

Luca Marcozzi
Università Roma Tre

TRADIZIONE DEI TESTI, AMBIENTE CULTURALE
E SELEZIONE DEI GENERI: ALCUNI CASI
ESEMPLARI NELLA STORIA LETTERARIA ITALIANA
TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Molti sono i libri, intesi come singoli esemplari e oggetti materiali, che hanno intrecciato le loro vicende alla storia della cultura italiana: la loro tradizione, la loro trasmissione materiale, ha contribuito in molti casi a creare la tradizione culturale stessa. I libri posseduti, letti, postillati dagli autori dei nostri classici, hanno creato un filo ininterrotto tra le due tradizioni, quella materiale e quella culturale, che si sono alimentate a vicenda. Le circostanze stesse della trasmissione di alcuni libri hanno generato opzioni culturali e scelte stilistiche e letterarie importanti: si pensi per esempio al ruolo avuto dalla Raccolta aragonese e a come essa abbia cambiato la lingua poetica e i temi stessi della poesia napoletana alla fine del Quattrocento, o, ancor prima, alla circolazione delle rime di Dante in ambiente veneto o a quelle dei siciliani in Toscana. Molto spesso questo nesso tra le due tradizioni, quella culturale e quella dei testi, ha avuto alla base alcune opzioni di politica culturale, o politiche *tout court*, ma in molte altre occasioni le letture individuali e la *ruminatio* dei singoli autori sulle pagine dei libri dei loro predecessori, sulle opere di un passato lontano o recente, hanno avuto motivazioni di carattere eminentemente estetico o intellettuale. Sui margini dei libri si è compiuto, ed è stato spesso registrato, un dialogo a distanza tra generazioni di autori che costituisce uno dei codici linguistici comuni e continui della nostra letteratura e della nostra tradizione culturale.

Molti di questi libri hanno poi contribuito alla creazione della tradizione culturale italiana, recando ai lettori, in forme e modalità diverse a seconda dei casi e delle epoche, i testi e le opere di cui erano latori. Lo studio delle diverse modalità formali con le quali le opere sono state accolte ed esperite dai loro primi lettori e dai posteri in generale non è solo un utile contributo alla storia della loro ricezione e della loro fortuna, ma costituisce anche una prospettiva attraverso la quale si può esaminare l'alternarsi di alcuni valori formali, estetici e letterari, che di volta in volta sono prevalsi nella storia della letteratura, e per i quali molto spesso i libri – intesi nella loro materialità – sono stati qualcosa in più di un semplice veicolo. I libri nella loro storicità e nella loro forma – oltre che nella circolazione e nella diffusione – hanno contribuito in maniera non secondaria alla prevalenza di alcuni geni culturali e all'affermazione dei relativi caratteri che, sedimentandosi nel corso delle generazioni col dialogo a distanza tra gli scrittori, hanno infine formato quel patrimonio comune che è la tradizione culturale italiana.

Se ragioniamo dal punto di vista della comunicazione, e se per il breve spazio di un paragrafo facciamo astrazione dal dato letterario, ricorderemo come per tutti i sociologi e i teorici della comunicazione il mezzo non diverge dal messaggio; in letteratura, non si potrà sostenere forse che «il *medium* è il messaggio»¹, né che esista una perfetta identità tra mezzo e contenuto. Ma il messaggio cambia se cambia il *medium*, e, nel caso delle espressioni letterarie, la testualità muta al mutare del paratesto. Della presenza diffusa di questo fenomeno nella storia letteraria e nella tradizione culturale italiana è possibile reperire un vastissimo numero di esempi, in particolare nel periodo di passaggio fra la cultura del manoscritto e quella del libro a stampa: in questa sede presenteremo alcuni casi esemplari di interazione tra mezzo e messaggio, di connessione tra i presupposti ideologici e culturali che sono alla base dell'opera letteraria e la coeva formalizzazione della stessa opera in termini materiali, o, a seconda dei casi, le sue formalizzazioni che si sono succedute nel tempo. In particolare, concentreremo l'attenzione su una serie di interazioni tra mezzo e messaggio, tra pagina e testo, tra libro e opera, nei decenni che videro l'affermazione in Italia della stampa, e che, riguardando due classici come il *Furioso* di Ariosto e il canzoniere di Petrarca, hanno contribuito a creare o consolidare, grazie alla loro diffusione e alla loro fortuna, alcuni dei tratti più caratteristici della cultura letteraria italiana dei secoli successivi.

L'avvento del libro stampato e la sua diffusione di massa, dopo che per molti secoli esso era stato ritenuto un oggetto raro, un emblema religioso, un simbolo

¹ Cfr. MCLUHAN M. (2011), *Capire i media. Gli strumenti del comunicare* (1967), Milano, il Saggiatore, pp. 29–30.

del potere politico, un potenziale pericolo per il potere stesso, hanno reso il libro stesso un oggetto estremamente familiare, di facile reperibilità, di prezzo non elevato, con la conseguenza di un sempre più vasto accesso all'informazione e di un allargamento della tradizione culturale². Questo fenomeno tardò qualche decennio a manifestarsi, rispetto all'invenzione della stampa, ed è databile in Italia attorno all'inizio del XVI secolo. La riscoperta dei classici volgari e la ricerca, per loro tramite, di un nuovo pubblico, più ampio e moderno rispetto al ristretto orizzonte della letteratura cortigiana, sono le più evidenti manifestazioni storico-letterarie di questo incremento dei potenziali lettori e di espansione del mercato della letteratura: il fenomeno andava incoraggiato, e il pubblico creato. Oggi, sia lecita una parentesi, la situazione sembra per alcuni aspetti analoga: si sono sviluppati nuovi mezzi di comunicazione e l'e-book promette (o minaccia secondo i casi e l'apertura mentale al nuovo di chi riflette sulla questione) di rimpiazzare il libro a stampa. Grazie alla immaterialità fisica del testo e delle opere, l'esperienza comunicativa del libro è sul punto di cambiare per sempre: il disfacimento della sua consistenza effettiva mette però in crisi anche il valore di documento e testimonianza storica, quand'anche di storia del gusto letterario e delle forme, che i libri hanno avuto, sicché a detta di alcuni le biblioteche – in particolare quelle di conservazione – saranno presto meta solo degli studiosi di storia del libro e dell'editoria, un luogo per archeologi più interessati al mezzo che al messaggio. Il processo che avvenne tra la seconda metà del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento ebbe qualche elemento di somiglianza, poiché come sempre accade negli sviluppi tecnologici che si susseguono nella produzione industriale legata alle lettere, alle arti, alla musica e all'intrattenimento e al consumo di questi beni immateriali, la tecnologia più innovativa comportò la parziale distruzione e l'oblio della precedente cui essa succede, non solo in termini di dispositivi e di supporti, ma anche, a mio parere, in termini di testi e messaggi. Il cd, oggi obsoleto, aveva reso obsoleti i vinili, i giradischi e le cassette: non ha eliminato la musica in sé, ma particolari generi musicali precedenti alle rivoluzioni tecniche possono certamente essere stati contratti o indotti alla scomparsa (o all'interesse archeologico) dal passaggio all'mp3: si pensi all'opera rock, oggi improponibile, come tutti i brani pop di durata superiore ai due minuti e mezzo³. Allo stesso modo, gli ebooks e i supporti elettronici non cancelleranno la letteratura e la let-

² PEARSON D. (2008), *Books as history. The importance of books beyond their texts*, London, The British Library and Oak Knoll Press, p. 7.

³ YELLOWLEES DOUGLAS J. (1999), *The end of books or books without end?: reading interactive narratives*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

tura, ma potranno decretare l'estinzione di un genere o la fortuna di un altro. I lettori affezionati ai libri cartacei dovrebbero conoscere queste dinamiche, dal momento che la stampa a caratteri mobili, la prima vera attività industriale in Occidente, consentì al libro a stampa di rimpiazzare per molte funzioni il manoscritto, e di stabilire e consolidare, in Italia, la fortuna di generi letterari a diverso titolo "popolari" come il poema epico cavalleresco e la lirica petrarchista. In compenso, altri generi come il poema in terzine scomparve, sostituito (ma solo molto più tardi) da quello in versi sciolti. Allo stesso tempo, per le stesse ragioni per cui nei nostri Kindle sono presenti anzitutto i classici (chi non vi ha salvato una copia della *Commedia*?), l'invenzione della stampa portò a una ricerca formale sul canone dei classici e a una sua stabilizzazione, che passava anche attraverso i procedimenti di grammaticalizzazione stilistica e linguistica promossi dal Bembo (e tra i motivi per i quali fu promossa una standardizzazione ortografica, delle forme linguistiche e della grammatica della lingua poetica uno dei principali poté essere quello di assicurare alla produzione del libro a stampa volgare un quadro di stabilità, uno standard comunemente accettato su cui basarsi per la produzione industriale: a questo stesso progetto culturale rispondono le correzioni di Ariosto sul testo del *Furioso* e la sua normalizzazione linguistica)⁴.

Il rapporto degli scrittori, del pubblico e in generale della letteratura con il nuovo mezzo, ben analizzato in molti studi recenti (basti rimandare a Richardson o Trovato)⁵, ha prodotto effetti in alcuni casi dirompenti, in altri ha perseguito una continuità con il passato. Ma in generale l'influsso del libro a stampa sulle forme letterarie, sui generi, sulle singole opere, è stato in tutta evidenza un fatto epocale. Con l'avvento del libro a stampa le interazioni tra il mezzo e il testo furono molte e diedero vita a dinamiche particolari, alla fortuna di alcuni generi, al declino di altri. Un genere "popolare" come il poema cavalleresco non poteva che giovare della nuova invenzione e delle possibilità di diffusione che la stampa assicurava alle avventure dei cavalieri, e il genere visse proprio negli anni dell'invenzione della stampa l'apice della sua fortuna: con altri concomitanti fattori, fu la possibilità di decretarne una vasta diffusione che la stampa assicurava al poema a renderlo così popolare. Dal canto suo, la poesia lirica, standardizzata nelle forme del petrarchismo, contribuì largamente, per diverse vie, alla creazione di un pubblico nuovo e partecipativo di lettori.

⁴ Si veda per questo e altri aspetti Bologna C. (1998), *La macchina del 'Furioso'. Lettura dell' 'Orlando' e delle 'Satire'*, Torino, Einaudi.

⁵ RICHARDSON B. (2004), *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard; TROVATO P. (1991), *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, (Ferrara, Unife Press, 2009).

*

Fatte queste dovute premesse, concentriamo ora l'attenzione su alcuni casi particolari in cui le interazioni tra mezzo e messaggio e il ruolo di *medium* affidato al libro hanno avuto dirette conseguenze sulla forma delle opere e sui valori estetici e letterari di cui esse sono state portatrici. Un fenomeno siffatto riguarda da vicino molti dei nostri classici, sicché per oro tramite ha potuto divenire parte costitutiva della tradizione letteraria e culturale italiana.

Prendiamo anzitutto in esame i casi, molto noti, di Boiardo e Ariosto: il primo iniziò a lavorare all'*Inamoramento di Orlando*, dal 1476, pubblicandone nel 1483 i primi 2 libri, per 60 canti. La composizione di un terzo libro procedette molto più lentamente e fu interrotta bruscamente al IX canto, pochi mesi prima della morte del poeta, nel 1494. Il poema di Boiardo presenta una serie di caratteristiche ideali che in senso molto vasto potremmo definire conservatrici, come la reviviscenza dei valori del mondo cavalleresco, che l'autore sentiva come profondamente attuali e per la quale egli aveva eletto come luogo ideale la corte ferrarese. E proprio alla corte egli rivolse in prima ed esclusiva istanza il poema, sia in termini di ideologia cortese e cavalleresca sia in termini linguistici, dotandolo cioè di una espressività lontana dalle rigide codificazioni classicistiche che saranno proprie di lì a pochi anni della letteratura cinquecentesca, e che corrispondeva non a una lingua sovramunicipale o a una *koiné*, ma a una lingua ibrida che sul fondo letterario – il quale non poteva che essere genericamente toscano – innestava elementi fonetici, morfologici, lessicali, tipicamente padani. In seguito, quando nel Cinquecento trionferanno i canoni puristici del Bembo, proprio la veste linguistica indurrà i letterati a guardare con sufficienza il poema di Boiardo⁶: ma l'oblio che subentrò all'iniziale fortuna dell'*Orlando innamorato*, limitata a pochi decenni, e che è durato almeno fino al secondo Novecento⁷, fu

⁶ Come noto, Francesco Berni attese a un rifacimento del poema in lingua toscana (1527–1531) contribuendo a una ricezione particolare del poema che, iniziata fra '400 e '500, culminò con le "giunte" destinate a colmare il vuoto lasciato dall'autore con l'interruzione dell'opera, Ludovico Domenichi ripeté l'operazione nel 1545, col risultato che il poema originale venne soppiantato per secoli da versioni contraffatte e restaurate.

⁷ Al 1970 risale il volume miscelaneo su *Il Boiardo e la critica contemporanea* (Atti del Convegno, Scandiano-Reggio Emilia, 25–27 Aprile 1969, in G. Anceschi (a curia di), Firenze, Olschki che ha riaccessato l'interesse per l'autore, seguito vent'anni dopo dalla monumentale *Bibliografia dell'Orlando innamorato* di Neil Harris (Modena, Franco Cosimo Panini, 1998–1991, 2 voll.), uno dei più celebri studi di bibliografia testuale mai condotti, che ha messo ordine nell'intrico delle stampe antiche e moderne dell'opera.

dovuta anche a ragioni di tradizione del testo e ad alcuni aspetti, che si potrebbero definire sfortunati, della sua diffusione.

La porzione del poema che Boiardo aveva portato a termine (3 libri, il primo di 29, il secondo di 31 canti e il terzo incompiuto) venne più volte pubblicata durante la vita dell'autore: dapprima in due libri nel 1482–1483, in una edizione andata perduta (circostanza di non poco conto per le nostre riflessioni, anche se rispecchia in modo neutro l'alta mortalità degli incunaboli); poi in una seconda edizione, quella di Venezia del 1487 per Piero de' Piasi, che ci è trasmessa da una sola copia superstite, oggi conservata presso la Biblioteca Marciana; la terza edizione pubblicata sempre a Venezia nel 1491 sopravvive anch'essa in esemplare unico. Nessuna di queste edizioni, e dunque nessuna delle edizioni stampate vivente il poeta, è completa: ciò non è necessariamente segno di noncuranza o negligenza da parte dell'autore (rifacimenti e *work in progress* erano infatti conaturati a un genere come quello del poema cavalleresco in cui gli sviluppi della trama potevano erompere in ogni direzione), ma può suggerire come l'autore non dedicasse eccessive cure all'aspetto "commerciale" della vicenda né troppo impegno all'istradamento della sua opera verso una fortuna in termini di pubblico. D'altra parte, perché mai un autore di formazione umanistica, i cui punti di riferimento in termini di progetto culturale erano quelli di un raffinato elitarismo letterario, avrebbe dovuto tener conto di un fattore quale quello del pubblico? E perché mai un autore il cui mondo sentimentale e i cui riferimenti ideali erano tutti interni alla corte di Ferrara avrebbe dovuto pensare di allargare la cerchia dei lettori oltre i ristretti confini del suo universo sociale? Sotto l'aspetto del progetto letterario e della interazione tra le due tradizioni, quella materiale e quella culturale, Boiardo appare essere un caso esemplare di come gli aspetti storici e i tratti ideologici dell'autore abbiano potuto incidere sulla fortuna dell'opera (e in questo caso determinarne la sfortuna e decretarne il parziale oblio, per il fatto di non essere, i tratti ideologici e il progetto culturale, al passo con i tempi).

Il poema nella sua interezza poté essere pubblicato solo dopo la morte dell'autore (1494) dal tipografo modenese Pellegrino de' Pasquali fra il 16 maggio e il 15 settembre 1495, ma anche questa edizione è oggi irreperibile. Per giungere alla prima edizione completa che sia sfuggita all'oltraggio del tempo per arrivare fino ai posteri è necessario transitare al nuovo secolo, al 1506, quando apparve l'edizione pubblicata a Venezia dal Rusconi (anche di questa, peraltro, esiste un'unica copia). Si registrano quindi due paradossi: anzitutto, l'opera che segna il culmine letterario ed artistico della poesia narrativa italiana del Quattrocento non è conservata, nella sua interezza, da alcun incunabolo; secondariamente, una delle opere destinate alla più profonda influenza sugli imitatori e i rifacitori, una

delle opere più riccamente lette e imitate nella prima metà del XVI secolo, presenta una tradizione affidata quasi per intero alla testimonianza di stampe in esemplare unico, dopo che gli originali di mano dell'autore andarono perduti Né è migliore la situazione dei manoscritti, poiché del poema si conserva una sola copia integrale, di cui si esclude però la derivazione boiardesca (il codice Trivulziano 1094), cosicché le riscritture e le rassetture cinquecentesche hanno rappresentato per molti secoli pressoché l'unico modo di leggere l'opera.

Queste riscritture segnano sin da subito il declino della fortuna del Boiardo, il cui poema veniva con esse reso leggibile, ma allo stesso tempo traviato, secondo i nuovi canoni del classicismo che del poema nella sua forma originale dichiarava apertamente i limiti. Alle riscritture cinquecentesche (in particolare si ricordi quella del Berni, un esempio, se non di censura, quantomeno di sopraffazione nei confronti del testo originale di Boiardo), l'assenza di una tradizione testuale stabile e solida non poté che giovare, e l'*Orlando* autentico, anche grazie alla debolezza della sua tradizione, fu sostituito da un'opera nuova, rifatta con grazia e decoro all'insegna della norma linguistica e stilistica. Solo a partire dall'Ottocento, sulla base dello studio della prima tradizione del testo del poema, la filologia ha iniziato a recuperarne una veste stabile e storicamente attendibile⁸.

Ariosto concepisce il proprio poema solo vent'anni dopo quello di Boiardo: è passata una generazione, ma sembra scorso un secolo. Il *Furioso* segna una vera rivoluzione nelle strategie di diffusione e di controllo autoriale sulla propria opera, come bene evidenziato dai molti studi che hanno riguardato le procedure cui Ariosto si era affidato per la preparazione e la diffusione del poema (penso in particolare a quelli di Brian Richardson e Corrado Bologna)⁹. È vero che anche il *Furioso* va incontro in un certo senso a una vicenda editoriale in alcune sue parti sfortunata (la seconda edizione del poema, quella ferrarese del Pigna risalente al 1521, si conserva in uno scarno manipolo di copie, due a Roma, una

⁸ Nell'800 si ebbe un restauro dell'opera che venne portato a termine in Inghilterra da Antonio Panizzi, bibliotecario del British Museum, che pubblicò fra il 1830 e il 1831 la versione originale del poema ricavando il testo dalla tradizione a stampa del XV sec. con la rinuncia alle toscanziazioni cinquecentesche. Fra '800 e '900 furono numerose le edizioni integrali del poema. L'ultima edizione critica (*L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999) si caratterizza per il recupero di una veste linguistica originale e settentrionale, la fedeltà all'assetto formale degli antichi esemplari del poema e soprattutto per il titolo che sulla unanime base dei testimoni contemporanei e dell'unica citazione dello stesso autore si discosta da una consuetudine secolare che fin dal titolo *Orlando innamorato* presupponeva un richiamo al poema ariostesco e una continuità con esso.

⁹ RICHARDSON B. (2004), *Stampatori...*, Bologna, *La macchina del 'Furioso'*.

a Dublino e una a Dresda), ma è vero allo stesso tempo che Ariosto seppe interpretare il nuovo mezzo molto meglio del suo predecessore, che lo vedeva nascere tra Quattro e Cinquecento e che non ne coglieva forse le potenzialità, muovendosi all'interno di quella diffidenza umanistica per il nuovo processo di produzione di cui abbiamo molti esempi¹⁰. L'impatto che la stampa ebbe sulla cultura scritta, sottolinea Richardson, si può misurare anzitutto sul coinvolgimento degli autori nel processo di pubblicazione, e nel loro controllo sull'opera: nullo, o quasi, quello di Boiardo, come testimonia la prima frammentaria circolazione dell'*Innamorato*, stretto, attento e rigoroso quella di Ariosto, a testimoniare l'importanza crescente che la pubblicazione a stampa stava acquistando per gli scrittori¹¹.

L'affermazione della stampa fra XV e XVI secolo è, come detto, un fatto di grande rilievo culturale e sociale, cui consegue una rivoluzione nel modo stesso di concepire le opere, la lettura, la letteratura. Ariosto, forse per primo tra i nostri classici, considera il concetto di pubblico in senso moderno, al pubblico va incontro e, in favore di un ampliamento della platea dei suoi lettori, muta la lingua del proprio poema nel rifacimento del '32 nel senso del perseguimento di un conguaglio sovramunicipale, consapevole com'era che la lettura dei classici e l'interesse per la letteratura volgare stavano diventando un fenomeno di più ampia diffusione rispetto ai ristretti confini delle corti rinascimentali; Ariosto affronta un investimento economico importante per pubblicare il poema, con lo scopo di modificare la propria collocazione sociale grazie agli introiti che sperava di ricavarne: dobbiamo a Corrado Bologna queste ed altre notazioni che ci fanno pensare al *Furioso* come al primo classico italiano appositamente concepito per il mercato del libro a stampa. Anche la fioritura di discussioni linguistiche che avvenne in Italia a partire dall'inizio del Cinquecento può spiegarsi in parte con la necessità di offrire una veste uniforme, dal punto di vista grafico, a una lingua che fino ad allora aveva seguito l'uso dei singoli copisti o la morfologia delle singole varietà regionali, e che non aveva avuto mai modo né necessità di perseguire una standardizzazione grafica o una linea uniforme. In questo quadro, un genere letterario come la poesia lirica, più adatto di altri a fenomeni di standardizzazione stilistica, retorica e linguistica (poiché si basava costituzionalmente su un repertorio limitato di temi, *topoi* e situazioni), trasse dall'invenzione della stampa una enorme spinta propulsiva che durò per tutto il Sedicesimo secolo e oltre. Naturalmente si danno anche casi contrari, di interazione negativa tra la

¹⁰ Si veda CAMPANELLI M. (2009), *Autografia e filologia alle origini della stampa*, in: M. Motolese ed E. Russo (a curia di), "*Di mano propria*". *Gli autografi dei letterati italiani*. Atti del Convegno internazionale (Forlì, 24–27 novembre 2008), Roma, Salerno editrice, pp. 603–629.

¹¹ Cfr. RICHARDSON B. (2004), *Stampatori...*, pp. 120–125.

stampa e il genere letterario. I caratteri genetici del poema allegorico o didascalico, che nel Trecento, sull'esempio dantesco, prometteva con l'*Amorosa visione* di Boccaccio, i *Triumphs* di Petrarca e Sacchetti, di diventare il genere poetico più nobile e praticato della poesia italiana, non gli consentirono, a causa della varietà tematica e linguistica di cui esso era manifestazione, di adattarsi alle novità ambientali, sicché esso ridusse le proprie pretese e, come un *phylum* di erbivori in tempo di siccità, le proprie dimensioni, finendo per essere praticato nel secolo successivo quasi esclusivamente nei sintetici termini del capitolo isolato, cui fu demandato lo sviluppo di alcune tematiche e di alcuni registri che alla lirica erano solitamente preclusi (non necessariamente satirici o narrativi, ma anche filosofici o morali).

*

Nell'epoca che vide la repentina affermazione della stampa, gli esempi di interazione tra le forme materiali che il libro assunse e gli aspetti ideologici delle operazioni culturali a esso legate furono numerosi, e diedero vita alla proliferazione di alcuni generi o alla contrazione, che poté giungere fino all'estinzione, di altri. Il principale attore di queste interazioni, coinvolto anche da Ariosto nei processi di revisione del suo poema, è stato senza dubbio Pietro Bembo, la cui attività, si direbbe oggi, di consulente editoriale e di direttore di collana per Aldo Manuzio è ben nota. Non è neppure necessario ricordare come alcune operazioni letterarie e culturali di Bembo nascessero in quella stessa corte di Ferrara che aveva visto la primazia del Boiardo, e con un gusto antichizzante e conservatore non troppo dissimile da quello del conte di Scandiano (si pensi alla dedica a Lucrezia Borgia degli *Asolani*, alla loro profonda natura di opera di corte e di esaltazione del mondo cortigiano, infine alla continuità con i modelli letterari e librari della corte estense che ne sostanziano la nascita)¹². Nell'intento di promuovere una grammaticalizzazione della lingua, e un processo di imitazione simile a quello che avrebbe poi espresso nell'epistola a G.F. Pico¹³, all'inizio del

¹² Si vedano a questo proposito le osservazioni di CLOUGH C.H., *Pietro Bembo's Gli Asolani of 1505*, "Modern language notes", 84 (1969), 1, pp. 16–45, e Ead., *The Printings of the First Edition of Pietro Bembo's Gli Asolani*, "Modern language notes", 87 (1972), 1, pp. 134–39, integrate ora con nuovi dati di contesto da BARBIERI A. (2004), *Gli 'Asolani' e la tradizione del libro alla corte di Ferrara*, "Schifanoia", 26/27, pp. 195–201.

¹³ Cfr. *Le epistole 'De imitatione' di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, in: G. Santangelo (a curia di), Firenze, Olschki, 1954.

Cinquecento Bembo fu il principale fautore della “scoperta” dei classici italiani, ovvero della imposizione di Petrarca e Boccaccio quali modelli letterari e linguistici per i suoi contemporanei. Questa operazione ha preceduto di molti anni la pubblicazione, e probabilmente anche l’ideazione, delle *Prose della volgar lingua*, e si è concretizzata specialmente nell’edizione aldina del Petrarca del 1501¹⁴, in cui il canzoniere appare all’interno di una collana di classici latini, con lo stesso formato e la stessa impaginazione di Virgilio e Orazio. L’edizione è basata, secondo quanto afferma Aldo Manuzio nella celebre nota ai lettori che accompagna quell’edizione, sull’autografo del canzoniere: e nonostante lo studio degli autografi petrarcheschi abbia seguito, e non preceduto, le edizioni a stampa, è con le stampe, in particolare cinquecentesche, che il testo del canzoniere basato sull’autografo si è diffuso, soprattutto nella forma della *vulgata* aldina curata da Bembo.

Ci si sarebbe potuto aspettare, in presenza di un autografo così autorevole, che l’edizione curata da un eccellente umanista come Bembo ne rispettasse la lezione con grande attenzione e rigore, ma le cose non andarono così, e anzi l’adesione dell’aldina e delle più celebri edizioni cinquecentesche del canzoniere al dettato del manoscritto vaticano fu molto labile e non uniforme¹⁵. Nell’edizione del canzoniere del 1501 l’atteggiamento di Bembo nei confronti della lingua di Petrarca è molto diversa dalla canonizzazione apparentemente non problematica che avverrà nelle successive *Prose*, e molto meno rispettosa del dettato linguistico del Petrarca. Le scelte linguistiche dell’aldina, che molto appiana delle asperità petrarchesche, in un certo senso preparano le *Prose* stesse¹⁶, ma non si può certo dire che si attenessero all’originale: per questo e per altri motivi, l’aldina non

¹⁴ Particolarmente ricca la bibliografia su questa importante edizione (una edizione anastatica in *The 1501 Aldine edition of ‘Le Cose volgari di Messer Francesco Petrarca’ revised and annotated by Master Pietro Bembo, Venetian noble, with a foreword by J. Parzen and a note on the Aldine italic type and the octavo format by L. BALSAMO*, s. I, Alecto Historical editions, 1997); si veda, oltre Pillinini S. (1981), *Traguardi linguistici nel Petrarca bembino del 1501*, “Studi di filologia italiana” 39, pp. 57–76; CLOUGH C.H. (1998), *Pietro Bembo’s edition of Petrarch and his association with the aldine press*, in a cura di D.S. Zeidberg, Firenze, Olschki, *Aldus Manutius and the Renaissance Culture. Essays in memory of Franklin D. Murphy*, pp. 47–80; BALSAMO L. (2000), *L’edizione aldina delle ‘Rime’ del Petrarca (1501) e l’affermazione della letteratura volgare*, in: L. Ballerini, G. Bardin, M. Ciavoletta (a curia di), *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica.*, Fiesole, Cadmo, pp. 303–10; GIARIN S. (2004), *Petrarca e Bembo: l’edizione aldina del “Canzoniere”*, “Studi di filologia italiana”, 62, pp. 161–93; e M. SANTORO, M.C. MARINO, M. PACIONI (2006), *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto: le edizioni rinascimentali delle tre corone*, a cura di M. Santoro, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 2006.

¹⁵ Cfr. PILLININI (1981), *Traguardi...*, 57–76.

¹⁶ Si vedano MARTINA A. (1998), *La canonizzazione della lingua petrarchesca nelle ‘Prose della volgar lingua’ di Pietro Bembo*, in: “Lingua e stile”, 33, pp. 217–30, e DANIELE A. (2001), *Il Petrarca del Bembo*, in: S. Morgana, M. Piotti e M. Prada (a curia di), *Prose della volgar*

produsse un consenso unanime da parte dei lettori. Suscitò anzi molte polemiche, e scelte editoriali controverse e contrastanti. E, sorprendentemente, furono proprio le scelte lontane dall'originale a risultare, almeno per un breve periodo, vincenti nei gusti e nel favore del pubblico.

Le vicende editoriali del canzoniere di Petrarca a partire dalla sua prima apparizione a stampa possono essere così sintetizzate ripercorrendone i punti principali: la *princeps* del canzoniere è quella veneziana di Vindelino da Spira, mentre la prima edizione a essere basata sull'originale del canzoniere fu quella padovana di Bartolomeo di Valdezocco del 1472 (il codice era infatti conservato a Padova)¹⁷. L'aldina del 1501 (il cui titolo, *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*, era effettivamente tratto e tradotto dall'autografo-idiografo del canzoniere)¹⁸ offrì il testo di riferimento a gran parte delle edizioni successive; essa fu seguita nel 1514 da una seconda edizione, dotata di una titolazione apparentemente anodina, *Il Petrarca*, la quale invece aveva lo scopo di manifestare la centralità e l'insostituibilità del testo aldino, ormai destinato a diventare la *vulgata* cinquecentesca. E questo nonostante le incertezze sulla forma stessa del testo del canzoniere, con l'inizio della seconda parte che, a dispetto delle chiare indicazioni del codice vaticano, oscilla nelle varie edizioni aldine dalla canzone 264 al sonetto 267, che costituisce il primo componimento davvero "in morte"¹⁹: questa erronea partizione – che oblitera l'originario disegno morale del canzoniere petrarchesco e la dialettica temporale tra colpa e pentimento che vi campeggia – affliggerà molte edizioni fino all'Ottocento, compresa quella celeberrima di Carducci e Ferrari. Un'altra edizione dei Manuzio, questa volta quella di Paolo, del 1533, riprende

lingua' di Pietro Bembo. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 4–7 ottobre 2000), Bologna, Cisalpino, pp. 157–79.

¹⁷ Il codice, passato alla famiglia Santasofia di Padova, servì al Bembo per l'edizione aldina del 1501, e venne da lui acquistato nel 1544; passò quindi a Fulvio Orsini nel 1581, e fu legato per testamento alla Vaticana nel 1600 (SAMBIN P. (1990), *Libri del Petrarca pervenuti ai Santasofia di Padova*, in: Id. – E. FUMAGALLI – T. PESENTI, *Tra gli eredi del Petrarca*, "Studi petrarcheschi", 7, pp. 1–92, pp. 1–29). L'edizione anastatica dell'incunabolo padovano del *Canzoniere* stampato dal Valdezocco nel 1472, a cura di G. Belloni, è stata pubblicata nel 2001 a Venezia da Marsilio in collaborazione con la Regione del Veneto. Sul testo, cfr. BEDIN G. (1993), *Bartolomeo Valdezocco editore di Petrarca (1472): nota sul rapporto tra manoscritto originale ed edizione*, "Bollettino del Museo civico di Padova", 82, pp. 321–38.

¹⁸ Sul rapporto tra Bembo e il codice, si vedano ora PULSONI C., BELLONI G. (2006), *Bembo e l'autografo di Petrarca. Ancora sulla storia dell'originale del Canzoniere*, "Studi petrarcheschi", 19, pp. 149–84.

¹⁹ Nell'Aldina del 1501 la seconda parte del canzoniere inizia da *I' vo pensando*, in quella del 1514 da *Oimè il bel viso* (l'edizione aggiunge il capitolo dei *Triumphs Nel cor, pien d'amarissima dolcezza*), nell'edizione del 1533, infine, prefata da Paolo Manuzio e dedicata a Bonifacio Marchese D'oria, la seconda parte inizia ancora da *Oimè il bel viso* (p. 105).

la seconda del 1514, con tutti gli apparati e i paratesti, cui aggiunge nelle ultime 26 pagine una postfazione anonima «ai candidi lettori», sulla corretta grafia da seguire nelle edizioni di Petrarca, e una esposizione dei luoghi difficili, anch'essa anonima. Questa ricca discussione sull'ortografia è un vero specchio dei tempi, in cui le discussioni di carattere grammaticale iniziavano a susseguirsi con toni e argomentazioni talvolta parossistici, che culmineranno nelle prese di posizione del Daniello e del Muzio²⁰.

Se la lingua poetica del Petrarca è divenuta così influente e ha condizionato gli sviluppi (o la stasi) della lingua della lirica italiana per almeno cinque secoli, ciò si deve alla storia della sua ricezione moderna, che nell'epoca della più intensa fortuna e diffusione dei *Fragmenta* passa esclusivamente attraverso le stampe. Le strategie utilizzate di volta in volta dagli editori nella presentazione del testo e nella forma che esso assume, e che caratterizzano le più importanti edizioni cinquecentesche del canzoniere di Petrarca, rivelano molte cose sugli ideali estetici e letterari che ne erano alla base. Nell'appendice intitolata *Aldo a gli lettori* presente in alcuni esemplari – gli ultimi – dell'aldina del 1501 (pp. 371r-372v), che cito adeguando i segni paragrafematici, gli accenti, e l'ortografia all'uso moderno, l'editore (o più probabilmente lo stesso Bembo)²¹, difendendo la «correttione di questo libro, che io vi porgo o lettori» in quanto «tolto dallo scritto di mano medesima del Poeta havuto da M. Pietro Bembo», deve rispondere a quelli «che dicono, non essere perciò così compiutamente corretta questa forma»; e nel difendere il testo pubblicato, che già i detrattori avevano avuto modo di disapprovare e sul quale si potevano immediatamente registrare perplessità e critiche da parte dei lettori più esperti²² – a volte, come nel caso della scelta di *barbarico* per *bavarico*, non senza ragione – ricorre a un argomento indiscutibile, cioè l'aver esemplato il testo direttamente sull'autografo:

Hora perché non è mia professione in questo luogo di sporvi le lingue et il nostro Poeta; all'altre incorrettioni, che e' miei riprenditori arrechano o della lingua, o dello 'ntendimento del autore, tanto solo dirò; Che se alle volte cosa, che quivi leggono, nella loro conoscenza non cape; et essi pure ne vogliono riprendere che

²⁰ Rimando al mio saggio dal titolo *Varianti e normalizzazione del testo nell'esegesi dei 'Rerum vulgarium fragmenta' di Daniello, Muzio e Tassoni*, in *La filologia dei testi d'autore* Atti del Convegno (Roma, 3–4 ottobre 2007), a cura di S. Brambilla e M. Fiorilla (2009), Firenze, Cesati, pp. 137–57.

²¹ BELLONI G. (1992), *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'*, Padova, Antenore, pp. 117–118.

²² Ad esempio Antonio Da Canal: BELLONI G. (1992), *Laura...*, pp. 102–105.

che sia; riprendano il Petrarca medesimo, se par loro di ben fare: il quale di sua mano così ha lasciato alle genti, che doppo lui havevano a venire, in testo diligentissimamente da esso scritto in buona charta: il quale io appo il sopradetto M. Piero Bembo ho veduto; che altri libri ha di man pure del nostro Poeta; & dal quale questa forma a lettera per lettera è levata in modo; che con pace, di chi mi riprende, in essa non ci ha errori. Ma quando essi a me un Virgilio recheranno innanzi; che di man di Virgilio sia, o pure da quello tolto; quante volte o parola, o sentimento mi verrà in esso veduto altrimenti stare, che non istà nel mio; tante m'ingegnerò più tosto d'intenderlo, che di colparlo²³.

L'accostamento degli autografi di Petrarca a quelli immaginari di Virgilio sembra avere lo scopo di illustrare la genealogia del canzoniere e di rendere classica la sua poesia, rafforzando l'intento che era alla base della proposizione delle sue liriche in una collana di classici latini. E anche la scelta di porre il testo giustificativo in chiusura del libro serve a non infrangere i principi che Aldo stesso si era dato nella pubblicazione dei classici latini e greci, che dovevano essere rigorosamente senza commenti e apparati (aspetto che caratterizza, come notato da Dionisotti, lo spirito e il progetto culturale dell'impresa aldina, e che decreta la fortuna delle sue edizioni, in quanto adatte a un nuovo pubblico internazionale di uomini colti ma non eruditi).

Il Dante aldino non presenta nulla di simile a questa postfazione, che tuttavia non è un fatto estemporaneo. Nell'edizione del 1514, infatti, il testo della postfazione, che vi viene ristampato, è seguito da vari apparati, testi di poesie disperse e di sonetti di cui Petrarca era destinatario e dal testo delle canzoni citate nella 70 dei *Fragmenta*. La postfazione, di nuovo intitolata *Aldo a gli lettori* (pp. n.n., ma 193r-195v) e che presenta varianti di stato²⁴, non reinterviene sui problemi precedentemente illustrati, e tende piuttosto a giustificare le scelte editoriali, cioè l'opportunità di stampare questi apparati. Essa è pertanto tutta interna al sistema di produzione del libro, anziché in relazione con il testo e l'esegesi petrarchesca. Non manca tuttavia di affrontare questioni esegetiche, soffermandosi in particolare su un capitolo dei *Triumphs*, opera giudicata incompiuta, e la cui presenza (e la cui esclusione dalla prima edizione) va pertanto giustificata:

²³ Cfr. Aldo Manuzio editore. *Dediche. Prefazioni. Note ai testi*. Introduzione di C. Dionisotti, testo latino con traduzione e note a cura di G. Orlandi (1975), Milano, Il Polifilo, vol. II, pp. 52–55.

²⁴ RICHARDSON B. (1991), *The two versions of the 'Appendix aldina' of 1514*, "The Library" 13, pp. 115–125.

Forse che il meglio era, delle cose di M.F.P. non vi dar altro ad leggere, che quelle, che esso ha giudicato degne, che escono in man de gl'huomini: però che mal ufficio par che a me faccia colui: il quale contra l'altrui volontà, fa veder quello, che egli desidera che stia nascosto. Et chi dubita che M.F. non componesse molto più & canzoni & sonetti di quelli, che si veggono? Invero niuno. Non divenne egli in un giorno perfetto poeta: ancho egli si exercitò: compose ancho egli delle cose non così buone: ma fece quello, che ha sempre fatto, & far deve ogni prudente: venuto al buon giudicio scelse delle compositioni sue tutte quelle, che pensò li devesse dar il nome, che poi ha conseguito: l'altre, che di sé degne non li parveno, lasciò fuori. Quelle adunque, bastavano: & senza altrimenti produr in luce quelle, che il proprio lor autore volse occultare: qui si potea benissimo far fine: se non che le molte accusazioni di molti, mi hanno constretto ad aggiungervi quel capitolo della fama, che per giudicio del Magnifico M. Pietro Bembo fu nella mia prima impressione, dal loco, dove era, come superfluo rimosso: né questo aggiungo perché altrimenti creda: ma accioché voi buoni Lettori leggendolo, meglio vediate il vero: & cognosciate le regioni [*sic*] certissime: che mossero il gentilissimo giudicio ad far quel, che fece. [...] Che non seria mai il P. salito appresso ognuno nel pregio che è: se migliori cose non havesse egli composto: né altro che hentil giudicio fu quello, che l'adducesse ad tal capitolo refutare. Per questo da noi altresì fu nella prima nostra impressione pretermesso. Hora per la sopra detta cagione, & perché, qual si sia, è pur dello istesso autore; l'havemo aggiunto: acciò che ognuno resti sodisfatto. Oltre questo, una canzone, & sette sonetti pur del detto, non meno però da lui esclusi dalle altre sue miglior compositioni, vieneno in man vostre. Se non in altro, in questo al meno vi seranno utili: che de qui potrà ognuno conoscere, a che regola drizzava il P. le cose, che per sue voleva che si leggessero: & se drittamente di se medesimo giudicava.

La seconda edizione aldina, dunque, contravviene ai propositi generali e, se possiamo dir così, alla politica editoriale dell'editore veneziano, prossimo peraltro a lasciare il consorzio dei mortali, in quanto aggiunge apparati, testi di riferimento, note di commento, testi spuri e dubbi – ma solidamente attribuibili, mercé l'autorevolezza del Bembo, al Petrarca – : e tutto sommato, una volta stabilita una *vulgata* essa andava difesa e rafforzata. C'era infatti da combattere, in assenza di un privilegio per stati diversi dalla repubblica veneta, una agguerrita concorrenza editoriale, fatta di altri editori e di contraffazioni. Importante, per le dimensioni dello stampatore, era quella dei Giunta, che non si erano certo tirati indietro quando, pubblicando il loro Petrarca nel 1504 (e ristampandolo nel 1510), avevano evidenziato e ripreso i presunti errori della prima aldina. Questi consi-

stevano proprio in quello che LA postfazione aldina del 1514 tenta di giustificare, la mancanza cioè nella prima aldina di un capitolo dei *Triumphs*:

Parendomi lo impressor veneto havere mancato in molte cose, come nella impressione sua si poteva apertamente vedere, faccendosene comparatione, et perché fino allora mi parve essere nelli triumphs alcuna menda da notare [...], ho dato opera di ridurre in prompto tale defecto, & perché d'uno capitolo principiato, & così imperfecto dallo autore lasciato (che non emendò li Triumphs) alcuni aggiungendolo, & inserendo ad uno altro, quell'altro mutilando, ne hanno facto uno con alcuna presumptione, non importando molto, sendo cosa evidente, così la lascio, ma bene vi aggiungo el primo Triumpho della fama, omesso sì per incuria nella prima stampa facta a Vinegia, acciocché tale errore non passi incorrecto, perché omettere uno capitolo principio d'una Comedia, è cosa tanto absurda, & di alcuno impedimento alla intelligentia dello Autore²⁵.

Non ci intratterremo su questioni filologiche relative al testo dei *Trionfi*, le cui varianti insanabili e la cui incompiutezza avevano portato a divergenze nella resa del testo e nell'ordinamento dei capitoli (in generale, le opzioni di Bembo, e in particolare la collocazione come secondo *Triumphus cupidinis* del capitolo *Stanco già di mirar*, che la tradizione manoscritta e a stampa poneva generalmente al terzo o al quarto posto, e la cui giustificazione appare dettagliatamente nel testo della nota, sono oggi accettate)²⁶; intendiamo però sottolineare come lo stato testuale incerto in cui versava l'opera abbia offerto anche in questo caso a studiosi ed editori l'opportunità di intervenire sull'opera e di riscriverla secondo le esigenze dei lettori presentando di volta in volta l'operazione come una novità editoriale (è la "corsa agli armamenti" degli editori del Cinquecento). Questo accadeva soprattutto per i *Trionfi*, perché la *vulgata* del testo del canzoniere si era già formata, tanto che l'edizione giuntina, che pure non lesina le critiche a quella di Bembo e Aldo, non solo ne riprende il titolo (*Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*), ma imita in tutto e per tutto, nei caratteri, nell'impostazione

²⁵ *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, Impresso in Firenze, a petitione di Philippo di Giunta fiorentino, 1510 a dì XVII di Agosto, p. [1].

²⁶ Bembo provò anche a escludere una versione del primo *Triumphus Fame* (oggi designata come Ia) che si presentava palesemente come redazione anteriore di *TF I* e *II*; intervenne anche su un breve frammento di *Triumphus Mortis* Ia, da lui considerato l'esordio di un secondo capitolo del *Triumphus Pudicitie*. Per tutti questi aspetti rimando alle edizioni dell'opera di M. Ariani (*Triumphs*, Milano, Mursia, 1988) e a cura di V. Pacca in *Trionfi; Rime stravaganti; Codice degli abbozzi*, a cura di Id. e L. Paolino (2000), Milano, Mondadori.

della pagina, nei bianchi, nel formato, l'aldina del 1501, rendendo così un implicito omaggio non solo al testo del canzoniere (la parte in morte inizia però correttamente con la canzone 264, e altre varianti bembiane non vi sono accolte), ma anche alla veste editoriale che del canzoniere di Petrarca si era andata consolidando. Altre edizioni, come quelle dello Stagnino, avevano a loro volta imitato da presso il testo e il formato dell'aldina²⁷.

L'aldina del 1501 è dunque un'edizione capostipite, che genera una discendenza la quale ne conserva generalmente i caratteri esteriori: pur mutando talvolta alcuni tratti esteriori, il fenotipo dei canzonieri del Cinquecento rimane per lo più identico. Le corpose edizioni quattrocentesche con ingombranti commenti multipli si estinguono, poiché il pubblico, che richiede formati librari più agili, ne decreta la fine. I tentativi di commenti voluminosi al canzoniere, come il *parto d'elephante* del Gesualdo, sono destinati a una rapida estinzione. Il canzoniere diventa un classico anche – e soprattutto – passando in tipografia e liberandosi, come le edizioni aldine di Aristotele, delle incrostazioni dei commenti. Di suo, l'opera era adattissima per sua costituzione, divisibilità e reiterabilità potenzialmente infinita dei suoi elementi costitutivi a essere oggetto di forsennata imitazione lirica: e a questi caratteri genetici che nell'ambiente letterario rifeudalizzato del primo Cinquecento italiano ne favorirono l'adattamento e la proliferazione si era aggiunta l'operazione di semplificazione linguistica di alcune asprezze del testo compiuta da Bembo, il quale non aveva esitato a “tradire” in più punti l'autografo vaticano pur di ottenere una lingua più uniforme e meglio rispondente alle esigenze del pubblico. Il tutto era stato reso autorevole dalla pianificazione e dalla costruzione di un alone di classicità attorno al testo lirico petrarchesco, il cui fulcro era stato costituito dall'aldina del 1501.

Non mancarono tuttavia esperimenti diversi, voci contrarie, opposizioni a questo processo. L'edizione Minuziano, Milano 1516, recante il semplice titolo *Il Petrarca*, proponeva una interessante introduzione platonizzante basata dell'esegesi del libro IV dell'Eneide. Scriveva tra l'altro Alessandro Minuziano, al fine di nobilitare l'opera nella dedica «a Ioanne Groliero del Primo Re del Mondo Secretario & Thesaurario»²⁸:

²⁷ Bernardino Giolito de' Ferrari, detto lo Stagnino (m. 1540), pubblicò tra il 1508 e il 1536 diverse edizioni del *Canzoniere*, dei *Triumphs* e del *De Remediis*. Si veda PILLININI S. (1989), *Bernardino Stagnino. Un editore a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Jouvence.

²⁸ *Jean Grolier de Servières*, visconte d'Aguisy (Lione 1479-Parigi 1565) tesoriere generale di Francia e noto bibliofilo.

Non per questo [per aver cantato d'amore] l'opera te parà vile: & de la tua sublime excellentia manco degna: perché quasi tutta in cose amoroze se consumi: quando in simile materia excellentissimi poeti se hanno facto immortali. Quali demonstrando alo indocto vulgo li violenti affecti che da Amore procedono, non hanno avuto respecto de intitularle le sue fatighe ad grandissimi homini. Non ha Vergilio tutto el quarto de la sua divina Eneida: la qual per Cesare Augusto con tanta diligentia compose, in queste cocente cure de Amore consumato? Et per non esser prolixo, questi poeti dal divino Platone, como da exuberante fonte irrigati hanno voluto demonstrare, l'homo havere per capitale inimico lo appetito: con el qual de continuo combattendo, da poi l'aspra pugna sia di sua gloriosa victoria coronato. Il che misser F. in questo soi legiadri scritti apertamente ne ha mostrato. Imperò che spento da lo appetito ne lo amore de Madonna Laura, con lo Adamantino clypeo de la rason sempre coprendose mai in acto deshonesto el suo adversario trarre lo puotte. A questa pugna vedendote accincto con presentissimo animo per modo che 'l gentile cognomento per tale gloria veramente a te convenga, ho voluto questa editione comunire del presidio de tua Signoria: la quale lo Omnipotente Dio con felicità perpetua perduca ali Nestorei anni²⁹.

Questa avvertitissima linea "morale" non avrà molto seguito, in quanto periferica rispetto ai centri di irradiazione della cultura letteraria italiana del Cinquecento (che coincidono con le città in cui meglio prospera la stampa, come Venezia e Roma), e soprattutto in quanto priva di un elemento fondamentale per una sua favorevole e doviziosa riproduzione, quale la concreta adesione del pubblico a essa. Il pubblico moderno poteva appassionarsi da un lato a operazioni come quella di Daniello, tutta rivolta ai poeti dilettanti e agli imitatori del Petrarca, con un commento indirizzato a un uditorio avveduto e caratterizzato dalla priorità riservata alle qualità poetiche del testo e dalla raccolta delle varianti d'autore petrarchesche (ma non per molto: al commento di Daniello furono concesse due edizioni, 1541, 1549); dall'altro lato, il successo poteva essere decretato da un pubblico più vasto, informe e inesperto, come quello sollecitato dal Vellutello nella *Esposizione del Petrarca* (1525 ed edizioni successive)³⁰ a consultare la mappa di Valchiusa e Avignone, a leggere nel *Trattato de l'ordine de' sonetti*

²⁹ *Il Petrarca, Impresso in Milano: in cassa de Alexandro Minutiano*, 1516 del mese de febr., pp. IV–VII.

³⁰ Presso Giovannantonio e fratelli da Sabio col titolo *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di A.V. da Lucca*.

e canzoni mutato i motivi della suddivisione dell'opera in tre, e non più in due parti, ad apprezzare una *Vita e costumi del poeta*, una *Origine di Madonna Laura colla descrizione di Valclusa*, e una *Divisione de' sonetti e canzoni del poeta in tre parti*, a compendio del precedente e più ampio trattato (oltre naturalmente che il testo commentato delle due opere volgari petrarchesche)³¹. Nonostante il testo base utilizzato da Vellutello fosse quello dell'edizione aldina del 1501, la ridisposizione delle rime secondo un ordine cronologico-narrativo e gli apparati premessi all'*Esposizione*, compresa la carta di Valchiusa, la resero di gran lunga il commento petrarchesco più letto e apprezzato del secolo, come dimostrano le ventisette ristampe tra il 1525 e il 1584, quasi tutte veneziane.

La dedizione di Vellutello al testo vulgato, nonostante i suoi propositi rivoluzionari o eretici, testimonia del fatto che ormai la classicizzazione del Petrarca lirico, attraverso la monumentalità (non in termini di dimensioni, ma di ricercatezza editoriale, di *allure*) dei libri che ne contenevano l'opera, si era compiuta; la tradizione testuale e le scelte editoriali avevano creato assieme una tradizione culturale e letteraria, destinata a riprodursi meglio di altre perché più adatta alle mutazioni ambientali, sociali e culturali in cui essa prosperò. Le operazioni come quella di Vellutello possono essere misurate, a posteriori, in termini di scarto rispetto a quella tradizione, o meglio, a quelle due tradizioni, testuale e culturale, che nella storia del libro italiano del Cinquecento si intrecciano e si alimentano a vicenda.

Summary

TRADITION OF TEXTS, CULTURAL ENVIRONMENT AND SELECTION OF GENRES: SOME CASES: ITALIAN LITERARY HISTORY BETWEEN 15TH AND 16TH CENTURY

The paper examines the ways in which the transmission of some books have generated cultural options and stylistic choices and focuses on some cases of interaction between the press and the development of literary genres occurred in the first decades of the press industry in Italy. In particular, it examines how much diverged the diffusion of two classics conceived between the end of fifteenth and the beginning of sixteenth Century, when the propagation of the new medium was rapidly increasing: the *Inamoramento d'Orlando*

³¹ Nella seconda edizione, Venezia, Bernardino de' Vidali, 1528 fu eliminata la dedica a Bembo, per le ragioni ricordate da Belloni in *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit. nella terza (ivi, 1532) fu eliminato il *Trattato* in cui erano esposte le ragioni ed i criteri dell'ordinamento.

of Boiardo and Ariosto's *Orlando Furioso*, the first of poor luck and scarcely spread, the latter intended to be released within the new scope of print; and it focuses on some Sixteenth Century editions of Petrarch's *Canzoniere*, in particular on those published by Aldus Manutius and his heirs (in Venice in 1501 and 1514), by Giunti in Florence in 1504 and 1510, and by Minuziano in Milan in 1516.

Streszczenie

Artykuł, który opiera się na podstawie prasy i publikacji książkowych, podkreśla z jednej strony nowe tendencje, które panują w stylistyce włoskiej XV i XVI wieku, zaś z drugiej uwypukla wpływ na kształtowanie się włoskiej tożsamości narodowej w dobie renesansu. Autor skupia swoją uwagę na fenomenie interakcji, którą dostrzegamy pomiędzy prasą a literaturą, już w pierwszej dekadzie rozwoju tzw. włoskiego «przemysłu» prasowego. Najwięcej miejsca zostaje poświęcone analizie odbioru dwóch eposów rycerskich powstałych na przełomie XV i XVI stulecia: *Zakochanego Rolanda* Boiarda i *Orlanda szalonego* Ariosta. Należy dodać, że pierwszy utwór początkowo nie odniósł wielkiego sukcesu i cieszył się znikomą poczytalnością wśród odbiorców. Artykuł nawiązuje również do kilku szesnastowiecznych wydań *Canzoniere* Petrarki, a w szczególności do wydań Aldusa Manutiusa i jego następców (w Wenecji w 1501 i 1514 r.), oraz we Florencji w 1504 i 1510 r. wydanej przez Giunti i w Mediolanie w 1516 r. przez Minuziano.

Słowa kluczowe: włoska tożsamość narodowa w dobie renesansu, *Zakochany Roland* Boiarda, *Orland szalony* Ariosta, *Canziore* Petrarki.