dicitura *Novella de una donna gelosa e venifica e de uno medico* si legge ad esempio *Fabula crudele*. Frequentissima è inoltre la *manicula*, posta in corrispondenza delle frasi dal sapore generale o sentenzioso.

FIGURA 1

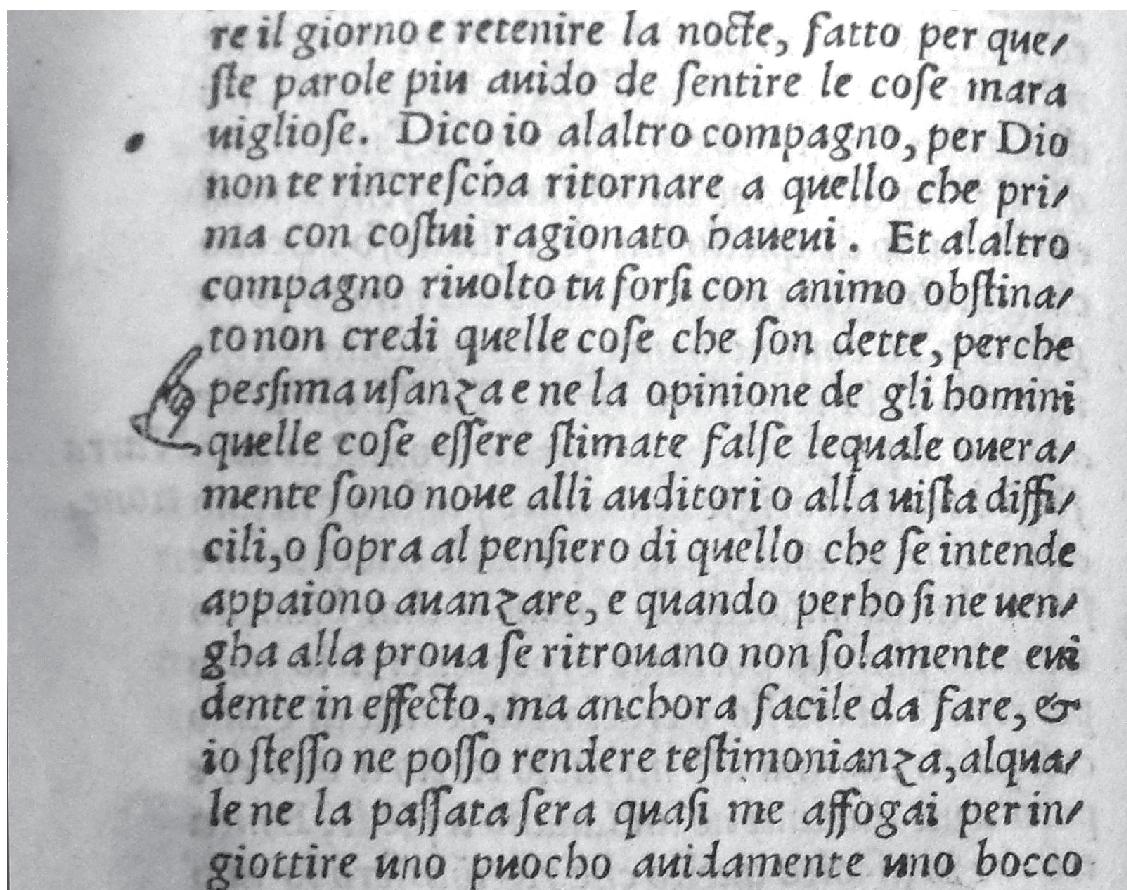
Apulegio volgare, 1519, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 69.8.A.19. Postille di chiusura e di inizio di due novelle.



¹² Della tecnica dell'incastro con cui le novelle nell'*Asino d'oro* vengono inserite nella narrazione principale parla già Ettore Paratore: l'inserimento di una sequenza narrativa secondaria dentro quella principale risponde allo scopo sia di aumentare la *suspense* sia di fornire un'ulteriore chiave di lettura.

FIGURA 2

Apulegio volgare, 1519. Manicula.



Sempre nel 1519, vedono la luce anche i *Triomphi di messer Francescho Petrarcha istoriati con le postile [!] et con la sua vita improsa [!] vulgare nouamente stampati*. È la prima edizione petrarchesca dello Zoppino, corredata tra l'altro da belle illustrazioni a tutta pagina firmate Z.A.: Zoan Andrea, probabilmente Zoan Andrea Valvassore detto il Guadagnino, più tardi celebre editore ariostesco, e silografo di successo col cui atelier lo Zoppino intesse una fitta e proficua collaborazione. Anche in questo caso la presenza delle *postille* è annunciata fin dal frontespizio, ed esse svolgono la funzione di segnalare e spiegare l'argomento delle varie terzine: accanto alla prima terzina si legge quindi *Descriptione del tempo quando s'innamorò*, alla seconda *Aurora*, alla terza *Visione*.

3. I marginalia dei poemi in ottave

Dopo il 1519, l'altra data significativa per questo uso di note a margine è il 1521, anno in cui, nell'arco di pochi mesi, si succedono tre edizioni

in ottava rima postillate: a marzo l'*Inamoramento* di Boiardo, ad agosto la *Cerva bianca* di Fregoso e le *Stanze* di Poliziano.

Il 1521, in effetti, è l'anno in cui lo Zoppino inizia a dedicarsi alla produzione in ottave con sistematicità: dopo alcune pubblicazioni sporadiche (il *Quinto libro delo Inamoramento de Orlando* di Raffaele da Verona, stampato da Rusconi ad istanza dello Zoppino, nel 1514; il *Grillo medico* di Pierfrancesco de' Conti, nel 1519), la collaborazione con Niccolò degli Agostini, scrittore seriale e prolifico, «professionista dell'ottava rima»,¹³ dà il via alla prima fase di vero interesse dell'editore per la letteratura cavalleresca. E va sottolineato da subito che non si tratta di un interesse passivo, limitato alla stampa dei numerosissimi poemi di fine Quattro e inizio Cinquecento che, sull'onda del successo di Pulci e Boiardo, inondavano il mercato; quello dello Zoppino è un interesse attivo, che si traduce nella pubblicazione e spesso nella commissione di opere inedite. Si è già accennato all'ultima giunta dell'*Inamoramento de Orlando*, di cui l'editore è committente e dedicatario; ma si pensi anche ad altre opere commissionate ad Agostini, come *Li successi bellici seguiti nella Italia dal fatto d'arme di Gieredada* (1521) o il volgarizzamento delle *Metamorfosi* in ottava rima (1522). In entrambi i casi lo Zoppino sfrutta un fenomeno già presente sul mercato e anche di successo (i cantari di storia contemporanea e quelli di argomento ovidiano) ma, con l'aiuto del suo assistente scrittore, lo declina a modo proprio: il singolo cantare diventa un testo molto più lungo e complesso, firmato tra l'altro da un autore ormai noto, e viene corredata da elementi (soprattutto illustrativi) originali. Sia sul piano narrativo che su quello tipografico, assume insomma la 'forma libro'.

Accanto ai testi inediti, lo Zoppino stampa poche e selezionate 'opere-chiave' in ottava rima. È il caso delle tre edizioni postillate del 1521, tutte ovviamente stampate a più riprese a Venezia e altrove ma novità nel catalogo dell'editore ferrarese.¹⁴ Mi sembra estremamente significativo che solo queste opere siano corredate dalle postille, mentre i poemi di Agostini stampati nello stesso anno e commissionati direttamente dall'editore ne sono privi. Il contrasto, naturalmente, è notevole soprattutto tra il poema boiardesco e le sue continuazioni. Anche se, per

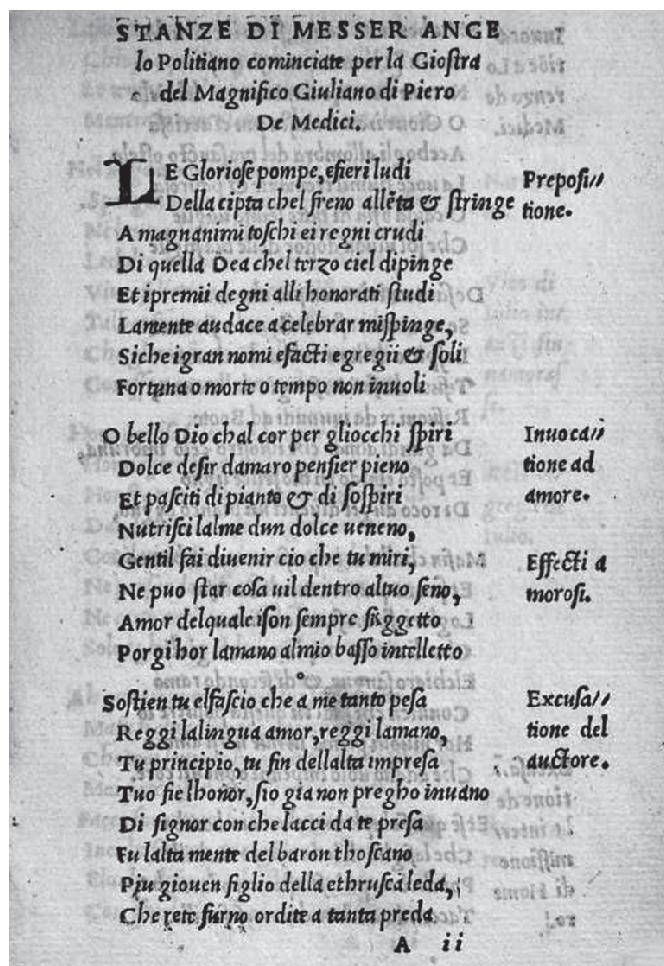
¹³ È la felice definizione coniata per Agostini da M. Beer, *Romanzi di cavalleria: il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 174, che mette bene in luce sia l'aspetto di scrittore rapido e seriale di Agostini sia il suo strettissimo rapporto di collaborazione con il mondo tipografico.

¹⁴ Anche se le *Cose vulgari* di Poliziano, stampate da Giorgio de' Rusconi nel 1513, sembrano commissionate dallo Zoppino.

motivi economici, venivano spesso stampate indipendentemente, tutti gli editori avevano sempre concepito le giunte in un rapporto continuativo e senza soluzione di continuità con i tre libri originali dell'*Inamoramento*. Lo Zoppino, invece, sembra sancire un'immediata differenziazione qualitativa tra il poema di Boiardo e le continuazioni di Agostini: una differenziazione, forse, tra testi 'classici' e testi moderni. Il testo di Fregoso si inserisce abbastanza bene in questo quadro sia per lo stretto rapporto che lo lega a Poliziano sia per la soluzione di compromesso tra opere cortigiane e imperante esigenza toscanizzante che offre sul piano linguistico-stilistico (era anche uno dei poeti di maggior successo editoriale del tempo, un elemento mai sottovalutabile con lo Zoppino); vale comunque la pena di notare che in quest'edizione, i *marginalia* sono molti di meno – e molto meno significativi – che nei due poemi quattrocenteschi.

FIGURA 3

La prima pagina delle *Stanze* del 1521, libro I, ottave 1-3. British Library, 11426.a.12.



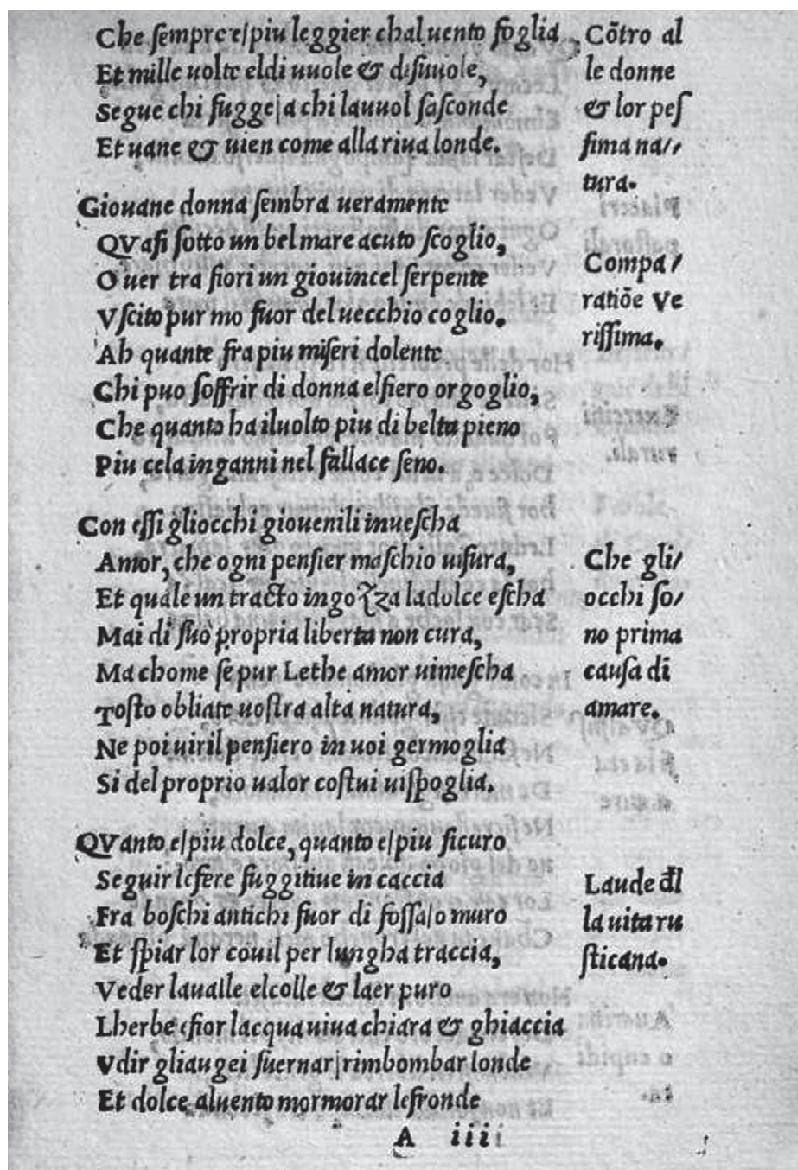
Rispetto a quelli che corredano l'*Apulegio volgare* di due anni prima, i *marginalia* dei testi in ottava rima sono molto più fitti e particolareggiati: non si limitano a dare conto dell'inizio e della fine di una vicenda, con occasionali note di commento, ma seguono passo passo lo sviluppo della storia. Particolarmente fitte sono le note che corredano le *Stanze* di Poliziano, spesso presenti quasi a ogni ottava. Il loro primo scopo è descrivere l'argomento dell'ottava (*Vita di Iulio inanzi se innamorasse*, I, ott. 8; *Atti egregii di Iulio*, I, ott. 9; *Breve descriptione de una caccia*, I, ott. 26), anche in modo dettagliato. Ad esempio, i rimproveri che Giuliano rivolge agli innamorati sono interamente postillati, con una o più note per ottava: si inizia all'ottava 13, con le *Parole di Iulio a giovani amanti*, per poi proseguire con *Onde deriva amore*, I, ott. 13; *Che cosa è amore* e *Contro le donne e lor pessima natura*, I, ott. 14; *Comparatione verissima*, I, ott. 15; *Che gli occhi sono la prima causa di amare*, I, ott. 16; *Laude della vita rusticana*, I, ott. 17 ecc. Altre volte, i *marginalia* assumono la forma di un elenco: la nota *Compagnia dell'amori* (I, ott. 72) viene seguita da un lungo elenco di personificazioni degli effetti dell'amore: *Piacere*, *Insidia*, *Speme*, *Disio*, *Paura*...; lo stesso avviene in contesti più concreti, come la descrizione degli effetti primaverili del passaggio di Venere, in cui la nota *Varie guise di fiori* (I, ott. 78) è seguita dall'elenco dei fiori di volta in volta nominati. Le note hanno inoltre la funzione di riassumere e spesso anche di spiegare cosa sta avvenendo, specificando a chi si deve attribuire un pensiero (*Parole del auctore*, I, ott. 10; *L'auctore di Iulio*, I, ott. 56), un discorso diretto o un'apostrofe (*Parole di Iulio alla Nympha*, I, ott. 49, e *Risposta de la Nympha*, I, ott. 51, ma anche *Parole dell'auctore a Iulio*, I, ott. 58), riassumendo l'evento in atto (*Che arte usasse amore ad innamorarlo*, I, ott. 34, e poi *Come Iulio fu preso*, I, ott. 38). Casi interessanti sono quelli in cui la nota esplicita o chiarisce un'informazione che il lettore può non cogliere immediatamente (ad esempio, l'ottava 4, in cui Poliziano si rivolge al «E tu ben noto Lauro...», la nota recita: *Invocatione a Lorenzo de Medici*, esplicitando l'identità del destinatario; oppure, verso la fine dell'opera: *Pronostico verissimo della morte di Iulio*, II, ott. 35) o aggiunge un dato supplementare (quando viene nominato Achille si commenta, piuttosto incongruamente: *Nota che l'auctore in quel tempo ch'el compose questo testo leggeva homero*, II, ott. 15). Sistematica e comune a varie altre opere postillate (Apuleio, Petrarca, Rosiglia, Boiardo) è la segnalazione delle similitudini attraverso il marginale *Comparatione*; in casi particolarmente notevoli, come nell'ottava 15, che descrive l'apparente e ingannevole dolcezza femminile («Giovane donna sembra veramente / quasi

sotto un bel mare acuto scoglio...»), si trova anche *Comparatione verissima*. Non mancano, infine, note di carattere generale e sentenzioso: *Che ogni nobile amante cerca la gloria*, II, ott. 20; *Che nulla può contro la morte se non la virtù*, II, ott. 36; *Che gli uomini prudenti e forti non soccombono alla fortuna*, II, ott. 37.

Succedendosi quasi senza intervalli, le note a margine permettono di fatto una ‘lettura parallela’ del testo: una lettura, com’è ovvio, non solo semplificata ma anche semplicistica all’estremo, che però, con la sua funzione riassuntiva ed esplicativa, può servire come supporto e appoggio per il lettore.

FIGURA 4

Un’altra pagina fittamente postillata delle *Stanze* di Poliziano, libro I, ottave 14-17. British Library, 11426.a.12.



Anche nell'*Inamoramento*, la cui mole e il cui andamento narrativo non permetterebbero un'operazione del genere, le postille sono molto fitte, e garantiscono un relativo dominio sul testo: servono, in altre parole, a dare al lettore l'immediata percezione della scena in atto e dei suoi protagonisti. Descrivono quindi l'argomento dell'ottava (*Della potenza di amore; Assalto de Argalia; Ditto contro la moglie; Astolpho per pazzo reputato*), annunciano l'entrata in scena di un nuovo personaggio e l'inizio e la fine di un'avventura (I, vi, 32: *Battaglia de Orlando con un gigante*; I, vi, 35: *Orlando ha morto il gigante*) e delle novelle (I, XII, 4, *Novella de amore de Hiroldo e Tisbina*), fanno da didascalia a un discorso diretto (I, x, 18: *Angelica ad Astolpho*; I, x, 19: *Astolpho ad Angelica vantandose*), segnalano le descrizioni (*Forma di un monstro; Historia depinta*) e si succedono con maggior frequenza quando il ritmo del racconto si fa più serrato, ad esempio in occasione dei duelli: I, x, 29: *Forma de Argante*; I, x, 30: *Argante trabucato da Astolpho*; I, x, 31: *Uldano similmente*, I, x, 32: *Animositade Astolpho*; I, x, 33: *Saritrone riversato, Astolpho caduto*. Ci sono poi alcune tipologie di *marginalia* che non hanno il solo scopo di facilitare l'orientamento del lettore nella narrazione, ma forniscono informazioni supplementari: frequentissima è la *Nota*, che attira l'attenzione su sentenze di carattere generale, che si inseriscono nella narrazione interrompendo o postillando l'andamento dei fatti. Si tratta di un'evoluzione grafica della *manicula* dell'*Apulegio volgare*, assente in Poliziano ma presente in forma massiccia anche nella *Cerva bianca* di Fregoso. Di regola, la *Nota* non affianca l'ottava interessata in modo generico, ma è posta in esatta corrispondenza del distico e più raramente del verso che esprime la sentenza (perché non accade quasi mai che, in Boiardo, una sentenza occupi l'intera ottava, soprattutto se moraleggiate o di valore generale). Ad esempio, nel lamento d'amore di Angelica per Rinaldo la dicitura compare accanto al distico finale, l'unico di sapore sentenzioso (I, v, 17, vv. 7-8):

Herba né incanto o petra preciosa,
Nulla mi val, ch'amor vince ogni cosa.

Nota

Occasionalmente il marginale può assumere il carattere di un commento, generico e descrittivo (*cosa stupenda*, nella descrizione iperbolica di un combattimento; *Atto tragico*, per un evento particolarmente macabro; *Parole lascive*, per le parole d'amore che Angelica rivolge a Rinaldo in I, ix, 17) oppure più dettagliato, con lo scopo di riassumere o chiarire un evento. Ad esempio, in I, XII, 89 la morale della novella di Fiordelisa,

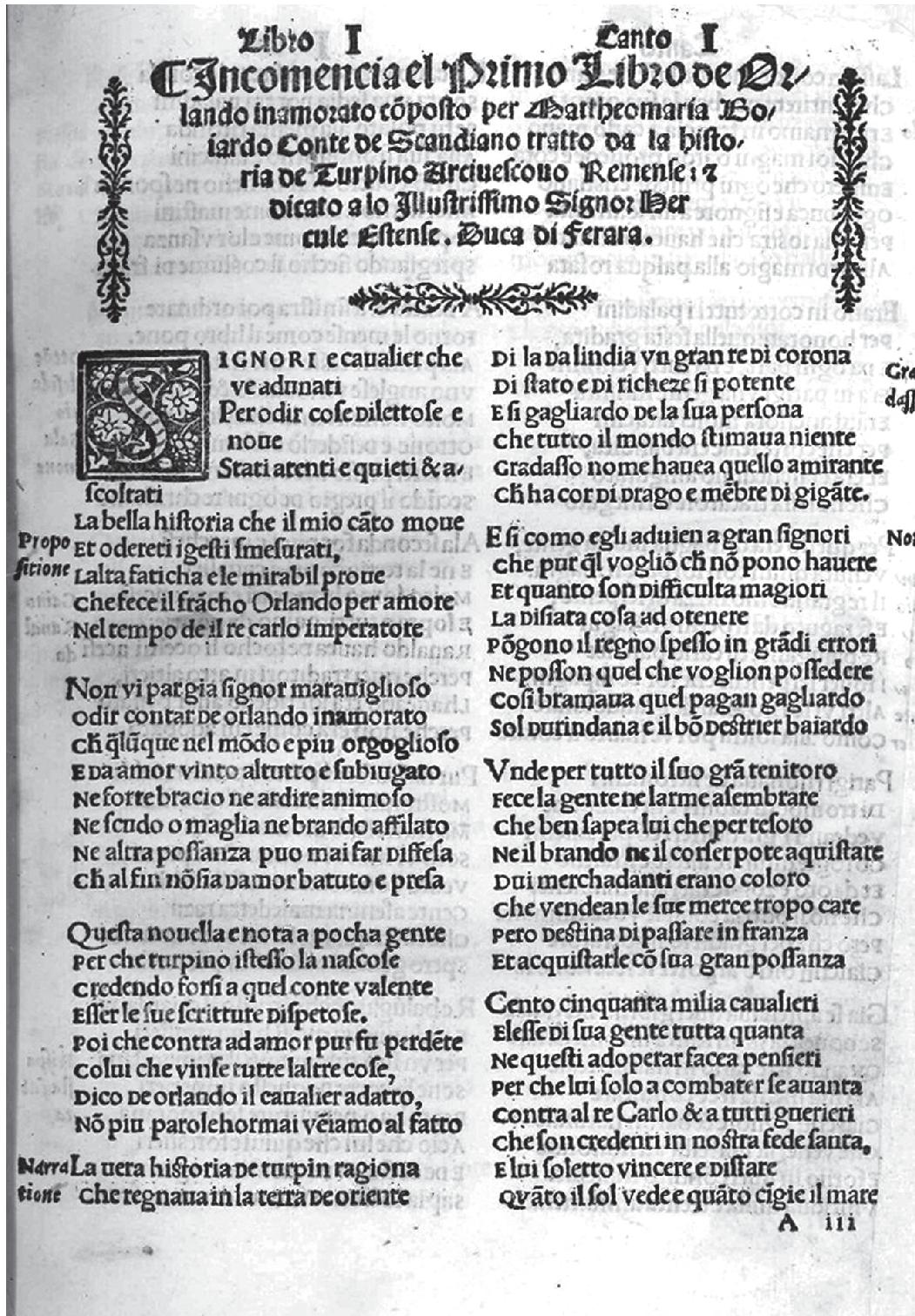
che nel testo è esposta dalla stessa narratrice («Ciascuna dama è molle e tenerina / cussì del corpo come dela mente...»), viene non solo sintetizzata ma anche rielaborata: la nota a margine recita infatti *Ogni amor dal novo è superato*, con riferimento a quanto avverrà più avanti, in I, XIII, 48-51, quando Fiordelisa, dimenticando temporaneamente il suo innamorato Brandimarte, esprimerà tra sé il proprio desiderio per Ranaldo.

I *marginalia* svolgono anche una funzione paratestuale in senso stretto: la prima nota a margine di ciascun canto, posta all'altezza dell'ottava d'apertura, annuncia il numero del canto in questione; e la numerazione non ricomincia a ogni nuovo libro, ma prosegue di libro in libro (per quanto con innumerevoli errori di numerazione), di modo che il terzo libro si chiude con il *canto 69*. È un altro *unicum* nella storia dell'*Inamoramento* a stampa, e un altro elemento che differenzia i libri di Boiardo dalle continuazioni di Agostini, in cui l'inizio di canto è segnalato solo da una lettera *in capite*.

Non sorprendentemente, tanto nell'edizione di Boiardo quanto in quella di Poliziano i *marginalia* risultano particolarmente curati negli *incipit* (meno scontato è che, nel caso dell'*Inamoramento*, questa cura non si nota solo in apertura dell'opera o dei libri ma anche dei singoli canti). In particolare, è presente un'esplicita distinzione tra l'inizio effettivo dell'opera e l'inizio della narrazione: in corrispondenza della prima ottava, là dove si dichiara l'argomento del libro, si trova la nota *Proposizione*; alcune ottave più avanti, nel momento dell'attacco del racconto vero e proprio, che quindi, come già era successo per l'*Apulegio volgare*, non coincide con l'inizio del testo ma con un punto narrativo preciso, compare invece *Narratione*. In Poliziano questo marginale è collocato all'ottava 8, quando, dopo un proemio dettagliatamente commentato (*Invocatione de amore, excusatione del auctore, invocatione a Lorenzo de Medici*), si attacca con la condizione di *Iulio* prima che l'amore lo colpisce: «Nel vago tempo di sua verde etate...». Nei tre libri di Boiardo l'attenzione con cui viene scelto il punto in cui collocare la nota *Narratione* è ancora più evidente: nel I libro è in corrispondenza dell'ottava 4 («La vera historia di Turpin ragiona...»), una volta conclusa la dichiarazione dell'eccezionalità dell'argomento; nel II si arriva addirittura all'ottava 18 («Fece Agramante consiglio chiamare...»), con una distinzione piuttosto sottile tra la descrizione delle caratteristiche fisiche e morali di Agramante, non considerate parte dell'azione nel senso proprio del termine, e il primo gesto del re, ovvero la chiamata a raccolta del consiglio, che dà il via alla storia; nel III libro, infine, l'azione parte con l'ottava 5 («Nel tempo che el re Carlo di Pipino...»).

FIGURA 5

La prima pagina dell'*Inamoramento de Orlando* del 1521, libro I, canto I. Esemplare appartenente alla Libreria Antiquaria Alberto Govi, *Sixteenth-Century Books, List January 2017*, p. 7.



4. Una strategia consapevole

Alle stampe analizzate nelle pagine precedenti si aggiungono, negli stessi anni, altri sporadici casi di edizioni o parti di edizioni corredate dai *marginalia*:¹⁵ il quadro che ne emerge è dunque quello di una relativa frequenza di stampe postillate, che si concentra in un arco temporale piuttosto ristretto e sembra attenuarsi e addirittura scomparire dopo il 1523. Il controllo che si è potuto effettuare è ovviamente a campioni, e dunque non completo; ma abbiamo almeno un caso sicuro (*l'Inamoramento de Orlando*) che attesta che, alla fine degli anni Venti, lo Zoppino sceglie di abbandonare questa pratica paratestuale.

La presenza dei *marginalia* attira l'attenzione perché, se l'esistenza di postille a stampa si registra fin quasi dalle origini della tipografia (come tutto ciò che deriva dai manoscritti), il loro uso è tutt'altro che scontato, a quest'altezza cronologica, in un rappresentante dell'editoria popolare e di consumo e in più come corredo di testi volgari: si tratta ovviamente di una pratica che implica una notevole cura e di conseguenza un notevole costo aggiunto, e che infatti, come sottolinea Paolo Trovato, si difondono soltanto dalla metà del Cinquecento, mentre prima si tratta di «un lusso modellato [...] su analoghe raffinatezze del commento umanistico».¹⁶ Riprendendo in esame i casi in cui non si è in presenza di postille sporadiche, ma di *marginalia* fitti e costanti che corredano un'opera dal principio alla fine (Apuleio, Petrarca, Boiardo, Poliziano, Benivieni),

¹⁵ Sono i casi della già citata *Cerva bianca* di Fregoso (1521), in cui le postille sono in numero assai inferiore e non presentano la stessa coerenza delle altre opere in ottava rima (ad esempio, spesso la dicitura *Nota* sembra posizionata senza alcun criterio preciso); delle *Opere* di Girolamo Benivieni (1522), postillate invece in modo fitto e costante dall'inizio alla fine, anche con note lunghe ed elaborate; dell'*Amore di Hieronimo Beniueni fiorentino, allo illustriss. s. Nicolo da Correggio. Et una Caccia de amore bellissima et cinque Capituli...* (1523), in cui solo la *Caccia* è corredata da *marginalia*; e infine del già citato caso dell'*Opera* di Rosiglia (1521), che riprende i *marginalia* da edizioni precedenti ma apporta delle modifiche testuali e stampa testo e note in carattere corsivo, uniformando la stampa alle altre edizioni postillate.

¹⁶ P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 45, n. 30. Sui *marginalia* a stampa, il modo in cui condizionano lo sguardo del lettore e le conseguenti polemiche che hanno talvolta suscitato si veda M. Campanelli, «Scrivere in margine, leggere in margine», in *Talking to the Text: Marginalia from Papyri to Print. Proceedings of a conference held at Erice, 26 September-3 October 1998, as the 12^o course of International school for the study of written records*, edited by V. Fera, G. Ferraù, S. Rizzo, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, in particolare pp. 885 e ss.

due elementi attirano l'attenzione: il prestigio che, per motivi diversi, gli autori di questi testi rivestono nel panorama letterario del primo Cinquecento (con l'unica eccezione di Benivieni, si tratta tra l'altro di opere tre o quattrocentesche: un elemento notevolmente raro nel catalogo dello Zoppino); e il fatto che, accanto a una volontà solo occasionale di commento, lo scopo delle postille è sempre l'orientamento e la guida del lettore nel testo. Mi sembra, in altre parole, che si possa dire che da un lato i *marginalia* assolvano la funzione di sottolineare lo *status* d'eccezione delle opere postillate, sancendo una distinzione tra queste e i tanti testi contemporanei, e dunque in qualche modo di canonizzarle; dall'altro lato, rispondano all'esigenza di aiutare il lettore: di far sì, riprendendo le parole dello Zoppino nella lettera introduttiva dell'*Apulegio volgare*, che il lettore possa *leggere felice*.

La presenza di una strategia consapevole, che si appunta in particolare su alcune opere specifiche, acquista senso se la si considera nel quadro generale dell'attività dello Zoppino, a cui va riconosciuto non soltanto un progetto editoriale preciso, ma anche la capacità di realizzarlo a livello pratico attraverso l'uso di metodi sia testuali che tipografici. Un esempio già ben messo in luce dagli studi è quello dei volgarizzamenti: le traduzioni dei classici occupano un posto-chiave nel programma dello Zoppino, esplicitamente orientato a promuovere i testi in volgare e, usando le parole dell'editore, a mettere il nuovo pubblico di *indotti* nella posizione di poter gustare ciò che gustavano i *dotti*; nel catalogo zoppiniano sono quindi una presenza essenziale sia sotto il profilo quantitativo che sotto quello ideologico (non è certo un caso che proprio queste opere ospitino il maggior numero di dichiarazioni d'intenti dell'editore, sotto forma di lettere ai lettori).¹⁷ A queste componenti, però, lo Zoppino affianca anche quella strettamente tipografica, dando alle traduzioni caratteristiche materiali talmente costanti da far parlare di una «collana *ante litteram*, cioè [di] un vero e proprio piano di stampa».¹⁸ Un altro caso non

¹⁷ Lo nota giustamente Severi, *Sitibondo*, pp. 53-56. Nella lettera introduttiva al *Iustino Historico* (il volgarizzamento delle *Historie di Togo Pompeio*, stampato nel 1524) lo Zoppino parla appunto della «delettatione et gaudio grande» che provano «gl'huomini dotti, leggendo gli arguti poeti, et gli eloquenti oratori, sì grechi come etiamdio latini», e della sua volontà di portare questi piaceri alla portata del suo lettore 'indotto', «accio che, ritrovandoti poi fra huomini saputi e dotti, anchor tu possi alcuna volta parlare et disputare». Naturalmente, bisogna fare attenzione a non dare un'accezione eccessivamente democratica a questi 'indotti', comunque esponenti della schiacciatrice minoranza di individui alfabetizzati e che potevano permettersi l'acquisto dei libri.

¹⁸ Severi, *Sitibondo*, pp. 53-56.

privo di interesse, questa volta nell'ambito dell'ottava rima, riguarda il rapporto con le illustrazioni. Come è più che noto, lo Zoppino è il primo a dotare l'*Orlando furioso* di un ciclo figurativo completo (1530 e poi 1536): un'immagine in apertura di ogni canto, con valore esemplificativo e riassuntivo del testo, secondo una prassi che sarà poi ripresa da tutti i più celebri editori ariosteschi. Non è stato altrettanto messo in luce, però, che lo Zoppino arriva a questo *format* gradualmente, attraverso una progressiva evoluzione del rapporto testo-immagine nelle sue edizioni in ottava rima. La prassi imperante nella stampa di testi cavallereschi del primo Cinquecento prevedeva immagini generiche e delle dimensioni di un'ottava, inseribili in qualsiasi punto dello specchio di stampa e facilmente riciclabili da un'opera all'altra. L'editore ferrarese la abbandona. Pur non disprezzando la tendenza a riciclare immagini già usate, altrettanto se non più spesso si avvale del rapporto diretto con uno xilografo (si è già parlato della sua intensa collaborazione con Z. A.), cui commis- siona le immagini che gli occorrono. Inoltre, tende a scegliere e a posizionare le sue illustrazioni in modo che abbiano un qualche rapporto con il testo: negli anni, si passa da situazioni in cui un'ottava svolge di fatto la funzione di didascalia dell'illustrazione che la accompagna a situazioni in cui le illustrazioni assumono una valenza riassuntiva e compendaria rispetto a più ampie porzioni del testo, in evidente anticipazione di ciò che avviene nell'*Orlando furioso*. Infine, dopo essere stato adottato nell'edizione zoppiniana del 1530, il metodo illustrativo messo a punto per il *Furioso* tende a standardizzarsi: la stessa prassi illustrativa, infatti, ritorna nella quasi totalità dei poemi cavallereschi istoriati stampati dallo Zoppino dopo quest'edizione.¹⁹

Questo secondo esempio di strategie paratestuali o più genericamente tipografiche “ragionate” da parte dello Zoppino permette di affrontare la questione dei *marginalia* da un'altra prospettiva: come lo Zoppino è capostipite e precursore nella storia del *Furioso* istoriato (non solo per il *format* ma anche per il rapporto testo-immagine), così anche per le postille anticipa di vari decenni una prassi editoriale messa a punto sul

¹⁹ Il tema del rapporto testo-immagini nelle edizioni dello Zoppino è trattato in modo più disteso nel mio *L'ottava rima illustrata*, XX Congresso ADI, Napoli, 7-11 settembre 2016 (in corso di stampa). Un esempio della tendenza dello Zoppino di perseguire un rapporto diretto tra l'illustrazione e la porzione di testo corrispondente è il *Grillo medico*, stampato nel 1519; per i casi in cui l'immagine assume una funzione di compendio rispetto al testo si pensi invece, ad esempio, ai *Successi bellici* di Niccolò degli Agostini (1521), corredata da una serie di tavole a tutta pagina, ciascuna delle quali riassume l'argomento del capitolo in cui è collocata.

capolavoro ariostesco e destinata ad affermarsi nella seconda metà del secolo. I *marginalia* delle edizioni esaminate, e soprattutto i *marginalia* dell'*Inamoramento*, costituiscono un precedente della celebre edizione Valgrisi del *Furioso* (1556), corredata da una serie di note a margine in carattere minore che «all'interno dei canti in cui la narrazione viene sospesa [...] indicano dove, nel seguito del poema, il lettore possa trovare la continuazione dell'episodio».²⁰ Le postille sono quindi tutte del tipo «Segue alla carta...» o «Si ritrova Bradamante a car. 127», con l'ulteriore distinzione (spiegata dall'editore nella lettera introduttiva) delle lettere maiuscole, che servono ad annunciare i personaggi quando entrano in scena per la prima volta, e delle minuscole, usate per i personaggi già noti. Come sottolinea Daniel Javitch, queste postille rappresentano un tentativo di rispondere alle obiezioni sulla discontinuità narrativa del *Furioso*:²¹ un tentativo da parte dell'editore Valgrisi e del curatore Ruscelli di arginare le difficoltà e l'irritazione dei lettori davanti alle frequenti interruzioni del racconto e alla facilità di 'perdersi' all'interno del testo, senza riuscire a seguire il filo della storia. Precedendo di oltre trent'anni l'edizione Valgrisi, i *marginalia* dello Zoppino sono al tempo stesso meno sofisticati (mancano la precisione dei rinvii e la distinzione di caratteri) e più dettagliati, perché, come si è visto, offrono un'indicazione riassuntiva della scena in atto (sempre con una particolare attenzione ai personaggi che ne sono protagonisti) e talvolta un suo commento. Inoltre, a differenza di quanto avviene nell'edizione Valgrisi e in tutte le altre edizioni postillate dello Zoppino, l'*Inamoramento* è l'unico caso in cui il carattere del testo (romano) non coincide con quello dei *marginalia* (sempre in corsivo), elemento che garantisce uno stacco maggiore tra il poema e il suo corredo paratestuale. Tuttavia, nonostante queste differenze, lo scopo dei *marginalia* dell'edizione del 1521 è sostanzialmente equiparabile a quello dell'edizione Valgrisi: assicurare «l'agevole fruizione da parte del lettore»,²² aiutarlo a orientarsi nel testo. Non bisogna neanche trascurare il tipo di lettura che la presenza dei *marginalia* permette e in parte sottintende: una lettura non necessariamente continuativa e non necessariamente ad alta voce, ma anche interrotta e solitaria. Le postille del *Furioso* nascono proprio

²⁰ D. Javitch, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando Furioso* [1991], prefazione di N. Gardini, Milano, Mondadori, 1999, p. 164.

²¹ *Ibidem*.

²² I. Andreoli, «L'*Orlando Furioso* "tutto ricorretto e di nuove figure adornato". L'edizione Valgrisi (1556)», in *Autour du livre italien ancien en Normandie – Intorno al libro antico in Normandia*, a cura di S. Fabrizio-Costa, Bern, P. Lang, 2011, p. 93, n. 74.

per offrire al lettore la possibilità di una lettura discontinua, che seguia non l'intreccio deciso dall'autore bensì il filo narrativo di una particolare vicenda; ma anche le note dell'*Inamoramento*, permettendo di orientarsi rapidamente nella storia, rendono possibile uscirne e tornare a immergersi nella storia in punti diversi da quelli stabiliti dall'autore (i passaggi da un canto all'altro). Se si considera che normalmente la lettura dei poemi cavallereschi procedeva per forza di cose dall'inizio alla fine, con le pause in coincidenza dei cambi di canto, e se si pensa in particolare al caso dell'*Inamoramento*, che nasce e si sviluppa in uno strettissimo rapporto con l'oralità, la presenza dei *marginalia* spinge ancora una volta a riflettere sul fatto che lo Zoppino si è mosso in direzione di una canonizzazione del testo.

5. *L'abbandono dei marginalia*

Tutte le edizioni postillate stampate tra il 1519 e il 1523 conoscono una o più ristampe, sempre, ovviamente, corredate dai *marginalia*.²³ L'eccezione è rappresentata proprio dal caso che qui interessa di più: l'*Inamoramento*. L'edizione del 1528 (la prima edizione dello Zoppino conosciuta fino al recente ritrovamento dei due esemplari del 1521) e la sua ristampa del 1532 presentano lo stesso frontespizio,²⁴ lo stesso apparato paratestuale introduttivo e le stesse immagini di quella del 1521; i *marginalia*, però, sono scomparsi.

Il venir meno di una componente editoriale che comporta automaticamente un aumento di prestigio per l'edizione (e che ha comportato un notevole costo aggiuntivo nella sua preparazione) non può non attirare l'attenzione. Sono possibili due considerazioni. La prima è che questo taglio rientra nel più generale venir meno delle edizioni postillate nel catalogo dello Zoppino intorno alla metà degli anni Venti: il fatto che non solo non sembrino esistere nuove stampe corredate dalle postille ma

²³ L'unica eccezione sono le *Opere* di Benivieni; per il resto, Fregoso è ristampato una volta, Boiardo e Poliziano due, Apuleio tre e Petrarca quattro.

²⁴ Solo la seconda parte del titolo è leggermente diversa nelle tre edizioni. Tutte e tre recitano *Libri tre de Orlando inamorato del conte di Scandiano Mattheomaria Boiardo. Tratti dal suo fedelissimo esemplare*, ma poi troviamo, rispettivamente, *con li apostille historiato. Novamente stampato* (1521), *nouamente con summa diligentia reuisti & castigati* (1528) e *Nuouamente con somma diligenza riuisti & castigati. Con molte stanze aggiunte del proprio auttore quale gli mancauano* (1532; l'edizione, però, è una ristampa della precedente, senza alcuna aggiunta).

che addirittura un'opera già stampata con le note a margine ne sia privata in una nuova edizione fa pensare che lo Zoppino abbia abbandonato questa particolare strategia editoriale – che si tratti insomma di una strategia abortita. L'altra correlata considerazione, che a mio parere conferma sia l'esistenza di scelte ragionate e consapevoli da parte dell'editore sia la sua particolare attenzione per il testo boiardesco, riguarda invece le caratteristiche di questa seconda edizione zoppiniana dell'*Inamoramento* (1528). Mi sembra infatti che l'abbandono dei *marginalia* rientri in un nuovo e diverso modo di trattare il poema boiardesco, che non mira più tanto alla canonizzazione del testo quanto alla sua leggibilità (in un'epoca in cui la lingua quattrocentesca e padana di Boiardo era considerata sempre più inaccettabile) e alla sua completezza narrativa. Ecco quindi che da un lato lo Zoppino lavora per mettere sullo stesso piano, almeno a livello tipografico, Boiardo e le giunte: l'assenza delle postille rende assai più omogenea la veste editoriale dei libri originali e dei libri del continuatore Agostini. Sono tutte edizioni in quarto, con dieci ottave per pagina su due colonne nello stesso tipo di carattere romano, un'unica illustrazione in apertura dell'opera e l'*incipit* dei canti segnalato da un titolo in caratteri di dimensioni maggiori; infatti, insieme ai *marginalia* che annunciano l'inizio di un nuovo canto, viene abbandonata anche la numerazione continuata, per tornare al metodo più tradizionale, che si riavvia all'inizio di ciascun libro (come avviene anche nelle giunte). Dall'altro lato, lo Zoppino lavora sulla lingua: se l'apparato paratestuale dell'*Inamoramento* del 1521 e del 1528 è identico (ovviamente a eccezione dei *marginalia*), il testo non è affatto lo stesso.

L'edizione del 1521 è molto vicina a quella della più antica stampa veneziana dell'*Inamoramento* (edita da Giorgio de' Rusconi nel 1506, con il corredo della prima giunta di Agostini) e, si suppone, della *princeps* perduta. Viceversa, l'edizione del 1528 vede il primo organico lavoro di riscrittura del testo boiardesco in direzione normalizzante e soprattutto anticanterina: si effettuano interventi di regolarizzazione grafica, fonomorfologica, metrica e lessicale (con l'eliminazione delle parole settentrionali, soprattutto in rima), e si interviene anche per riscrivere i versi di sapore troppo marcatamente popolare e canterino, in primo luogo i raccordi narrativi (ad esempio, in I, 1, 9, v. 1, «Lassiam costor che a vella se ne vano» diventa «Ma quivi'l lascio in cotal pensar vano»). Se fin dall'inizio del Cinquecento non c'era stato editore che non fosse intervenuto sul testo per regolarizzarlo, prima dello Zoppino nessuno era arrivato a modifiche tanto consistenti e soprattutto tanto sistematiche. È un'operazione in cui, ancora una volta, l'editore ferrarese si fa

precursore di una prassi destinata a diventare imperante più avanti: in questo caso, del fenomeno delle riscritture dell'*Inamoramento*, che culmina, come non c'è bisogno di ricordare, con il *Rifacimento* di Berni e la *riforma* di Domenichi.

Mi sembra insomma che, confrontando la prima e la seconda edizione dell'*Inamoramento* dello Zoppino, tutti gli elementi della prima – l'apparato paratestuale introattivo ripreso dalla *princeps*, i *marginalia*, la netta separazione dalle continuazioni, anche il testo – mirino a presentare il poema come un ‘classico’, corredata da fitte note a margine alla pari di altre opere che godono di uno statuto particolare; viceversa, nell’edizione del 1528 tutto tende a un’equiparazione tra Boiardo e le giunte e soprattutto a una modernizzazione del testo. Non sarà un caso che, nell’intervallo di tempo tra l’una e l’altra stampa, non solo hanno visto la luce le *Prose della volgar lingua* ma lo Zoppino ha anche pubblicato la sua prima edizione del *Furioso* (1524), iniziando il lento slittamento da Boiardo ad Ariosto che caratterizzerà la seconda fase del suo catalogo cavalleresco.

La presenza dei *marginalia* in un selezionato gruppo di opere in volgare pubblicate tra il 1519 e il 1523 – una presenza fitta e dettata dallo scopo di facilitare l’orientamento del lettore nel testo – è solo una delle molte strade imboccate dallo Zoppino nel corso della sua lunga carriera. Può sembrare, lo ripeto, un elemento di dettaglio. Permette però di attirare l’attenzione sulla capacità dell’editore di adottare strategie inconsuete o comunque nuove, e anche sulla capacità di abbandonarle in un secondo momento, imboccando percorsi alternativi. In effetti, è interessante notare che la messa a punto delle strategie editoriali dello Zoppino è molto spesso graduale, e risente e spesso rispecchia le circostanze contingenti. Ancora una volta, non si può non chiamare in causa l’esempio del *Furioso*. L’edizione più celebre (1536), la prima esemplata sul testo del 1532 in quarantasei canti, con il ciclo iconografico completo e un ricco apparato paratestuale, non è che il terzo tentativo dello Zoppino: è preceduta dall’edizione del 1530, di dimensioni inferiori (perché si rifà ancora al testo del 1521) e con un apparato paratestuale ridotto (mancano le *notationi dei luoghi dove sono le stanze nuove aggiunte [...] con le materie lori* di Marco Guazzo), ma anche dall’edizione del 1524, priva delle illustrazioni, del corredo paratestuale e perfino della lettera introduttiva. In quarto, con un frontespizio in rosso e nero senza neppure una xilografia, un titolo piuttosto breve e sobrio e la consueta impostazione di dieci ottave per pagina, quest’edizione è del tutto assimilabile alle altre opere in ottava rima stampate negli anni Venti, dai poemi di Nic-

colò degli Agostini a quelli di Marco Guazzo. È proprio la capacità dello Zoppino di sperimentare soluzioni diverse, di ritornare sui suoi passi, di ristampare a breve distanza uno stesso testo con caratteristiche tipografiche differenti, spesso determinando una sua caratterizzazione diversa rispetto alle altre opere della stessa categoria (e senza dimenticare che ogni cambiamento e ogni nuova edizione comportava una spesa), a far sì che, a ogni nuova indagine, l'editore ferrarese si confermi una figura d'eccezione nel panorama a lui coevo. E il caso dei *marginalia*, insieme alle altre differenze riscontrate tra l'edizione boiardesca del 1521 e le edizioni successive, oltre a permettere una nuova prospettiva d'analisi attira l'attenzione, ancora una volta, sul rapporto privilegiato che lega lo Zoppino all'*Inamoramento de Orlando*: un rapporto che varia nel tempo, e che non sembra mai privo di una precisa linea d'azione.

ABSTRACT

Il contributo parte dal ritrovamento della prima edizione dell'*Inamoramento de Orlando* pubblicata da Niccolò Zoppino (1521) per indagare un aspetto finora trascurato della strategia dell'editore ferrarese: l'uso dei *marginalia*. L'*Inamoramento* e una serie di altre edizioni che lo Zoppino pubblica in questa fase della sua produzione (l'*Asino d'oro* di Apuleio, i *Trionfi* di Petrarca, le *Stanze* di Poliziano) sono infatti corredati di fitte note a margine. Lo scopo dell'editore è duplice: orientare e guidare il lettore nel testo, talvolta arrivando a fornirne una vera lettura parallela, e 'canonizzare' le opere postillate sottolineandone lo *status* privilegiato. Lo Zoppino si conferma così una figura d'eccezione nel panorama editoriale coevo per l'originalità delle scelte e la consapevolezza con cui mette a punto e persegue le sue strategie; inoltre, svolge ancora una volta un ruolo pionieristico, anticipando di oltre trent'anni la prassi dei *marginalia* che sarà realizzata sull'*Orlando furioso*.

Parole chiave

Niccolò Zoppino; *marginalia*; strategia editoriale; *Inamoramento de Orlando*; editoria popolare.

The paper aims to examine a so far neglected field of Niccolò Zoppino's publishing strategy: his use of *marginalia*. The starting point is the discovery of the first *Inamoramento de Orlando* published by Zoppino (1521): this book and others published by Zoppino in the same years (*Asino d'oro* by Apuleio, *Trionfi* by Petrarch, *Stanze* by Poliziano) show side notes in large quantities. In my opinion, the publisher has two purposes: first, to guide the reader inside the text, sometimes giving him a parallel interpretation with the notes; secondly, to pro-

claim the *status* of these books as ‘classics’. With the originality of his choices and the consciousness of his strategy, Niccolò Zoppino proves himself an exceptional figure among the publishers of his time. Moreover, once again we can see him as a pioneer: his *marginalia* come thirty years before the side notes of *Orlando furioso*.

Keywords

Niccolò Zoppino; *marginalia*; editorial strategy; *Inamoramento de Orlando*; popular publishing.