

MINIMA BIBLIOGRAPHICA, 10

Rosa Salzberg

**La lira, la penna e la stampa:
cantastorie ed editoria popolare
nella Venezia del Cinquecento**

Traduzione di Luisa Casanova Stua
con la collaborazione di Eleonora Nespoli

C.R.E.L.E.B. – Università Cattolica, Milano
Edizioni CUSL, Milano
2011

MINIMA BIBLIOGRAPHICA

Una collana di studi promossa dal
Centro di Ricerca Europeo Libro Editoria Biblioteca
dell'Università Cattolica e coordinata da
Gianmario Baldi (Rovereto)
Edoardo Barbieri (Brescia)
Ornella Foglieni (Milano)
Giuseppe Frasso (Milano)
Piero Innocenti (Montepescali)
segretario di Redazione **Luca Rivali** (Milano)

Sono stati tirati 30 esemplari cartacei

Il pdf è liberamente accessibile, scaricabile, stampabile
alla pagina web <http://creleb.unicatt.it>

Per informazioni scrivere a creleb@unicatt.it

Si pubblica qui, con la gentile concessione dei curatori, una traduzione italiana, rivista e aggiornata dall'autrice, di ROSA SALZBERG, *The Lyre, the Pen and the Press: Performers and Cheap Print in Early Cinquecento Venice*, in *The Books of Venice. Il libro veneziano*, edited by LISA PON – CRAIG KALLENDORF, Venezia, La musa Talia, 2008 = «Miscellanea Marciana», 20, 2005-2007, pp. 251-76. Le illustrazioni sono invece tratte da *Stampa e cultura senese. Stampe popolari*, [a cura di EDOARDO BARBIERI], Lugano, Bredford libri rari, 1995.

Edizioni CUSL - Milano
info@cusl.it
settembre 2011

ISBN 978-88-8132-6365

ROSA SALZBERG

La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento¹

I. In un breve inciso all'interno del suo studio sull'editore veneziano Gabriele Giolito de' Ferrari, Salvatore Bongi ha rivolto la sua attenzione agli stampati a buon prezzo diffusi nel Cinquecento da «quei vagabondi ingegnosi che nelle piazze delle città italiane, specialmente in occasione delle fiere, trattenevano la folla con buffonerie e con giochi, improvvisando e cantando di armi e di amori, recitando dialoghi e commedie, narrando novelle, mostrando bestie e mostri, vendendo saponi e profumerie e soprattutto vantando medicine e specifici miracolosi». ² Nel contesto delle loro attività abituali gli intrattenitori di piazza, come i cantastorie, i buffoni e i ciarlatani pubblicavano e vendevano opuscoli e fogli a stampa. Questo articolo esplora tale attività con particolare attenzione alla Venezia del primo Cinquecento.

Tale aspetto della storia del libro veneziano, in realtà della vita quotidiana a Venezia nella prima età moderna, ha ricevuto meno

¹ Per identificare meglio gli opuscoli citati in questo articolo, molti dei quali ci sono pervenuti in una singola copia, i dettagli della loro pubblicazione (quando noti) sono dati seguendo il loro numero di identificazione nella versione on line di Edit16 (http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm). Il database, che viene costantemente ampliato, non include tutte le edizioni a cui si fa riferimento: in tal caso sono fornite altre fonti.

² SALVATORE BONGI, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, II, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1890, p. 27. Altri importanti studiosi dello stesso periodo, in particolare Francesco Novati, hanno messo in luce questo fenomeno. Si veda in particolare il suo saggio *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, pubblicato per la prima volta nel 1906 e ora in *Scritti sull'editoria popolare nell'Italia di antico regime*, a cura di EDOARDO BARBIERI – ALBERTO BRAMBILLA, Roma, Archivio Guido Izzi, 2004, pp. 69-117.

considerazione rispetto ad altre imprese più prestigiose o commercialmente rilevanti. La vasta espansione della stampa veneziana nel primo Cinquecento è ben nota, ma ancora molti dettagli riguardanti produttori, destinatari e distribuzione rimangono sconosciuti, particolarmente per ciò che concerne la parte più propriamente economica del mercato. Ancora molto lavoro deve essere fatto per illuminare il “sottobosco” del mondo della stampa in questo periodo cruciale di espansione e affermazione.³

Un primo ostacolo per lo studio del materiale librario di tipo economico è il fatto che ciò che è sopravvissuto nelle biblioteche è generalmente da considerare come la punta di quello che originariamente era un ben più vasto

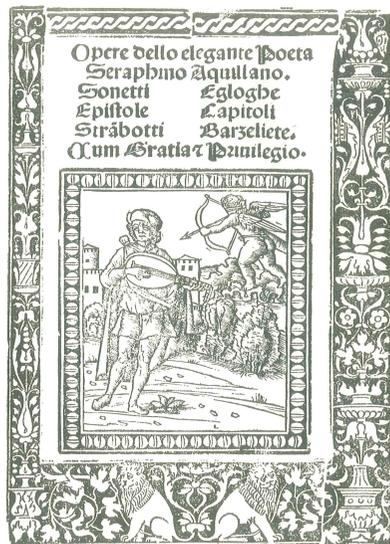


Fig. 1. Serafino Aquilano, *Opere*, Venezia, Giorgio Rusconi, 1510

³ L'idea di “sottobosco” viene da Marco Villaresi, che descrive i cantimbanchi del tardo Quattrocento come una parte di «quel popoloso sottobosco di modeste e spesso anonime figure letterarie che, offrendo quel poco di professionalità e di dottrina che consentiva loro di compilare, tradurre, scorciare o mettere in versi un testo, entrarono presto in affari col mondo dell'editoria» (*La biblioteca del canterino: i libri di Michelangelo di Cristofano da Volterra*, in *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future. Atti del Convegno di studi in onore di Conor Fahy*, a cura di NEIL HARRIS, Udine, Forum, 1999, pp. 87-124: 94). La mancanza di studi sugli editori e gli stampatori di questo “sottobosco” è stata sottolineata in NEIL HARRIS, *Nicolò Garanta, editore a Venezia 1525-1530*, «La Bibliofilia», 97, 1995, pp. 99-148. Comunque vedi anche ROSA SALZBERG. *In the Mouths of Charlatans. Street Performers and the Dissemination of Pamphlets in Renaissance Italy*, «Renaissance Studies», 24/5, 2010, pp. 638-53.

iceberg.⁴ La povertà del materiale e la vasta popolarità della stampa a basso costo hanno comportato che quello che già non era distrutto dall'uso si sia raramente preservato, sebbene ciò che rimane offra scorci su un ricco e variegato panorama della stampa rivolta al pubblico. Sicuramente in questo caso si deve impiegare il termine “popolare” in maniera critica, se esso implica un diretto o esclusivo collegamento con i lettori delle classi più basse:⁵ anche nella cosmopolita Venezia le persone completamente alfabetizzate erano comunque una minoranza.⁶

Inoltre, molte persone appartenenti alle classi più elevate e dotate di un alto grado di istruzione si dilettaevano con la letteratura di basso rango.⁷ Il termine “popolare”, comunque, è ancora in uso per caratterizzare questo tipo di materiale, se non questo pubblico di lettori, nel senso sottolineato da Paul Grendler di opere per lo più in vernacolo e in piccolo formato (principalmente in ottavo o in quarto) attraenti e accessibili a vasti settori della popolazione.⁸

Data la difficoltà di identificare precisamente chi leggeva que-

⁴ Si veda NEIL HARRIS *Marin Sanudo, Forerunner of Melzi. Parte I*, «La Bibliofilia», 95, 1993, pp. 1-37 e, a proposito dei “fogli volanti”, UGO ROZZO, *La strage ignorata: I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*, Udine, Forum, 2008.

⁵ Roger Chartier, tra gli altri, ha messo in guardia dall'associare la stampa “popolare” esclusivamente con una specifica (bassa) classe di lettori in questo periodo (vedi il suo *Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France*, in *Understanding Popular Culture: Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, edited by STEVEN LAURENCE KAPLAN – WALTER DE GRUYTER, Berlin, Mouton, 1984, pp. 229-53).

⁶ Vedi PAUL GRENDLER, *La scuola nel Rinascimento italiano*, Roma, Ceschina, 1991, per una valutazione di quanti fossero completamente alfabetizzati nella Venezia del tardo sedicesimo secolo sulla base di una stima della scolarizzazione (circa il 33% dei ragazzi e dal 12% al 30% delle ragazze), sebbene Grendler ammetta che l'alfabetismo funzionale probabilmente era esteso a un segmento relativamente più ampio della popolazione maschile.

⁷ Si veda, per esempio, N. HARRIS, *Marin Sanudo*.

⁸ PAUL F. GRENDLER, *Form and Function in Italian Renaissance Popular Books*, «Renaissance Quarterly», 46, 1993, pp. 451-84.

sto materiale, Armando Petrucci qualche tempo addietro ha proposto un ulteriore studio dei suoi produttori, particolarmente di chi scriveva o riassembleva la letteratura popolare per la stampa. Chi erano costoro, cosa dividevano con il loro pubblico e quali tipi di testi individuavano come attraenti per i lettori?⁹ A questo riguardo, seguendo il suggerimento di Bonghi, gli artisti di strada meriterebbero maggiore considerazione: per il Cinquecento si potrebbero raccogliere significative prove della collaborazione tra artisti di strada e stampa a Venezia, come in ogni altro luogo. Anche senza le tracce di questo genere di attività, il considerevole numero di fascicoli pubblicati “ad instantia di” un certo artista ci mettono in guardia su questo tipo di fenomeno.

Gli esemplari commissionati o venduti dagli artisti di strada erano di solito opuscoli in quarto o in ottavo di poche pagine, a volte singoli fogli volanti. Sebbene siano oggi frequentemente conservati rilegati in miscelanee nelle sale dei libri rari delle biblioteche, per lo più venivano venduti singolarmente e spesso accompagnati da articoli come medicine, guanti, saponi e profumi sulle bancarelle o nei cesti degli animati mercati o presso importanti luoghi di passaggio come i ponti.¹⁰ Anche per i parametri del tempo si trattava di

⁹ ARMANDO PETRUCCI, *Introduzione*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di ARMANDO PETRUCCI, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. XXV-XXVIII.

¹⁰ La vendita in strada di materiale a stampa insieme ad altri beni di tale sorta è ampiamente dimostrata dalla rassegna di venditori ambulanti che lavoravano nella Firenze del Cinquecento identificati da GUSTAVO BERTOLI, *Librai, cartolai e ambulanti immatricolati nell'arte dei medici e speciali di Firenze dal 1490 al 1600*, «La Bibliofilia», 94, 1992, pp. 125-64 e 227-62. Si veda anche ROSA SALZBERG, «*Selling Stories and Many Other Things In and Through the City*». *Peddling Print in Sixteenth-Century Florence and Venice*, «Sixteenth Century Journal», in corso di pubblicazione.

prodotti economici.¹¹ C'è una relazione tra artisti di strada o venditori ambulanti con le loro pubblicazioni e i loro luoghi di smercio e i vari modi in cui i testi erano trasmessi al pubblico urbano: mentre venivano messi in vendita i testi potevano essere cantati, recitati o drammatizzati tutti o in parte, accompagnati da musica o danze, pratiche effimere che tuttavia possono essere occasionalmente documentate.¹²

Considerato nel suo contesto originale, questo tipo di produzione editoriale rappresenta un aspetto della nuova cultura della stampa che potenzialmente era disponibile a una porzione di pubblico urbano veramente ampia. Gli artisti di strada erano rappresentativi di una vibrante cultura orale condivisa da tutta la comunità e fornivano un diretto collegamento con essa. Facendo luce sul loro ruolo nella diffusione della letteratura popolare nella Venezia del Cinquecento, viene suggerito che a essere coinvolte dalla grande esplosione della stampa che stava avvenendo nel cuore della loro città non erano solo le persone completamente alfabetizzate o chi poteva spendere almeno qualche moneta per un opuscolo.

¹¹ Precise informazioni sui prezzi sono scarse. La collezione di opuscoli acquistati da Hernan Colòn, spesso annotata con prezzi e date d'acquisto, sembra suggerire che la tariffa corrente per un opuscolo di quattro pagine in-4° tra il 1510 e il 1520 fosse all'incirca di un quattrino o un terzo di soldo. Vedi KLAUS WAGNER – MANUEL CARRERA, *Catalogo dei libri a stampa in lingua italiana della Biblioteca Colombina di Siviglia / Catalogo de los impresos en lengua italiana de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, Modena, Panini, 1991. L'operaio dell'Arsenale di Venezia meno pagato riceveva all'incirca 20 ducati all'anno, con 124 soldi a ducato, mentre una pagnotta di pane costava due soldi nel 1534 (PAOLA PAVANINI, *Abitazioni popolari e borghesi nella Venezia cinquecentesca*, «Studi veneziani», 5, 1981, pp. 63-126).

¹² Il ruolo cruciale di fattori come il gesto, l'intonazione e l'accompagnamento musicale nelle esibizioni orali in simili testi conservati solo in forma di opuscoli è sottolineato da GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana, II, Produzione e consumo*, diretta da ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1983, p. 38.

II. Il libro di conti della tipografia di San Jacopo di Ripoli a Firenze è un'importante fonte primaria per provare la collaborazione tra artisti ed editori. Questo registro, documentando l'attività della stamperia del convento tra il 1476 e il 1484, mostra numerosi esempi di artisti di strada che «smerciano» una grande quantità di edizioni a stampa, con un occhio attento per quello che era attuale e di comprovato successo presso il pubblico. Nel luglio 1480, per esempio, un ciarlatano chiamato Antonio commissionò 505 copie di un fascicolo contenente il *Vangelo di san Giovanni* (probabilmente in versi) stampato con l'*Orazione di san Rocco*, giusto in tempo per venderlo prima della festa di San Rocco il 16 agosto.¹³ Uno sconosciuto «cerretano» commissionò 500 copie di un foglio volante, il *Lamento d'Otranto*, nel novembre 1480, appena pochi mesi dopo che Otranto era stata distrutta dalla flotta turca.¹⁴ I cerretani nel senso più tradizionale non erano gli unici che acquistavano grandi quantità di opuscoli e le portavano in strada per venderle: in un'occasione, 1.000 copie del *Vangelo di san Giovanni* furono ordinate per essere vendute da «frate Lorenzo quando andò a predicare».¹⁵

La commissione di 550 copie del breve poema cavalleresco *Sala di Malagigi* da parte di «bernardino cermatore» nell'ottobre e nel novembre 1483 mostra esplicitamente come funzionavano tali accordi. Il registro riporta che Bernardino veniva alla tipografia e prelevava il poema in lotti di venticinque o cinquanta fogli e ritornava ogni pochi giorni per una nuova partita che egli avrebbe dovuto portare in strada. Ogni volta che tornava egli doveva pagare una parte del suo debito per l'intero costo della stampa dell'opuscolo, che ammontava a sessanta soldi o tre lire. In diverse occasioni, presumibilmente quando Bernardino non aveva soldi a sufficienza per

¹³ MELISSA CONWAY, *The Diario of the Printing Press of San Jacopo di Ripoli (1476-1484). Commentary and Transcription*, Firenze, Olschki, 1999. Vedi anche EDOARDO BARBIERI, *Per il «Vangelo di San Giovanni» e qualche altra edizione di S. Jacopo a Ripoli*, «Italia Medioevale e Umanistica», 43, 2002, pp. 383-400.

¹⁴ M. CONWAY, *The Diario of the Printing Press of San Jacopo di Ripoli*, p. 199.

¹⁵ M. CONWAY, *The Diario of the Printing Press of San Jacopo di Ripoli*, p. 202.

pagare, portava sua suocera che pagava per lui.¹⁶ Un altro editore descritto come «il pigro cermatore» saldò, in fine, parte del suo debito con un lenzuolo.¹⁷ Figure come queste saranno state povere ed emarginate, ma erano anche in una buona posizione per conoscere cosa avrebbe acquistato la gente. Si potrebbe argomentare che essi erano soprattutto importanti nel coinvolgere un pubblico sempre più vasto nel nuovo fenomeno della stampa a buon mercato.¹⁸

Gli artisti del gesto e della parola davano alle stampe molti testi come quelli che erano stati recitati nelle piazze delle città italiane per diversi secoli prima dell'avvento della pratica tipografica: i cantari o le canzoni in ottava rima relative alle imprese dei cavalieri, a eventi della storia recente oppure le vite dei santi.¹⁹ Sebbene la maggior parte degli artisti medievali provenisse da un umile contesto e dovesse combattere per sbarcare il lunario, essi attiravano pubblico di diversi livelli sociali e agivano da spole tra il mondo dei letterati e degli illetterati, delle élite e dei subalterni, della popolazione urbana e rurale, dell'oralità e della scrittura.²⁰ Secondo la de-

¹⁶ Per esempio il 22 ottobre Bernardino prese 25 copie e non pagò nulla, ma il 26 ne prese altre 25 e «porto la sua suocera e recho mi soldi dieci contanti» (M. CONWAY, *The Diario of the Printing Press of San Jacopo di Ripoli*, p. 261).

¹⁷ Il 22 febbraio 1481: «ebbe il detto [cermatore] dugento delle sopradetto istorie [di Erode] per resto e mi ha lasciato come pegnio un lenzuolo» (*ibid.*, p. 217).

¹⁸ Questa è la tesi di SUSAN NOAKES, *The Development of the Book Market in Late Quattrocento Italy: Printers' Failures and the Role of the Middleman*, «Journal of Medieval and Renaissance studies», 11, 1981, pp. 23-55.

¹⁹ Sui principali generi recitati dagli intrattenitori medievali vedi TITO SAFFIOTTI, *I giullari in Italia*, Milano, Xenia 1990, p. 132.

²⁰ A proposito del *background* culturale, delle carriere e del pubblico dei cantastorie vedi T. SAFFIOTTI, *I giullari in Italia*, oppure EZIO LEVI, *I cantari leggendarî del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, «Giornale storico della letteratura italiana», supplemento 16, 1914, pp. 1-19; FRANCESCO UGOLINI, *I cantari d'argomento classico*, Firenze, Olschki, 1933 e ARMANDO BALDUINO, *Letteratura canterina*, in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 57-92. L'idea dei cantastorie come «spole» viene da G. R. CARDONA, *Culture d'oralità*, p. 56.

scrizione di uno studioso, il ruolo degli artisti di strada nella società medievale era di «propagare idee e notizie di altri Paesi, gli avvenimenti storici e di cronaca che essi narravano erano spesso l'unica occasione per mettersi al corrente di quanto avveniva fuori dall'ambito limitato delle proprie mura». L'artista era così uno «strumento di circolazione delle mode, dei costumi e di pensiero talvolta anche diventando veicolo di eresia o di idee politiche comunque sovvertitrici».²¹ La relazione con la stampa potrebbe in tal modo essere vista come un progresso naturale che ha portato nuova immediatezza a questa diffusione di notizie e tendenze culturali. Proprio la stampa procurò una fonte di introiti supplementare e, per i più ambiziosi, era anche un mezzo per far conoscere il loro nome e la loro opera anche dove non erano presenti fisicamente.

Alcuni hanno messo in discussione il fatto che gli esempi relativi alla tipografia di Ripoli siano rappresentativi di più ampie tendenze nel primo periodo della stampa fuori da Firenze e più a lungo nel tempo.²² Tuttavia, ci sono ancora miriadi di indizi che questo tipo di attività fosse portata avanti nella Venezia del XVI secolo dove la cultura delle esibizioni in volgare era fiorente accanto alla produzione a stampa. Sicuramente a Venezia la vendita di prodotti tipografici, in particolare della stampa economica, non era condotta solo dietro le porte chiuse di determinate librerie. Bancarelle semi-permanenti, mercati e gerle di venditori ambulanti diffondevano stampati a basso prezzo insieme a una vasta gamma di merci. Un più transitorio ed effimero mercato di immagini a stampa e opuscoli integrava e alimentava la vendita ufficiale ed era condotto, non sorprendentemente, nelle più battute parti della città che erano Piazza

²¹ T. SAFFIOTI, *I giullari in Italia*, pp. 102-3.

²² ANGELA NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 107-8. La Nuovo confina il giro di affari dei venditori ambulanti in uno spazio marginale nell'ambito del commercio librario dell'Italia del Rinascimento, sebbene riconosca la loro importanza nella vendita di materiali a stampa economici (p. 108). Sullo sviluppo della rete dei *colporteur* che raggiungeva le aree rurali dal tardo Cinquecento vedi UGO ROZZO, *Pietro Perna colporteur, libraio, tipografo ed editore tra Basilea e l'Italia*, «Bibliotheca», 1, 2004, pp. 46-64.

San Marco, il Ponte di Rialto, il mercato e la via commerciale della Marzaria che si estendeva tra loro.²³

Girolamo Priuli osservò nel suo diario nel dicembre 1509 che «li frotoli li verssi in rima et le canzoni» a proposito dei recenti sviluppi della Lega di Cambrai «se vendeva a Venetia per le piazze & sopra il ponte dil Rialto». Egli non sembra vedere questo fatto come particolarmente notevole, piuttosto esso avveniva «secondo il solito».²⁴ I venditori di strada che reclamizzavano le loro merci gridando divennero un *topos* sempre più comune nella letteratura contemporanea. Nella prima decade del secolo, per esempio, apparve un breve poema in versi che pretendeva di essere il lamento della concubina di un religioso che si lamentava perché il suo amante era stato incarcerato per blasfemia. La «femena» di padre Agostino si lamentava che la situazione amorosa del suo amante era divenuta tema per gli autori di opuscoli a Venezia, e ora «si vendevano le historie [su di lui] per li ponti, / Et per le piazze in ciascadun confino...».²⁵

La legge emanata nel 1543 dal Consiglio dei Dieci, che richiedeva che tutti i libri fossero stampati con una licenza, conferma l'esistenza di questa attività quando individua specificamente «[Q]uelli veramente che vendono di tal libri et opere, pronostichi, historie, canzone, lettere, et altre simel cose sul Ponte di Rialto, et in altri lochi di questa città».²⁶ Il registro del Sant'Uffizio, così come al-

²³ Sulla vendita ambulante in generale vedi EVELYN WELCH, *Shopping in the Renaissance: Consumer Culture in Italy 1400-1600*, New Haven – Londra, Yale University Press, 2005. La vendita ambulante di libri a Venezia non è ancora stata adeguatamente studiata.

²⁴ «Se vendeva a Venetia per le piazze & sopra il ponte dil Rialto secondo il solito li frotoli li verssi in rima et le canzoni dele ruyne & [butini] facti: nel territorio ferarexe & delarmata veneta in pado contra il Duchia ferarexe in vergogna sua»; vedi GIROLAMO PRIULI, *Diarii*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Prov. Div. 252-c, vol. V. fol. 55r-v (fine di dicembre 1509).

²⁵ Vedi *Il lamento della Femena di Pre Agustino, qual si duol di esser viva vedendolo in tante angustie...*[Venezia], c. 2r, (Edit16 CNCE 61613).

²⁶ Legge del 12 febbraio 1543 trascritta in HORATIO F. BROWN, *The Venetian Printing Press*, London, Nimmo, 1891, p. 210.

tri organi di censura stabiliti a partire dal 1540, suggeriscono la prevalenza di venditori di strada e corroborano le indicazioni a proposito delle loro postazioni abituali. Nel 1576 il Sant'Uffizio fece una lista di venditori di libri ai quali si sarebbe dovuto comunicare un editto, includendo almeno una dozzina di venditori di strada, figure come Niccolò di Bartolomeo da Bergamo che vendeva durante le feste presso la Merzaria e Giacomo di Simon da Venezia, che operava sotto il portico di Rialto.²⁷ In particolare, inoltre, erano originari di Venezia un buon numero di venditori ambulanti e artisti venditori di opuscoli che si avvicendarono per un po' di tempo a Firenze registrati lì presso l'Arte dei medici e speciali.²⁸

III. Come a Firenze, anche a Venezia ci sono numerose testimonianze di artisti popolari coinvolti nella pubblicazione o distribuzione di stampe economiche nella prima metà del Cinquecento, alcuni di essi ben conosciuti, altri meno.²⁹ Nel 1543 l'esibizione dei ciarlatani a piazza San Marco fu circoscritta a una certa area della grande piazza, vicino alla torre dell'orologio, e la loro attività fu esplicita-

²⁷ «[N]ic[ol]o de bortolamio pierio toschan da bergamo vende libri la festa in marzaria»; «[J]a[co]lmo de simon da v[enezi]a libraro vende sotto il portego de rialto»; Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASV), Sant'Uffizio, b. 156 librai e libri proibiti, foglio non numerato datato 13 settembre 1567. Questa lista è trascritta in PAOLO VENEZIANI, *Introduzione*, in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio. Catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, 20 ottobre-16 dicembre 1989*, a cura di PAOLO VENEZIANI, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989, pp. 21-3.

²⁸ Vedi, per esempio, «Dionisus alias Donnino Johanpetrj venetus uendens hystorias et alia in et per Ciuitatem Florentiae», che iscritto nel 1546 è stato elencato in G. BERTOLI, *Librai e cartolai*, p. 228.

²⁹ Questo argomento non è stato studiato sistematicamente, ma per alcuni cenni vedi RAIMONDO GUARINO, *Comici, stampe e scritture nel Cinquecento Veneziano*, «Quaderni di teatro», 8, 1985, pp. 103-34; ID., *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino, 1995 e R. SALZBERG, *In the Mouths of Charlatans*.

mente riconosciuta come «cantar, dispensar istorie, cavare denti».³⁰ Nel 1519, il cantimbanco fiorentino l'Altissimo richiese personalmente un privilegio al Senato per proteggere alcune delle sue opere appena dopo essersi esibito a Venezia di fronte a una nutrita folla durante la fiera dell'Ascensione³¹. Il celebre buffone veneziano Zuan Polo allo stesso modo ricevette le licenze per pubblicare le sue opere in due occasioni.³² Nel 1533 Sanudo registra che il buffone mise in piedi una piattaforma vicino alla torre dell'orologio in Piazza San Marco «vestito da poeta con zoia de lauro in testa». Alla fine dell'esibizione Zuan Polo distribuì uno dei suoi lavori per cui aveva ottenuto un privilegio di stampa, una parodia cavalleresca chiamata

³⁰ «Vietato a canta in banco il montarvi della pietra del bando sino verso le colonne in luogo alcuno; debbano star verso l'orologio...»; Legge del 4 gennaio 1534 citata in NELLI-ELENA VANZAN MARCHINI, *Le leggi di sanità della Repubblica di Venezia*, I, Vicenza, Neri Pozza, 1995, p. 400; ivi anche la Legge del 2 maggio 1543 che proibiva di «montar in banco» tra quella data e il giorno del Corpus Domini.

³¹ Il privilegio può essere rintracciato in RINALDO FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, «Archivio veneto», 12, 1882, pp. 84-212: 193-4 (2 settembre 1519). Non è chiaro se l'Altissimo ha portato a termine il lavoro e ha stampato l'opera poiché nessuna delle edizioni sopravvissute è chiaramente riconducibile a questo privilegio; comunque molte delle sue opere furono stampate a Venezia negli anni seguenti. Il riferimento all'esibizione dell'Altissimo si trova in MARIN SANUDO, *I diarii (1496-1533)*, a cura di RINALDO FULIN ET AL., XXV, Venezia, Stamperia Visentini Editore, 1879-1903, col. 391 (10 maggio 1518).

³² Vedi ASV, Capi del Consiglio dei Dieci, Notatorio (1531-1532), fol. 78r (11 gennaio 1531 more veneto), e *ibid.*, Notatorio (1535-1536), fol. 57r (29 novembre 1535). Le opere in questione sono *Libero de Rado Stizuxo*, Venezia, Bernardino de' Vitali, 1533, e *Libero de le vendette che fese i fioli de Rado Licca Micula de Stizosi*, [Venezia, s.n., 1535-1536?]. Di entrambi si trovano copie presso la British Library di Londra, Miscellanea 1161.i.2,2.

Libero di Rado Stizioso.³³ Con questo poema scritto in finto dialetto slavo, e sotto il riconoscibile *nome de plume* di “Ivan Paulovicchio”, Zuan Polo rese pubblico il personaggio dell’immigrato slavo trapiantato a Venezia, per il quale divenne rinomato.³⁴ Un altro testo apparentemente scritto da Zuan Polo descrive la visita del suo defunto amico e collaboratore, il buffone Domenico Tagliacalze; il dialogo scritto, a sua volta, pare rispecchiare il contenuto di un’esibizione orale dello stesso Zuan Polo.³⁵

Un ulteriore esempio di artista con iniziativa imprenditoriale che operò con successo nel mondo della stampa fu il ciarlatano Iacopo Coppa conosciuto come *il Modanese*. Nel 1545 Coppa fu visto «nella piazza di Ferrara cantando in banca» pubblicizzando e vendendo un’opera del “veneziano” Pietro Aretino. In contrasto con chi screditava la capacità di intrattenimento e le chiacchiere mendaci degli artisti di strada, Aretino dichiarò di essere entusiasta che la sua opera e il suo nome fossero diffusi in tal modo «in bocca de i ceretani».³⁶ Aretino, un astuto manipolatore della stampa per la sua

³³ SANUDO, *Diarii*, LVIII, col. 542 (10 agosto 1533): «havendo Zuan Polo piacevole buffon preparato un soler apresso el Relogio, vestito da poeta con zoia de lauro in testa, suo fiol et uno altro travestidi, fé un sermon a tuti e dete fuora l’opera composta per lui a stampa di Rado Stizioso, qual messe a soldi...l’una».

³⁴ MANLIO CORTELAZZO, *La stampa popolare in schiavonesco*, in *Il libro nel bacino adriatico (sec. XV-XVIII)*, a cura di SANTE GRACIOTTI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 152-62.

³⁵ *Una historia bellissima laqual narra come el Spirto de Domingo taia calze aperse a Zuan Polo...*, Venezia 1513, ristampata in VITTORIO ROSSI, *Novelle dell’altro mondo. Poemetto buffonesco del 1513*, Bologna, Zanichelli, 1929. La relazione tra questo testo e un intermezzo molto simile che si sa essere stato recitato da Zuan Polo nel 1515 è argomentata da PAOLA ANCILLOTTO – LUIGINA BERTI, *Il lamento del buffone Tagliacalze*, «Filologia veneta», 1, 1988, pp. 225-58; e ROBERT HENKE, *Performance and Literature in the Commedia dell’arte*, Cambridge, University Press, 2002, pp. 60-1.

³⁶ «[M]i rallegrò d’essere in bocca de i ceretani»: PIETRO ARETINO, *Lettere*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, III, Roma, Salerno, 1999, pp. 325-7 (lettere di Aretino a Coppa).

pubblicità personale e per un interesse economico, professava di ammirare il potere senza rivali di un ciarlatano che attirava il pubblico e lo invogliava a comprare le sue merci. «[A]l primo tocco de la lor lir, al primo verso de la lor voce, e al primo iscorinar de la lor merce, [chi] non si fermi, non s’impegni, e non si scagli nel conto del comperare le ricette, i bossoletti, e le leggende, ch’essi donano con la vendita sino a quegli che son certi che niente vogliono, che niente importano, e che niente dicono?».³⁷

Coppa era un famoso venditore di rimedi che aveva combattuto una lunga battaglia con le autorità mediche veneziane per il diritto di smerciare tali prodotti con il supporto di una nobile patrona locale, Caterina Barbaro.³⁸ Egli abilmente combinava esibizioni in pubblico, protezione e stampa come complementari strategie di carriera. Con l’aiuto della Barbaro, il ciarlatano sembra essere riuscito a ottenere il permesso di stampare la prima edizione delle *Rime* di Ariosto, che ufficialmente fu concessa al riconosciuto editore Francesco Torresani.³⁹ Il ciarlatano dedicò questa e altre opere alla sua patrona veneziana, includendovi un altro lavoro di Ariosto, *l’Herbolato*.⁴⁰ La relazione di Coppa con figure come Aretino e la Barbaro offrono un’idea del ruolo e della posizione che un artista di strada poteva occasionalmente arrivare a occupare nel mondo letterario del Cinquecento. Alcuni studiosi hanno suggerito che Coppa fosse solito pubblicare in primo luogo come mezzo per ottenere la protezione di cui aveva bisogno per essere autorizzato a praticare la

³⁷ P. ARETINO, *Lettere*, p. 326.

³⁸ S. BONGI, *Annali di Gabriele Giolito*, II, p. 32.

³⁹ GIUSEPPE FATINI, *L’Erbolato di Ludovico Ariosto*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», 18, 1910, pp. 216-38: 220-1.

⁴⁰ Questo breve opuscolo, un monologo con la voce di un ciarlatano chiamato Antonio Faentino, è stato interpretato variamente come una satira dei medici ciarlatani o la registrazione scritta di un ciarlatano imbonitore. Vedi S. BONGI, *Annali di Gabriel Giolito*, II, p. 29; G. FATINI, *L’Erbolato di Ludovico Ariosto* e GIULIO FERRONI, *Nota sull’Erbolato*, «La rassegna della letteratura italiana», 79, 1975, pp. 202-14.

«molto più proficua arte del vendere».⁴¹ Comunque l'entusiastica capacità di smerciare l'opera di Aretino nella piazza di Ferrara suggerisce che la vendita di fascicoli fosse una non secondaria componente della sua carriera.

Oltre a questi esempi piuttosto illustri, tanti altri artisti meno conosciuti erano collegati con l'industria della stampa veneziana del Cinquecento. Molti per noi sono persi per sempre; alcuni nuclei, però, possono essere ricostruiti attraverso un attento setaccio delle collezioni di edizioni popolari in varie biblioteche e dei documenti archivistici.

Sebbene fossero membri transitori del "sottobosco" del mondo della stampa veneziana, gli artisti di strada non erano del tutto marginali. Molti di loro lavoravano costantemente come editori e distributori di materiali tipografici, insieme ad alcuni dei più prolifici stampa-

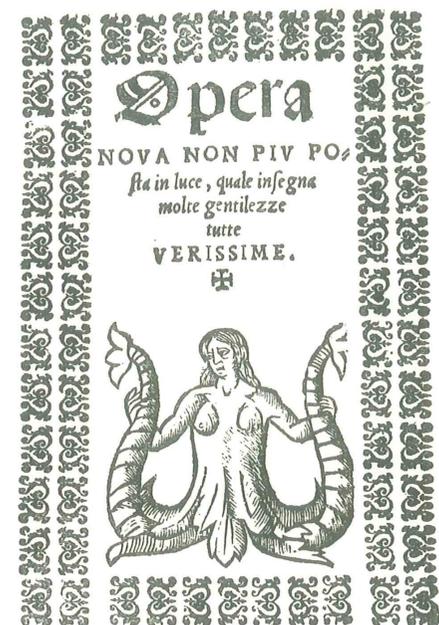


Fig. 2. *Opera nova non più posta in luce, quale insegna molte gentilezze*, [Venezia, Pietro Ravani?, 1516-1527]

tori operanti a Venezia. Un esempio del genere è Ippolito Ferrarese, un cantimbanco che godette di una certa fama come dimostra la presenza di un epitaffio che ne descrive il lamento di morte e che fu

⁴¹ GIORGIO Busetto, *Coppa, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 585-6. Questa visione è stata ripresa da DAVID GENTILCORE, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford, University Press, 2006, p. 70.

pubblicato in almeno due operette prodotte intorno al 1550.⁴² Sebbene probabilmente opera di un collega che sperava di approfittare dell'interesse per la scomparsa del Ferrarese, il poema ci dice qualcosa circa la vita itinerante di un cantastorie e il seguito che aveva ottenuto grazie alle canzoni improvvisate cantate con la lira e alla vendita di sapone. Dei veneziani in particolare il Ferrarese ricorda:

O che bella audientia hebbi da loro
o quanto li fu grato el suono il canto
quanto li piacque a tutti il mio lauoro
io portabo fra gli altri il pregio il vanto
facendo di sauone argento & oro.⁴³

Il Ferrarese si servì della sua popolarità presso il pubblico veneziano per stampare vari opuscoli lì e in altre città:⁴⁴ commissionò anche

⁴² L'opera a cui ci si riferisce è *Il pianto e il lamento fato per Hippolito Ferrarese in Luca un giorno avanti la morte sua. Con uno epitaphio sopra de la sepoltura molto bellissimo*. (Edit16 CNCE 50117) e il *Lamento d'Hyppolito detto il Ferrarese che cantava in bancha* (Edit16 CNCE 50116), entrambi stampati senza note tipografiche. Vedi VITTORIO ROSSI, *Di un cantastorie ferrarese del secolo XVI*, «Rassegna emiliana», 2, 1890, pp. 435-46.

⁴³ *Il Pianto e il lamento*, fol. 2r.

⁴⁴ Le pubblicazioni veneziane di Ferrarese includono l'*Opera noua, che tratta de li tre sacchi fatti in Italia...*, Venezia, «per Guglielmo da Fontaneto di Monfer[rato]: ad istantia de Hippolito detto il Ferrarese», 1532, Edit16 CNCE 63146; *Opera nova del Superbo re di Sarza Rodomonte...* (pubblicato anche da Fontaneto nel 1532) descritto in GAETANO MELZI – PAOLO ANTONIO TOSI, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, Milano, Tosi, 1838; CAMILLO LEONARDI, *Lunario nouo perpetuo al modo de Italia*, Venezia 1532, Edit16 CNCE 64473; *Trionfo della Lussuria di Maestro Pasquino...*, Venezia, Francesco Bindoni e Mapheo Pasini, 1538 descritto in ANTONIO MARZO, *Pasquino e dintorni. Testi pasquineschi del Cinquecento*, Roma, Salerno, 1990, pp. 209-10; e *Canto primo del Cavalier dal Leon d'oro, d'Hippolito Ferrarese, qual seguita Orlando Furioso...*, Venezia, Venturino Ruffinelli, 1538, Edit16 CNCE 29851.

lavori a Brescia, Bologna, Parma, Pesaro e Milano.⁴⁵

IV. Una testimonianza diretta di un cantore-editore, che vendeva le proprie opere per le strade di Venezia, si può reperire in uno dei primi casi giudiziari connessi alla questione della stampa e di cui si occupò la nuova magistratura contro la blasfemia.

Nell'estate del 1545, infatti, i cosiddetti "Esecutori contro la bestemmia", la magistratura che aveva avuto a che fare con le infrazioni perpetrate a danno della legge sulla stampa nel 1534 di cui si è trattato in precedenza, punirono Francesco Faentino, Giovanni Padovano e Guglielmo Fontaneto per aver stampato e distribuito «una opera inhonesta titulata *Il dio priapo*».⁴⁶ Padovano e Fontaneto sono sicuramente identificabili come due figure attive nel mondo della stampa. Sebbene ancora troppo poco si sappia di loro, lavoravano sia in modo autonomo sia su commissione, per volontà di alcuni potenti editori del calibro di Melchiorre Sessa e Francesco Torresani.⁴⁷

È comunque molto interessante analizzare il rapporto non ancora sottolineato che intercorre tra i due stampatori e Francesco Faentino.

⁴⁵ Alcuni di questi sono elencati in Edit16 alla sezione *editori*: «*Da Ferrara, Ippolito*».

⁴⁶ «[V]isto il processo formato contra franc[esc]o faencino canta in banco, Zuan padoan stampador, et vielmo da monfera[to] olim stampador habitante nella contra de san moyse, per ilqual consta esso vielmo haver fatto stampar, esso Zuan haver stampato, et dicto faencino haver in banco venduto una opera inhonesta titulata *Il dio priapo*...», ASV, Esecutori contro la bestemmia, Notatorio, b. 56, vol. I, fol. 49r (12 agosto 1545). L'«opera inhonesta» non è stata identificata; è possibile che abbia avuto una qualche parte della *Priapea* di Niccolò Franco, pubblicata per la prima volta nel 1541. Questo caso è stato discusso in GIULIANO PESENTI, *Libri censurati a Venezia nei secoli XVI-XVII*, «*La Bibliofilia*», 58, 1956, p. 17, sebbene l'identità di Faentino non sia nota.

⁴⁷ Su Fontaneto, attivo intorno al 1514 fino agli anni '40, vedi FERNANDA ASCARELLI – MARCO MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989, p. 356. Su Padovano, attivo all'incirca tra 1531 e il 1558, *ibid.*, p. 365.

Faentino è stato definito dai magistrati come un «canta in banco» o un cantore di strada, mentre è stato chiarito il ruolo di Fontaneto in quanto organizzatore della pubblicazione e quello di Padovano addetto alla stampa, l'artista Faentino fu invece sanzionato per aver venduto l'opera dal suo stesso banco, insieme ad altri lavori che aveva realizzato senza licenza.

Con un'analisi più accurata si evincono tutti i connotati che fanno di Faentino una figura di grande interesse; egli può essere identificato con quel «Francesco Maron detto il Faventino» che pubblicò almeno una mezza dozzina di opere a Venezia e in moltissime altre città tra il 1530 e il 1540, tra cui commedie pastorali, ecloghe e componimenti amorosi.⁴⁸

Probabilmente Faentino aveva lavorato con Giovanni Padovano già in precedenza, attorno al 1538, realizzando un'edizione dell'*Ecloga pastorale di Lylia*.⁴⁹ Maron inoltre è probabilmente anche lo

⁴⁸ Queste includono due edizioni di un'anonima storia d'amore in ottava rima, *Una morte finta d'amore...*, entrambe senza note editoriali eccetto le date 1542 e 1543 e probabilmente stampate a Venezia (Edit16 CNCE 61580 e 62314); e *l'Opera noua d'un gentil'huomo Florentino chiamato Tibaldo Eliseo*, Venezia, [Venturino Ruffinelli?], 1540 ca., di cui una copia a Londra, British Library, c62.a.13. L'attribuzione dell'*Opera noua* a Ruffinelli è di DENNIS E. RHODES, *Francesco detto il Faventino*, «*Gutenberg Jahrbuch*», 1977, pp. 144-5, ed è basata sulla xilografia che appare sul frontespizio (comunque sullo scambio e la copia delle cornici xilografiche tra gli stampatori veneziani vedi N. HARRIS, *Niccolò Granata*, pp. 121-3). Rhodes fa menzione anche delle pubblicazioni di Faentino in *Some Rare Florentine and Venetian Printers and Booksellers, 16th Century*, «*La Bibliofilia*», 95, 1993 pp. 39-44, sebbene in nessuno di questi articoli si faccia riferimento al caso di blasfemia.

⁴⁹ Descritto in MAX SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu' à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, III, Milano, Hoepli, 1942, iii, Addenda 155. Un'altra edizione di quest'opera del 1540, senza il nome di Faentino, è stata sicuramente stampata da Giovanni Padovano (Edit16 CNCE 27843), sulla base della quale Sander attribuisce a Padovano anche l'edizione di Faentino. Su questa ecloga trasformata in pièce teatrale, apparsa in varie versioni a stampa a Venezia dagli ultimi anni '20 del Cinquecento, vedi MARZIA PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, p. 90.

stesso «Francesco detto il Faentino» che commissionò insieme ad un anonimo compagno svariati libretti di opere drammatiche a Siena negli anni '30 del Cinquecento, tra cui *l'Ecloga Pastorale di Cicro composta per Pierantonio Legacci*.⁵⁰ Se così fosse sarebbe possibile stabilire in lui il vettore che ha permesso ad alcune opere popolari dei comici artigiani senesi di giungere a Venezia, dove furono pubblicate per la prima volta in una città diversa da quella d'origine.⁵¹

Un altro caso di blasfemia, risalente ad alcuni anni più tardi, merita però una certa attenzione. Nel 1551 gli stampatori veneziani Giovan Antonio Bindoni e suo padre Bernardino furono puniti per aver pubblicato un libretto riguardante un orripilante assassinio commesso a Ravenna da alcuni monaci. Insieme a loro fu condannato un altro personaggio effimero: un tale «Paris Mantoan» che aveva a quanto pare «venduto ditte lettere sopra le piazze, ac et[iam] per haver fatto stampar altre opere de mala qualità». ⁵² Mantoan era sicuramente lo stesso Paris Mantovano «detto il Fortunato» che commissionò lavori a Milano, Firenze, Mantova, Padova, Roma e Venezia tra il 1540 e il 1560.

I libretti da lui pubblicati avevano molti punti in comune col

⁵⁰ Edit16 CNCE 63529. Vedi D. E. RHODES, *Francesco detto il Faentino*, p. 145. Gli opuscoli senesi sono descritti in CRISTINA VALENTI, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Modena, Panini, 1992, pp. 274-5. Melzi, pensava che Francesco potesse essere anche stato il «Romano Faentino» che commissionò diversi poemi cavallereschi e altri lavori a Venezia e altrove negli stessi anni (*Bibliografia dei romanzi*, p. 188). Comunque tale Romano sembrerebbe essere piuttosto un altro personaggio, lo stesso che usò il soprannome «Il Tonante» e si identificò a Firenze nel 1544 come «Baldassar olim sebastianj Romani de Faentia Cantans palum [sic] et uendens Pallas saponis et historias» (G. BERTOLI, *Librai, cartolai*, p. 109).

⁵¹ L'importanza delle edizioni veneziane di queste opere può essere vista attraverso il catalogo compilato da C. VALENTI, *Comici artigiani*.

⁵² ASV, Esecutori contro la bestemmia, b. 61 (Raspe 1548-1570), fol. 33v (26 settembre 1551). Anche quest'opera non è stata identificata. A proposito di Bernardino e Giovan Antonio, attivi dal 1530 al 1570, vedi MARCO MENATO – ENNIO SANDAL – GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, I, Milano, Editrice Bibliografica, 1997.

genere che caratterizza gli artisti di strada: sembra infatti che anch'egli fosse una sorta di intrattenitore o ciarlatano.⁵³ Di lui si parla inoltre nel 1554 come di un «che vendeva leggende e versi a Firenze». ⁵⁴

Non sembrano comunque essere casi isolati quelli che vedevano gli stampatori impiegati in attività su commissione degli stessi artisti di strada, anche di quelli già citati; di questo si parlerà tra breve.

È inoltre interessante notare come, nel caso che vede coinvolto Faentino, due dei più importanti editori della città fornirono un *piezo*, o giuramento, in favore degli stampatori coinvolti. In tal modo dimostrarono il loro sostegno all'attività di Fontaneto e Padovano e probabilmente un più profondo coinvolgimento nella pubblicazione

⁵³ Per esempio Paris commissionò due poemi in ottava rima sulle recenti guerre del tipo di quelli spesso composti e recitati dai contimbanchi: *Lamento che fa Pietro Strozzi...*, Bologna ca. 1552, copia a Firenze, Biblioteca Riccardiana, N.A.U. 471; e *La felicissima vittoria autta dal S. principe d'Oria a la presa de la città d'Affrica...*, [Venezia 1550 ca.], Edit16 CNCE 18718. Un altro lavoro che egli commissionò e che riflette il tradizionale repertorio di un cantore di strada fu *Copia de vna littera venuta novamente dalla citta de Milano, doue narra di due valorosissime donzelle lequale si sono ridutte a combattere...*, Milano [1551 ca.], Edit16 CNCE 15171, che era infatti un rifacimento del popolare poema il *Contrato della Bianca e della Bruna*.

⁵⁴ «Parisse Mathij alias Fortunato Mantuanus uendens leggende & merces in & per Ciuitatem Florentiae...» (G. BERTOLI *Librai, cartolai*, p. 232). Novati pensava che Paris potesse essere il «Fortunato», che pubblicò diversi opuscoli in stile commedia dell'arte a Venezia negli anni '60 e '70 del Cinquecento, poiché questo era un soprannome popolare per gli intrattenitori di piazza, ciò comunque non può essere confermato (vedi *La raccolta di stampe popolari italiane della biblioteca di Francesco Reina*, pubblicata per la prima volta nel 1913 e ripubblicata in *Scritti sull'editoria popolare*, pp. 229-31).

di questa particolare opera.⁵⁵

Sfortunatamente abbiamo praticamente perso per sempre le tracce del momento in cui un artista o un editore itinerante prendeva contatti con uno stampatore, al fine di concordare l'impressione dell'opera definendo ogni dettaglio, a proposito dei privilegi e delle licenze che dovevano essere chieste o meno, come sarebbe stato pagato il materiale per la stampa, come sarebbe stato impaginato l'opuscolo, come e dove sarebbe stato venduto e in che modo si sarebbero ripartiti i profitti. Infatti, solo raramente la realtà delle pratiche contrattuali effettuate a Venezia o in altre parti d'Italia è venuta a galla attraverso i materiali d'archivio, anche perché è probabile che gran parte degli accordi venissero presi a voce.⁵⁶

Comunque sembra che gli artisti, eccezion fatta per esempi illustri quali l'Altissimo o Zuan Polo, cercassero di rado di ottenere permessi (licenze) per la stampa delle loro opere o la protezione da

⁵⁵ Melchiorre Sessa garanti per Fontaneto («marchio sessa librer ala Gata se constituisse piezo de M[aest]ro vielmo stampador et si obliga ad ogni requisitione deli ex[cellentissimi]mi s[ign]or[i] ex[ecuto]ri sopra la biastema...»), mentre Tommaso Giunta fece lo stesso per Padovano. ASV, Escutori contro la bestemmia, Notatorio, b. 56, vol. I. fol. 48v-49r (30 luglio 1545). Fontaneto designò Sessa che sembra aver giocato il ruolo di una sorta di "patrono" nella comunità degli stampatori e dei venditori di libri, un "commissario" per sua volontà è datato 21 giugno 1542 (ASV, Notarile, Testamenti, Not. Alberto Marcon, b. 1203, fasc. 92).

⁵⁶ Sull'uso di accordi verbali tra gli stampatori a Venezia in questo periodo vedi N. HARRIS, *Nicolò Garanta*, pp. 105-6. C'è un contratto superstite tra Francesco Tromba da Gualdo, un poeta e probabilmente un cantastorie e improvvisatore di corte, e lo stampatore Bianchino del Leone per pubblicare il poema cavalleresco *La dragha d'Orlando* a Perugia nel 1524. Stando al contratto, Tromba avrebbe dovuto fornire la carta e Bianchino avrebbe provveduto alle altre spese mentre i profitti sarebbero stati ripartiti equamente (MARINA BEER, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 176-7).

possibili plagi (privilegio).⁵⁷ Questa era una procedura sconveniente in termini di costo e tempo, che poteva altresì essere facilitata solo qualora si avessero amici nelle alte sfere.⁵⁸

Prima della crescita, in termini di importanza, della censura che entrò in vigore verso la metà del secolo, i materiali commercializzati con più frequenza dagli artisti di strada erano economici ed effimeri quel tanto che bastava per poter passare inosservati sotto il radar delle autorità.⁵⁹ La situazione era notevolmente cambiata nel 1558 quando il Sant'Uffizio convocò lo stampatore Domenico De' Franceschi per interrogarlo a proposito di una *Istoria nuoua piacevole* da lui stampata senza licenza. Egli disse che non ne aveva fatto richiesta perché si trattava di un'opera «de poco importanza anzi cose da rider» già in precedenza stampata da altri; tuttavia non gli fu permesso di mettere le mani sulle copie rimanenti.⁶⁰

Se tali individui tendevano a trattenerli a Venezia solo per

⁵⁷ Ci sono alcune lacune nelle giacenze d'archivio delle richieste di licenza e privilegio (segnalate da ANGELA NUOVO - CHRISTIAN COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, pp. 184-5); comunque sembra che la maggioranza sia sopravvissuta e sia stata identificata, permettendo asserzioni generali. Oltre a R. FULIN, *Documenti per servire*, vedi PAOLA NEGRIN, *Licenze e privilegi di stampa a Venezia (1527-1550)*, tesi di laurea, relatore prof. Giorgio Montecchi, Università degli studi di Venezia, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1990-1991.

⁵⁸ Vedi A. NUOVO, *I Giolito e la stampa*, p. 186.

⁵⁹ Una simile asserzione è stata fatta da RICHARD AGEE, *The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century*, «Early Music History», 3, 1983, pp. 10-3, che afferma a proposito dei libri di musica, che la ricerca del privilegio non fosse automatica o necessaria per proteggere l'opera dalla pirateria, ma piuttosto un modo per affermare il suo prestigio e il suo valore artistico. Si può sottolineare l'importanza della legge del Senato del 1537 che rinforzava il controllo sulla carta usata per i libri stampati a Venezia, ma esentava «le cose minute, che si vendessero fino alla summa di soldi 10 l'una» (trascritto in H. BROWN, *Venetian Printing Press*, pp. 209-10).

⁶⁰ «[N]on ho habutj licentia da alguno ma vedendo esser cosa de poco importanza anzi cose da rider mj per guadagnar e cavarne qualche bezo perche son poveretto le ho fatto stampir»; ASV, Sant'Uffizio, b.14. Fasc.1 (9 luglio 1558).



Fig. 3. *Opera nuoua ... nella quale troverai molti bellissimoi sonetti*, [Venezia?], per Baldassarre Faentino detto il Tonante, [1546-1548?]

brevi soggiorni, lo si deve anche al fatto che artisti o editori itineranti erano meno incentivati rispetto agli editori locali a rispettare le regole del luogo e ingraziarsi le autorità, tanto più che, in caso di irregolarità, era assai facile evitare le sanzioni grazie ai continui spostamenti. Infatti, qualora capitasse loro di incappare nelle ferree leggi di Venezia, potevano sempre spostarsi da un'altra parte e farla franca.

Quando, per esempio, Paris Mantovano venne bandito nel 1551 dalla città per cinque anni, riapparve ben presto a Firenze, pubblicando materiale simile a quello che gli era costato l'esilio.

Comunque molti artisti ritorna-

rono ripetutamente in città tanto da creare solidi legami con diversi stampatori locali.

V. In questo periodo a Venezia stampatori ed editori si consorziarono lentamente come membri di una medesima professione e nacque una rete di fitte relazioni, personali ed economiche, spesso strette da veri e propri matrimoni di interesse.⁶¹

Intanto è bene ricordare che la differenza tra artisti di strada e librai stabili non era allora così definita come si potrebbe pensare. Sembra infatti che l'editore Nicolò Aristotile de' Rossi, "detto lo Zoppino", fosse contemporaneamente anche un prolifico intratteni-

tore, come da qualcuno ipotizzato.⁶² È comunque certo che il socio veneziano di Zoppino, per oltre un decennio, fu un tale Vincenzo di Polo da Faenza, definito nel testamento del 1524 un «bibliopola acantor circumforaneus». ⁶³ Allo stesso modo lo stampatore Paolo Danza, attivo a Venezia nel periodo dal 1511 fino ai primi anni '40, fu creduto da alcuni un *cantimbanco* poiché ha pubblicato molte opere di natura popolare atte alla recitazione.⁶⁴

Facendo altri esempi, Lorenzo Baldacchini suggerisce che negli anni tra XV e XVI secolo emerse «l'esigenza di reperire una nuova

⁶² Questa identificazione è stata fatta sulla base della comparsa del personaggio di un ciarlatano/cantimbanco chiamato Zoppino in diverse opere di Pietro Aretino, il cui primo lavoro in assoluto fu in effetti stampato da Nicolò Zoppino nel 1512. Il dibattito è stato per la prima volta sollevato nei primi tre volumi del *Giornale degli eruditi ed i curiosi*, Padova, Crescini, 1882-84 ed ebbe luogo principalmente tra Salvatore Bongi, che sosteneva l'identificazione di Zoppino col personaggio di Aretino e Andrea Tassier, su posizioni opposte. Più recentemente Lorenzo Baldacchini non ha escluso la possibilità che Zoppino fosse un cantimbanco (*Chi ha paura di Nicolò Zoppino? Ovvero: la bibliologia è «una coraggiosa disciplina?»*, «Bibliotheca», 1, 2002, p. 194).

⁶³ Vedi LORENZO BALDACCHINI, *Zoppino editore: ultime notizie dal cantiere*, «Bibliotheca», 2, 2003, pp. 221-33.

⁶⁴ Novati ha ipotizzato che Danza fosse un cantimbanco (*La storia e la stampa*, p. 97) un'ipotesi reiterata da Saffioti (*I giullari in Italia*, p. 23) e Ottavia Niccoli (*Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza 1987). Ennio Sandal lo considera piuttosto un membro del gruppo dei fabbricanti di carta e dei venditori di libri di Toscolano, molti dei quali migrarono a Venezia nel primo Cinquecento, che potrebbe essere stato attivo piuttosto come cantimbanco («*Folli da papir*» e «*merchantia de libri*»). *Il caso della Riviera di Salò*, in *Il libro nell'Italia del Rinascimento*, a cura di ANGELA NUOVO – ENNIO SANDAL, Brescia, Grafo, 1998, pp. 163-95). I lavori composti da Danza includono tre strambotti nella raccolta *Compendio de cose nove di Vincenzo Calmeta...*, per la prima volta pubblicato a Venezia nel 1507, soprattutto da Zoppino (una copia a Londra, British Library, 10646); *Il Fatto Darne fatto a Ravenna col nome de Tutti Iconduttieri* ([ca. 1512], ristampato in *Guerre in ottava rima*, Modena, Panini, 1989, I, p. 80 e II, pp. 481-4); e *Legenda & oratione che fu trovata alli piedi de Santa Maria da Loreto. Con il prego al Crucifixo*, [Venezia] «Composta & stampata per Paolo Danza», [ca. 1525], Edit16 CNCE 64558).

⁶¹ CLAUDIA DI FILIPPO BAREGGI, *L'editoria veneziana fra '500 e '600*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della serenissima*, VI, *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di GAETANO COZZI – PAOLO PRODI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 615-48.

figura di editore collegato al mondo degli ambulanti e dei cantastorie» in grado di agire «da mediatore tra questo mondo e quello degli stampatori». ⁶⁵

Gli annali delle edizioni a stampa superstiti, per quel tanto che possono essere ricostruiti, suggeriscono l'esistenza di una sorta di circuito di stampatori del Nord Italia che tendeva a specializzarsi nella produzione di libretti economici e popolari e che produceva ripetutamente opere su richiesta degli improvvisatori di strada. Allo stesso modo gli stampatori erano sempre alla ricerca di nuovi intrattenitori di piazza a cui offrire i loro servizi; ma capitava anche che gli stessi cantimbanchi, ancora prima del loro arrivo a Venezia o nel momento in cui giungevano in città, venissero informati sulla specializzazione delle varie tipografie, in modo tale da sapere dove recarsi per fare progetti concreti in merito a future pubblicazioni. Ciò che favoriva l'incontro tra artisti e stampatori era anche la prossimità dei luoghi in cui operavano e dove avvenivano gli accordi. ⁶⁶

Il ricorrere di alcuni elementi stilistici, come per esempio il frontespizio con decorazioni silografiche negli opuscoli stampati dagli artisti, sembra suggerire il fatto che i tipografi vedessero queste opere come un vero e proprio genere a sè stante e per tale ragione ne realizzassero copie dai connotati comuni, al fine di rivolgersi sempre alla stessa fetta di mercato. Gli stampatori, grazie a queste caratteristiche ricorrenti, erano in grado di comunicare immediatamente ai potenziali acquirenti che queste erano opere "popolari", accessibili a vasti strati della popolazione. ⁶⁷

In generale le opere erano scritte in volgare ed erano brevi abbastanza da occupare un formato economico di poche pagine. Spesso si caratterizzavano per avere incisioni al frontespizio a volte ad-

⁶⁵ L. BALDACCHINI, *Zoppino editore*, p. 223.

⁶⁶ A Venezia, gli intrattenitori, come gli stampatori e i venditori di libri, tendevano a operare intorno al Ponte di Rialto e a Piazza San Marco, come nel già menzionato caso di Zuan Polo. Analogamente è stata rilevata una relazione "simbiotica" tra i ciarlatani e gli stampatori, spesso aiutata dalla vicinanza; (D. GENTILCORE, *Medical Charlatanism*, p. 349).

⁶⁷ Le caratteristiche stilistiche dei libri popolari stampati in questo periodo sono messe in luce in P. GRENDLER, *Form and function*.

dirittura dell'artista stesso, il titolo veniva scritto in grassetto in modo da mettere in risalto determinate qualità del libro, come la novità della materia, la piacevolezza e il divertimento, come nel libretto commissionato dal cantimbanco Baldassarre Faentino intitolato *Opera nuoua nella quale troverai molti bellissimi secreti*. ⁶⁸

Non è però sempre possibile identificare con un nome preciso gli stampatori o gli editori dei libretti scritti dagli artisti itineranti, poiché capitava spesso che le opere stampate fossero prive delle informazioni che potevano facilmente identificarne l'autore.

Comunque, a Venezia possiamo stabilire con certezza la presenza di numerosi tipografi che lavorarono frequentemente con alcuni artisti di strada. Tra questi bisogna citare Francesco Bindoni (nipote di Bernardino), Maffeo Pasini, ⁶⁹ Guglielmo Fontaneto di

⁶⁸ *Opera nuova nella quale troverai molti bellissimi secreti. Nuovamente venuti in luce. I quali sono di grande utilitate, e di piacer*, [Firenze?] 1549, Edit16 CNCE 51045.

⁶⁹ Bindoni e Pasini, in società sin dal 1524, stamparono il *Trionfo della lussuria di Maestro Pasquino*, «ad instantia de Hippolito detto il Ferrarese» nel 1538 (vedi sopra) e il poema cavalleresco *Canto primo del Cavalier dal Leon dorò...*, nel 1541, «ad instantia del Romano detto il Faentino» (Edit16 CNCE 63443). Un'edizione del 1536, ancora su istanza di Ippolito Ferrarese, delle *Stanze bellissime de vno gentilhuomo qual essendo innamorato...*, Edit16 CNCE 62893, è stata anche attribuita a Bindoni e Pasini sulla base di una cornice silografica che vi appare e che è stata usata anche in altri lavori di questi stampatori (DENNIS E. RHODES, *Silent Printers: Anonymus Printing at Venice in the Sixteenth Century*, London, The British Library, 1995, p. 251).

Monferrato,⁷⁰ Giovanni Padovano⁷¹ e Venturino Ruffinelli.⁷² Questi stampatori erano in contatto tra loro. Padovano fu in società con Ruffinelli tra il 1534 e il 1539 e lavorò anche con Fontaneto nel 1545 almeno una volta per la pubblicazione del libretto di Priapo, che causò a entrambi la punizione da parte degli Esecutori contro la bestemmia. Fontaneto e Ruffinelli collaborarono sicuramente per un'edizione nel 1543.⁷³

⁷⁰ Un'edizione superstite dell'Opera, cioè stramotti, sonetti, capitoli, epigrammi dell'Altissimo, ca. 1520 (Edit16 CNCE 1268), che potrebbe essere l'opera anticipata dal privilegio che l'Altissimo ottenne a Venezia, è stata attribuita a Fontaneto (DENNIS E. RHODES, *Altissimo*, «Gutenberg Jahrbuch», 1998, pp. 234-5). Nel 1532 Fontaneto stampò due opere su commissione di Ippolito Ferrarese (vedi sopra). Nel 1534 egli fece un'edizione dell'Opera nuoua la quale insegna scriuere e leggere in vintisette modi di zifere..., Edit16 CNCE 60470, «ad instantia de Leonardo detto il Furlano», un tipografo itinerante e probabilmente un ciarlatano, sul quale vedi ALESSANDRO GIACOMELLO, Ad instantia di Leonardo il Furlano. I libri di un editore del XVI secolo, in *Cultura in Friuli. Atti del convegno internazionale di studi in omaggio a Giuseppe Marchetti (1902–1966)*, a cura di GIAN CARLO MENIS, Udine, Società Filologica Friulana, 1988, pp. 133-56.

⁷¹ Sulla collaborazione di Padovano con Francesco Faentino vedi sopra. Nel 1551 Padovano volle stampare l'Opera nuoua nella quale se contiene la natura del sonno..., Edit16 CNCE 27877, a spese del ciarlatano Leone Tartaglini (D. GENTILCORE, *Medical charlatanism*, p. 358).

⁷² Ruffinelli, attivo dal 1530 circa, dal 1540 circa faceva base a Mantova. Lì stampò una *Historia di Aurelio et Isabella...* su commissione di Baldassarre Faentino nel 1552, Edit16 CNCE 42524. Nel 1538 egli sembra aver stampato una ora perduta seconda edizione del poema pornografico *Puttana errante* «ad instantia di Ippolito Ferrarese» (elencata in GIANMARIA MAZZUCHELLI, *La vita di Pietro Aretino*, Padova, Giuseppe Comino, 1741, pp. 207-8). A Ruffinelli è stata anche attribuita la stampa di un'edizione per Francesco Faentino dell'Opera nuoua d'un gentil'huomo fiorentino chiamato Tibaldo Eliseo (vedi sopra).

⁷³ *Euclide Megarense philosopho, solo introduttore delle scientie...*, «Stampato in Vinegia, per Venturino Roffinelli, ad instantia e requisitione de Gulielmo de Monferra[to], & de Pietro di Facolo da Vinegia libraro, & de Nicolao Tartalea brisciano traduttore, ne mese di febraro 1534», Edit16 CNCE 18353.

VI. Ora è bene considerare brevemente cosa i lavori commissionati dagli artisti di strada rivelano a proposito del ruolo da essi svolto nel circuito della comunicazione del primo Cinquecento. La serie di materiali che essi allestirono e vendettero fu molto ampia e diversificata, ma a ben guardare è possibile identificare numerosi *topoi* e temi ricorrenti. Una caratteristica chiave, come ci si può aspettare, è il legame che spesso collega la tradizione orale a quella scritta, la conservazione di modalità tipiche dell'oralità nella stampa.

I testi e i paratesti in queste opere spesso suggeriscono gli intricati processi di trasmissione che hanno condotto dall'oralità alla scrittura e infine alla stampa e viceversa. Un'edizione dell'Altissimo, per esempio, si conclude con un discorso rivolto direttamente al lettore: «[Q]ui manca alquante stanze, cioè la fine per chel Poeta venne in tanto spirito insulultimo che la penna o la memoria di chi raccoglieua la sua voce non lo poterno seguire». Il titolo del libretto certifica in modo esplicito che l'opera fu «cantata in San Martino di Fiorenza all'improviso» il luogo deputato alle performance dei cantimbanchi, «copiata dalla viva voce da varie persone, mentre cantava».⁷⁴

Molti libretti, inoltre, contengono riferimenti al fatto che l'opera recitata si poteva comprare dallo stesso artista, come accadde a Ferrara dove un cantore concluse l'esibizione con queste parole: «Chi vol listoria la qual canto in banco... ma porta i soldi chi la vol avere. E per che ugnu[n] ne posi comperare sol tre quatrini vi avera

⁷⁴ *La rotta di Ravenna cantata in San Martino di Fiorenza all'improviso dall'Altissimo poeta fiorentino, poeta laureato, copiata dalla viva voce da varie persone, mentre cantava*, [Firenze], «ad petitione di Alexandro Francesco Rossegli», [dopo il 1516], Edit16 CNCE 1267. Dato il probabile coinvolgimento del cantastorie nella pubblicazione, è stata messa in discussione la verità di questa nota, poiché sicuramente l'Altissimo stesso potrebbe averla inserita nella stanza finale dell'edizione a stampa (ALESSANDRO D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Giusti, 1906, p. 78). La prima edizione dell'opera dell'Altissimo *Il primo libro de reali...* allo stesso modo annota nel titolo «cantato da lui all'improvviso», Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1534, Edit16 CNCE 1271.

costare». ⁷⁵ Sembra, questa, un'ottima strategia di vendita adottata nelle prime decadi del XVI secolo per attirare l'attenzione del possibile compratore sul legame che unisce l'opera al contesto in cui è andata sviluppandosi l'esibizione, piuttosto che tacere tale connessione.

Come anticipato, il materiale che aveva caratterizzato le recite dei menestrelli e dei cantori prima dell'invenzione della stampa era un'indubbia fonte di ispirazione per le pubblicazioni commissionate dai tardi artisti di strada.

Comunque, furono rari i casi di trasposizione identica del testo dalla forma orale a quella stampata. Piuttosto si potrebbe identificare un complesso e multi-direzionale ciclo di testi passati attraverso vari mezzi di comunicazione: mani, bocche, stampa e penna.

La poesia cavalleresca, descritta come un genere di "crocevia" tra la composizione orale e quella scritta, gradito per moltissimi secoli a un uditorio socialmente variegato, costituisce un esempio calzante di ciò. ⁷⁶ Dal tardo Quattrocento, compositori di racconti cavallereschi furono spinti a mettere per iscritto e a stampare versioni delle loro opere in cui si univano varie fonti orali a diverse ispirazioni e materiali. ⁷⁷

Due cantimbanchi come Baldassarre Faentino e Ippolito Ferrarese pubblicarono edizioni di un poema cavalleresco incentrato sulla figura di un cavaliere di Carlo Magno intitolato il *Canto primo del Cavalier dal Leon d'oro*, che fu attribuito al poeta contemporaneo Bartolomeo Oriolo. ⁷⁸ Queste edizioni furono pubblicate senza menzionare l'autore; sappiamo solo che Baldassarre e Ippolito furono arti-

⁷⁵ *Gli orrendi e magnanimi fatti del duca Alfonso*, [Ferrara ca. 1510], incluso in *Guerre in ottava rima*, I, pp. 62-3.

⁷⁶ M. BEER, *Romanzi di cavalleria*, p. 17.

⁷⁷ Vedi i commenti a una miscellanea dei 53 opuscoli pubblicati, inclusi i poemi cavallereschi, che formano la «biblioteca portatile» di uno sconosciuto cantimbanco di questo periodo (ANTONIO MARIA ADORISIO, *Cultura in lingua volgare a Roma tra Quattro e Cinquecento*, in *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi*, a cura di GIORGIO DE GREGORI – MARIA VALENTI, Roma, AIB, 1976, pp. 19-36.

⁷⁸ Vedi sopra.

sti di piazza, quindi è ragionevole pensare che essi abbiano introdotto il poema all'interno del loro repertorio e allo stesso modo si siano dati da fare per ottenere una ricompensa per la pubblicazione e la vendita della suddetta opera.

Ippolito aveva già compiuto una simile impresa nel 1532, pubblicando un poema cavalleresco intitolato *Opera nova del Superbo re di Sarza Rodomonte*, che nei fatti era una ripresa della *Marfisa* di Pietro Aretino con alcuni «inserti di gusto canterino». ⁷⁹

Siamo comunque in grado di ripercorrere il cammino che ha portato le opere e i loro protagonisti a passare dalla piazza alla stampa, dalla figura del poeta professionista a quella dell'artista di strada e ancora nella piazza, benché con alcune variazioni verificatesi lungo il percorso.

Un altro elemento degno di nota nei lavori commissionati dai cantimbanchi consiste nel modo in cui viene continuamente reinterpretata la tradizionale divisione tra cultura "alta" e "bassa". Questo va ad avvalorare l'ipotesi di Roger Chartier e di altri studiosi i quali sostengono che queste due categorie non possano e non debbano essere separate in modo netto, ma che sarebbe più utile arrivare a comprendere in che modo certi testi, temi o forme artistiche siano state utilizzate da gruppi sociali tanto differenti. ⁸⁰ Questo fatto potrebbe in realtà riflettere la necessità di molti artisti di rivolgersi a un ampio e variegato uditorio al fine di favorire la propria sopravvivenza, adattando il repertorio a una serie di esibizioni differenti per luogo e tempo.

Il buffone veneziano Zuan Polo è un buon esempio di artista che ha occupato una «posizione intermedia tra il locale patriziato e i ceti inferiori», recitando sia per un uditorio di prestigio all'interno

⁷⁹ DANILO ROMEI, *Introduzione*, in PIETRO ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a cura di DANILO ROMEI, Roma, Salerno, 1995, p. 29. Quest'opera comprende il primo canto e le prime quattordici stanze del secondo canto della *Marfisa*. La *Marfisa* si crede essere stata pubblicata per la prima volta in quello stesso anno. Il tortuoso cammino dalla versione originale alle versioni pirata come quella del Ferrarese è discussa in *ibid.*, pp. 29-30.

⁸⁰ Vedi R. CHARTIER, *Culture as Appropriation*.

di palazzi privati sia per un pubblico misto di strada.⁸¹

L'avvento della stampa non ha comunque rimosso la necessità di ricercare il patronato concesso da figure eminenti all'interno della società: anzi ha addirittura provveduto a garantire un ottimo ausilio per la ricerca di mecenati.

Gli artisti erano inoltre molto abili nell'adattare, tradurre e aggiustare pezzi tratti da opere letterarie più lunghe e complesse e trasportarle in una versione più accessibile a un vasto uditorio, attraverso la recitazione orale o le pubblicazioni in formato ridotto ed economico. Essi trassero liberamente materiale da altre fonti, alcune delle quali anonime e provenienti dalla tradizione orale, altre relative ad autori noti, spesso tuttavia senza nemmeno riconoscerne la paternità.

Inoltre, numerosi componimenti (poemi, canzoni e dialoghi) venivano riciclati e rimaneggiati in modo da poter comparire in nuovi libretti, analogamente a quanto si faceva per le *pièces*, nelle quali venivano combinati in modo sempre diverso e originale elementi variabili. Per esempio l'*Opera nuova, che tratta de li tre sacchi fatti in Italia*, pubblicata da Ippolito Ferrarese, sopra citata, include anche il poema cavalleresco relativo al re Saraceno Rodomonte che Ippolito pubblicò separatamente nello stesso anno, e altri pezzi poetici che apparvero in altri libretti del Ferrarese.⁸²

Un esempio del modo in cui gli artisti di strada attraversavano liberamente il confine tra i generi di testo "d'élite" e "popolari" si ritrova nelle pubblicazioni relative alle opere dell'Ariosto e di altri poeti contemporanei.

Il fenomenale successo dell'*Orlando Furioso*, dopo la sua prima versione, che fu pubblicata nel 1516, portò a miriadi di imitazioni.⁸³ Sebbene l'Ariosto si fosse rifatto allo stile dei cantari cavallereschi recitati dai cantori di piazza, tuttavia aggiunse alla sua opera quali-

⁸¹ PAOLA ANCILLOTTO, *Un buffone a Venezia nella prima metà del Cinquecento*, «Quaderni di teatro», 8, 1986, pp. 85-122.

⁸² *Guerre in ottava rima*, I, pp. 119-20.

⁸³ M. BEER, *Romanzi di cavalleria*, pp. 141-206.

tà proprie della cultura letteraria umanistica.⁸⁴ Rapidamente il *Furioso* riscosse un buon successo di critica, tanto da diventare un classico della letteratura e questo permise altresì di distanziare ancora meglio il genere cavalleresco da quello di piazza.⁸⁵

È bene ricordare che anche in questo caso non si verificò una lineare trasposizione dalla forma orale a quella letteraria, o dalla cultura bassa a una alta. Infatti numerosi artisti di strada si allacciarono alle storie contenute nei lavori pubblicati dall'Ariosto, copiandole, adattandole e parodiandole in un'esorbitante quantità di libretti risalenti agli anni '20 del Cinquecento. Comunque, non solo ciarlatani e cantimbanchi disseminavano e riassemblavano varie parti dei poemi di Ariosto, ma essi deliziavano anche l'uditorio sovvertendo e parodiando il *Furioso* e l'intero genere cavalleresco. Un esempio ci giunge dal citato *Liberò del Rado Stizoso* di Zuan Polo, che narra del racconto del cavaliere slavo Rado. Nello stesso genere, che caratterizzava tra l'altro moltissime esibizioni popolari, si possono includere versioni del *Furioso* in dialetto bergamasco o veneziano.⁸⁶ In questa categoria, sebbene in modo leggermente anomalo, può trovare posto anche l'edizione della *Puttana Errante* del cantimbanco Ippolito Ferrarese, prodotta dal patrizio veneziano Lorenzo Venier: si tratta di un componimento in ottave relativo alle

⁸⁴ GIOVANNI BRONZINI, *Tradizione in stile aedico dai cantari al Furioso*, Firenze, Olschki, 1966.

⁸⁵ DANIEL JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

⁸⁶ Vedi, per esempio, *Roland Furius di mesir Lodevic di Ariost, stramudat in lingua bergamasca per il Dottur Zanul da Milan...*, che esiste in diverse edizioni datate agli anni '50 del Cinquecento, di cui l'unica identificata è stata stampata da Agostino Bindoni (GIUSEPPE AGNELLI – GIUSEPPE RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, Zanichelli, 1933, pp. 232-4); *Il primo canto de Orlando Furioso in lingua venetiana...* di Benedetto Clario, un canterino cieco, stampata da Agostino Bindoni nel 1554 e Matteo Pagan nel 1555 (*ibid.*, pp. 267-8); *Pescatoria amorosa, in lingua venetiana, con la risposta et certe stanze tramutate del Ariosto in laude delle donne...*, [s.n.t.], Edit 16 CNCE 62042.

imprese pornografiche di una cortigiana in giro per l'Italia.⁸⁷

Dopo la morte dell'Ariosto, avvenuta nel 1534, una nuova ondata di sue opere invase il mercato, molte delle quali stampate senza il permesso degli eredi.⁸⁸ Una delle prime edizioni delle *Forze d'amore* fu pubblicata dal suo compatriota Ippolito Ferrarese nel 1537,⁸⁹ a ruota lo seguì il ciarlatano Iacopo Coppa con l'edizione delle *Rime* e dell'*Herbolato*.

Libretti che prendevano il via dalle fatiche dell'Ariosto, ri-imbastite e combinate con altre poesie meno famose, includevano le *Stanze trasmutate del Ariosto con una Canzone bellissima pastorale* stampate per esempio da Leonardo, «detto il Furlano», nel 1545.⁹⁰ Il Furlano inoltre pubblicò un'edizione dell'ariostesca *Opera nuova nella quale si contiene un lamento di Bradamante verso 'l suo Ruggiero*.⁹¹

⁸⁷ Vedi sopra. La prima edizione di quest'opera si pensa essere del 1531, sebbene anch'essa sia perduta. Vedi la moderna ristampa di LORENZO VENIER, *La puttana errante*, Milano, Unicopli, 2005.

⁸⁸ GIUSEPE FATINI, *Su la fortuna e l'autenticità delle liriche di Lodovico Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», Supplementi 22-23, 1924, pp. 193-296. La diffusione e la messa in scena della poesia di Ariosto in questo modo è discussa in JAMES HAAR, *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di MARIA ANTONELLA BALSANO, Firenze, Olschki, 1981, pp. 33-4.

⁸⁹ *Forze d'amore opera nuoua nella quale si contiene sei capitoli di messer Ludouico Ariosto...*, Edit16 CNCE 2598. Questa edizione è stata attribuita alla stamperia Turlini di Brescia da ENNIO SANDAL, *La stampa a Brescia nel Cinquecento. Notizie storiche e annali tipografici (1501-1553)*, Baden-Baden, Koerner, 1999, p. 106.

⁹⁰ Edit16 CNCE 41632. Un'altra edizione di quest'opera fu stampata nello stesso anno su commissione di «Leonardo detto il Furlano, et il Ferrarese compagni», [Venezia], Edit16 CNCE 41633, che secondo Edit16, segnala il coinvolgimento di Ippolito Ferrarese. All'incirca nello stesso periodo, comunque, era attivo un Giulio Ferrarese, probabilmente anch'egli un cantastorie e l'editore di una *Copia di un capitolo nuovo del Divin SS. Messer Lodovico Ariosto, con alcune bellissime ottave, in lode delle bellezze d'una donna & una canzone del melon...*, [dopo il 1533], Edit16 CNCE 2570.

⁹¹ A. GIACOMELLO, *Ad istantia di Leonardo il Furlano*, p. 134.

VII. Volgendo lo sguardo alla Francia tra Cinque e Seicento, Roger Chartier ha discusso del ruolo rivestito dalla stampa economica, non solo di libretti ma anche di fogli volanti e immagini, nel processo di "acculturazione" della popolazione urbana, caratterizzata da livelli differenti di lettura. Con la stampa sempre più presente nel contesto della vita quotidiana, che guadagnava spazio sui muri di casa, nelle taverne, in strada e nelle letture ad alta voce tenute durante qualsiasi tipo di riunione, la porta della letteratura iniziava ad aprirsi a una quantità sempre maggiore di persone.⁹² Questa osservazione si può applicare anche al contesto veneziano, dove i fogli volanti con leggi e pubblicità cominciarono a proliferare con sempre maggiore frequenza e i venditori ambulanti disposero di numerosissimi libretti economici da smerciare in località come Rialto e Piazza San Marco: punti di incontro e di passaggio per centinaia di persone.⁹³

All'immagine della stampa che diventa sempre più una presenza costante nella vita delle persone è bene aggiungere l'importanza delle esibizioni ad alta voce, che traggono spunto dai libretti stampati oppure vi vengono trascritte più tardi. L'arte tipografica comunque non rimpiazzò semplicemente la comunicazione orale e scritta nel XVI secolo a Venezia: piuttosto credò con esse una sorta di gemellaggio complesso e creativo. Gli artisti di strada, come le opere pubblicate sembrano suggerire, continuarono a essere importanti punti di contatto tra la cultura impegnata e quella popolare, tra quella scritta e quella orale del Cinquecento.⁹⁴

⁹² Vedi ROGER CHARTIER, *Publishing Strategies and What the People Read, 1530-1660*, in *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*, Princeton, University Press, 1987, pp. 145-82.

⁹³ Vedi, per esempio, le leggi stampate e gli annunci di eventi come lotterie conservate attraverso M. SANUDO, *Diarii*.

⁹⁴ «Prete, stampatori, viaggiatori, ufficiali» sono elencati come esempi di quegli agenti attraverso i quali potremmo ottenere un approccio "indiretto" alla cultura popolare (PETER BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980), ma è stato evidenziato anche il ruolo degli intrattenitori di piazza in questo senso. Vedi anche le considerazioni sugli intrattenitori popolari come "canali" culturali di G. R. CARDONA, *Culture dell'oralità*, pp. 55-8.

Queste figure, nonostante il loro lavoro debba essere considerato marginale rispetto all'importanza delle aziende produttrici di libri più impegnati, mediarono comunque in modo imprescindibile il processo che portò la stampa a essere una pratica semplice ed economica, in grado di produrre abbondanti opere in volgare per un mercato di lettori in costante crescita. La loro attività fu indispensabile per illustrare in maniera esaustiva come, nella realtà quotidiana di Venezia, l'espansione della stampa fosse davvero percepita, vista e udita in tutta la sua potenzialità.

Minima Bibliographica

1. *A scuola senza libri? Emergenza educativa, libri di testo e Internet. Atti del Convegno, venerdì 8 maggio 2009*, a cura del MASTER IN EDITORIA DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA, Milano, giugno 2009. ISBN 978-88-8132-5733.
2. JEAN-FRANÇOIS GILMONT, *Una rivoluzione della lettura nel XVIII secolo?*, traduzione di PAOLO BARNI, febbraio 2010. ISBN 978-88-8132-5885.
3. LAURENCE FONTAINE, *Colporteurs di libri nell'Europa del XVIII secolo*, traduzione di BRUNELLA BAITA – SUSANNA CATTANEO, maggio 2010. ISBN 978-88-8132-5986.
4. *Scaffale bibliografico digitale. Opere di bibliografia storica on-line (secoli XV-XIX): una lista di link*, a cura di RUDJ GORIAN, maggio 2010. ISBN 978-88-8132-5993.
5. PHILIP SMITH – EDWARD H. HUTCHINS – ROBERT B. TOWNSEND, *Librarietà. Provocazioni sul futuro del libro*, traduzione di SARAH ABD EL KARIM HASSAN – MASSIMILIANO MANDORLO, settembre 2010. ISBN 978-88-8132-6037.
6. ALBERTO BETTINAZZI, *Biblioteche, archivi e musei di ente locale: un dialogo impossibile? Spunti per un'impostazione del problema*, ottobre 2010. ISBN 978-88-8132-6112.
7. LUCA RIVALI – VALERIA VALLA, *Le librerie bresciane del terzo millennio. Un'indagine conoscitiva*, novembre 2010. ISBN 978-88-8132-6150.
8. EDOARDO BARBIERI, *Panorama delle traduzioni bibliche in volgare prima del Concilio di Trento*, aprile 2011. ISBN 978-88-8132-6310.
9. ELISA MOLINARI, *Il Montecristo in farmacia. Una striscia da Dumas e la Magnesia San Pellegrino*, giugno 2011. ISBN 978-88-8132-6334.
10. ROSA SALZBERG, *La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento*, settembre 2011. ISBN 978-88-8132-6365.

Il saggio di Rosa Salzberg ricostruisce alcuni episodi riguardanti la produzione e la diffusione di piccole edizioni popolari da parte di poeti e canterini itineranti sulle piazze di Venezia. Si tratta di piccoli libretti la cui stampa poteva essere finanziata direttamente da questi artisti di strada che, rilevata poi l'intera produzione, provvedevano a smerciarla al termine delle loro performance pubbliche. Un fenomeno diffuso anche fuori Venezia, ma comunque caratteristico dell'Italia del Rinascimento.

Rosa Salzberg è Assistant Professor of Italian Renaissance History presso l'Università di Warwick (Gran Bretagna). I suoi studi si sono da sempre concentrati sulla produzione editoriale veneziana del Rinascimento e, in particolare, sulle stampe popolari diffuse sulle piazze da canterini e cantastorie.

