

ALESSANDRO TEDESCO

LA FORTUNA EDITORIALE DELLA RIFORMA  
DI LODOVICO DOMENICHI ALL'ORLANDO INNAMORATO

La vicenda editoriale del testo dell'*Orlando Innamorato* si articola, sovrappo-  
nendo differenti redazioni e giunte all'opera originale, attraverso tre secoli.  
Non si vuole, in questa sede, ripercorrere in dettaglio la fortuna editoriale  
del poema, già peraltro esposta in maniera esaustiva da Neil Harris nel suo  
ampio studio *Bibliografia dell'“Orlando Innamorato”*, ma solo mostrarne i pas-  
saggi cruciali, per poi virare verso un'analisi che cercherà invece di leggere e  
interpretare l'intervento del collaboratore editoriale Lodovico Domenichi al-  
l'edizione dell'*Innamorato*, in relazione appunto a quello che era il suo ruolo  
lavorativo nelle officine tipografiche.<sup>1</sup>

*Leditio princeps*, di cui si ha notizia da fonti documentarie e di cui non si  
conserva oggi alcun esemplare, risale all'anno 1482. A seguire altre 4 edizioni  
imprese nel Quattrocento, fino ad arrivare alla prima stampata nel XVI seco-  
lo, nell'anno 1505. Tra Quattrocento e prima metà del Cinquecento vengono  
stampate 53 edizioni che contengono sia il testo nella lingua originale del  
Boiardo, sia le prime giunte allo stesso. A metà del secolo iniziano le prime  
manomissioni al testo, in un'ottica tesa ad allinearlo al nuovo canone lingui-  
stico del Bembo. Il primo esperimento è quello di Francesco Berni, tentativo  
che non conoscerà grande fortuna, solo 5 edizioni. A seguire invece la riforma  
di Lodovico Domenichi, con la prima edizione riformata nell'anno 1545 e ben  
16 edizioni attestata. Le edizioni successive, così come quelle del Sei e del Set-  
tecento, saranno tutte modellate su quelle di questi due predecessori: il testo  
del Micheli è un raffazzonamento di quello del Domenichi mentre nel Set-  
tecento viene ripresa invece la versione del Berni. Nell'Ottocento si tornerà  
finalmente al testo originale del Boiardo con la prima edizione critica a opera  
di Antonio Panizzi. Una storia lunga quattro secoli che conosce un picco di  
edizioni nel Cinquecento, 72, con un totale, tra Quattro e Settecento, di ben  
123 pubblicazioni del testo.

<sup>1</sup> Sulla vicenda editoriale del testo dell'*Orlando Innamorato* si veda: N. Harris: *Bibliografia dell'“Orlando innamorato”*, 2 voll., Modena: Panini, 1988.

La riforma del Domenichi fu certamente linguistica, non si vuole tuttavia, in questa sede, analizzare in dettaglio tale intervento sul testo, già oggetto di vari studi, ma, dopo aver dato un doveroso saggio dell'operato del Domenichi sulla lingua del Boiardo, passare a esaminare più diffusamente quelle che furono le diverse cure editoriali del Domenichi (proprie della sua attività all'interno delle officine tipografiche) che, assieme alla riforma della lingua, contribuirono a generare una nuova edizione e a sancirne la fortuna.<sup>2</sup>

È Domenichi stesso, attraverso le parole delle dediche, a rivelare quale sia il suo intento in relazione alla riforma linguistica: riforma attenta al canone semantico e stilistico del testo che veniva ornato per allinearlo a quello che era il nuovo gusto linguistico post-bemebesco.<sup>3</sup>

V. S. Illustrissima havrà da me l'Orlando innamorato del Boiardo; il quale s'ingiuriarebbe con le lode della mia bocca; et l'havrà riformato in meglio in quei luoghi, dove l'auttore prevenuto dalla morte, et impedito dalla rozzezza del suo tempo, nel quale questa lingua italiana desiderava la pulitezza de i nostri giorni, non gli puote dar quello ornamento, ch'era dell'animo suo.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Sulla riforma linguistica dell'Orlando Innamorato si vedano: M. Belsani: 'I rifacimenti dell'"Innamorato"', *Studi di Letteratura italiana* 4, 1902: 311-403 e 5, 1903: 1-56; C. Dionisotti: 'Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento', in: G. Anceschi (ed.): *Il Boiardo e la critica contemporanea (Atti del convegno di Scandiano-Reggio Emilia, 22-27 aprile 1969)*, Firenze: Olschki, 1970: 221-241; E. Weaver: "'Riformare" l'"Orlando innamorato"', in: *I libri di Orlando innamorato*, Ferrara-Reggio Emilia-Modena: Panini, 1987: 117-144; G. Masi: 'La sfortuna dell'"Orlando innamorato": Cultura e filologia nella "Riforma" di Lodovico Domenichi', in: G. Anceschi & T. Matarrese (ed.): *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, II, Padova: Antenore, 1998: 943-1020.

<sup>3</sup> Sulla figura di Lodovico Domenichi si vedano almeno: C. Poggiali: *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, I vol., Piacenza: Orcesi, 1789: 221-290; F. Bonaini: 'Dell'imprigionamento per opinioni religiose di Renata d'Este e di Lodovico Domenichi e degli uffici da essa fatti per la liberazione di lui secondo i documenti dell'Archivio Centrale di Stato', *Giornale storico degli Archivi toscani* 3, 1859: 268-281; G. Masi: 'Postilla sull'affaire Doni-Nesi. La questione del *Dialogo della stampa*', *Studi italiani* 2, 1990: fasc. II, n. 4, pp. 41-54; A. Piscini: 'Domenichi, Lodovico', in: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, XL, 1991: 595-600; V. Bramanti: 'Sull'ultimo decennio "fiorentino" di Lodovico Domenichi', *Schede umanistiche* 1, 2001: 31-48; E. Garavelli: 'Una scheda iconografica per la polemica Doni-Domenichi', *Neuphilologische Mitteilungen* 103, 2002: 133-145; E. Garavelli: *Lodovico Domenichi e i "Nicodemiana" di Calvino. Storia di un libro perduto e ritrovato*, Manziana: Vecchiarelli, 2004; P. Castignoli: 'Sul dissenso religioso di Lodovico Domenichi. A proposito del ritrovamento della versione italiana dei "Nicodemiana" di Calvino', *Bollettino storico piacentino* 100, 2005: 155-162.

<sup>4</sup> Matteo Maria Boiardo: *Orlando Innamorato a cura di Lodovico Domenichi*, Venezia: Girolamo Scotto, [dopo il 4 marzo] 1545: c. A2v.

Parendomi d'haver fatto assai secondo l'infermità del mio ingegno, havendo purgato con la falce del giudicio i campi seminati di purissimo grano dalle avene, da i triboli, et altre herbe disutili allignatevi per la nebbia de i lor tempi oscuri.<sup>5</sup>

Ed ecco allora un saggio della riforma linguistica del Domenichi tratto dal libro I, canto III, ottava 60:

Menando il colpo l'Argalia menacia,  
 che certamente l'haveria stordito,  
 ma Feraguto adosso a lui se caccia  
 e l'un cum l'altro presto fu gremito.  
 Più forte è lo Argalia molto di bracia,  
 più dextro è Feraguto e più expedito.  
 Hor a la fin non pur così di botto  
 Ferragù l'Argalia messe disotto.  
 (*testo prima della riforma del Domenichi*)

Menand' il colpo l'Argalia minaccia,  
 che certamente l'haveria stordito,  
 ma Feraguto adosso a lui si caccia  
 e l'un con l'altro toso fu ghermito.  
 Più forte è l'Argalia molto di braccia,  
 più destro è Ferraguto e più spedito.  
 Hor a la fin, non pur così di botto,  
 Ferragù, l'Argalia mise disotto.  
 (*testo riformato dal Domenichi*)

I cambiamenti sono principalmente grafici, fonetici e morfologici; rari quelli lessicali e plasmati su autorevoli modelli letterari (Petrarca e il *Furioso* a esempio). Salvo qualche rara eccezione, la sintassi non viene quasi mai alterata. Le doppie vengono riformate all'uso toscano, *gremito* è sostituito con *ghermito*, *spedito* prende il posto di *expedito* e, seguendo gli insegnamenti del Bembo e dell'Ariosto, *presto* cambia in *tosto*. I pochi ritocchi di sintassi si trovano dove il Domenichi non può alterare la parola rima finale e quelli lessicali intervengono a sostituire invece parole tipicamente emiliane.

Lasciando, come già propostosi, l'analisi linguistica del testo, si passa ora ad analizzare la nuova veste editoriale che viene data allo stesso. A termine

<sup>5</sup> *Ibid.*: c. 27v.

di paragone, per meglio comprendere quale sia l'effettiva portata dell'intervento del Domenichi, è utile prendere a confronto altre pubblicazioni, in stretto legame con quella del Domenichi del 1545: le edizioni del 1542 e del 1545 contenenti il testo riformato dal Berni e quelle contenenti invece il modello ideale al quale, editorialmente parlando, il Domenichi guardava nel preparare la sua riforma, le edizioni che, a partire dal 1542, usciranno per i tipi di Gabriele Giolito de' Ferrari, edizioni curate da Lodovico Dolce.<sup>6</sup>

Aprendole si nota, sin dai frontespizi, un diverso assetto e una logica editoriale differente (frutto anche delle differenti dotazioni e degli assetti tipografici dei tipografi-editori che stampano le edizioni): i frontespizi delle due edizioni berniane (figure 1 e 2) (stampate rispettivamente da Andrea Calvo a Milano e dagli eredi di Lucantonio Giunta a Venezia) si presentano molto scarni, composti in gran parte di soli caratteri mobili (quella del 1545 ha invece una modesta cornice silografica con la marca del tipografo all'interno).

La prima pagina del *Furioso* del Dolce (figura 3) (stampata da Gabriele Giolitto de Ferrari a Venezia) è costituita invece da una grandiosa cornice silografica (con all'interno il testo e la marca tipografica) che sancisce fin da subito quale taglio si voglia dare all'edizione: una veste accattivante ed elegante, corredata da immagini e abbellita da apparati di silografie (cornici e iniziali maiuscole a inizio canto). Il frontespizio dell'edizione del Domenichi (figura 4), stampata da Girolamo Scotto a Venezia,<sup>7</sup> sembra porsi invece come via di mezzo tra i due modelli: al testo a caratteri mobili sottostà una grande ed elegante silografia che racchiude la marca del tipografo: lo stile della cornice sembra modellarsi su quello dell'edizione del Dolce.

<sup>6</sup> M. M. Boiardo: *Orlando innamorato composto già dal signor Matteo Maria Boiardo conte discandiano, et rifatto tutto di nuouo da m. Francesco Berni*, Stampato in Milano: nelle case di Andrea Caluo, 1542; M. M. Boiardo: *Orlando innamorato composto già dal s. Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, et hora rifatto tutto di nuouo da m. Francesco Berni*. [...] *Aggiunte in questa seconda editione molte stanze del autore che nel'altra mancauano*, [Venezia: eredi di Lucantonio Giunta il vecchio], 1545; Lodovico Ariosto: *Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto nouissimamente alla sua integrita ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del s. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntoui per ciascun canto alcune allegorie et nel fine vna breue espositione et tauola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, in Venetia: appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542.

<sup>7</sup> M. M. Boiardo: *Orlando Innamorato a cura di Lodovico Domenichi*, Venezia: Girolamo Scotto, [dopo il 4 marzo] 1545.

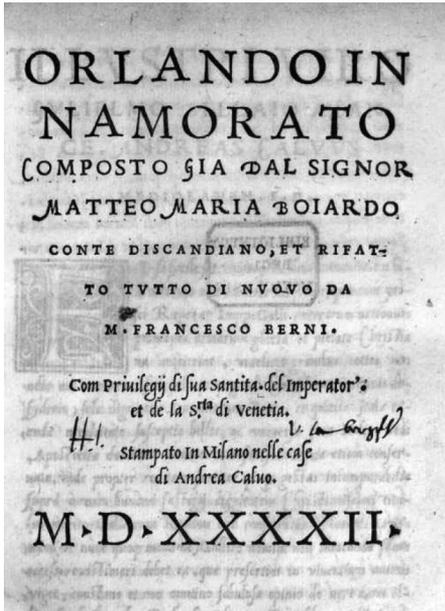


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

L'edizione del Domenichi quindi, come già si intuisce dal frontespizio, è il frutto di un astuto piano editoriale (giocato a metà tra collaboratore editoriale e tipografo-editore) che si rifà a un modello già sperimentato (quello del *Furioso* del Dolce appunto), scostandosi di molto dalla semplicità delle edizioni del Berni. Bisogna però considerare, riguardo le edizioni del Berni, che queste, uscendo postume, non godettero delle eventuali cure editoriali che il Berni avrebbe potuto dargli; cure che, seppur non intervenendo direttamente nelle pratiche più propriamente tipografiche della pubblicazione avrebbero potuto garantire uno sguardo attivo e critico sulla forma editoriale dell'edizione stessa.

Prima di entrare nel merito, analizzando le parti che costituiscono le diverse edizioni, a supporto di quanto accennato (la stretta dipendenza dell'assetto editoriale del Domenichi da quello del Dolce), si prende in esame il formato di stampa delle pubblicazioni: quelle del Dolce escono prima nel formato in quarto e poi, cavalcando l'onda del successo riscontrato, nel più maneggevole in ottavo; stessa logica editoriale sarà adottata nella stampa del testo riformato dal Domenichi.

Iniziando invece a considerare l'edizione del Berni del 1542, si nota come, dal punto di vista editoriale, non ci sia in realtà granché da dire: il testo è in corsivo e, eccettuata la dedica iniziale, non si rilevano altri apparati paratestuali. Dopo il frontespizio e la dedica iniziano i canti, che si susseguono l'un l'altro senza alcuna interlinea tra l'indicazione del nuovo canto e le ottave finali di quello precedente. La logica stessa adottata per le iniziali a inizio canto rivela la mancanza di unitarietà: infatti, alcune sono delle semplici lettere guida in carattere romano (a uso di un miniatore), altre invece sono delle lettere in un alfabeto decorativo, ma comunque inadatte a uno spazio così grande, e ancora le stesse iniziali si trovano anche accostate semplicemente al testo, senza alcuno spazio bianco.

La mancanza della figura del collaboratore editoriale, il cui compito, assieme ai correttori, era anche quello di revisionare il testo, si può intuire anche dai vari errori nella numerazione dei canti nei titoli correnti, indice anche della fessità di alcune parti dello scheletro della forma tipografica che non venivano smontate se non quando appunto si iniziava a comporre il testo di un nuovo canto; a volte, tuttavia, ci si dimenticava di farlo. Anche la *mise en page* rivela delle incertezze stilistiche: nove ottave per pagina, con la conseguente spezzatura di una su due colonne e il frequente andare a capo di parole nell'ottava perché si era raggiunto il margine di stampa.

Modello opposto è invece l'edizione del *Furioso* curata dal Dolce, dove le attenzioni e gli accorgimenti del suo curatore e del tipografo-editore,



Figura 5

la resero un prodotto elegante e appetibile per il pubblico. Se si fa scorrere velocemente l'edizione la prima cosa che salta all'occhio è il corredo iconografico di silografie: da quelle usate per le iniziali dei canti, parlanti, a quelle poste a inizio canto per dare un'idea al lettore della materia che avrebbe trovato al suo interno. Bisogna dire che il soggetto di queste rappresentazioni non è certo originale e si rifà ad altre edizioni, in un'ottica tesa a riproporre materiale già usato, modellandolo e adattandolo in maniera armoniosa alla nuova materia. L'uso di inserire immagini riprende e richiama sicuramente il modello delle edizioni zoppiniane che, come si può vedere (figura 5), iniziano a introdurre a inizio canto delle immagini, trasformando i testi cavallereschi in pubblicazioni dotate di un loro stile e di una loro eleganza.<sup>8</sup>

La *mise en page* è molto più armoniosa: dieci ottave per pagina, distribuite cinque e cinque per colonna, gli a capo nei versi sono praticamente eliminati e i canti sono ben distinti l'uno dall'altro da interlinee o passando alla pagina nuova, con anche l'indicazione della fine del canto precedente. L'indicazione

<sup>8</sup> M. M. Boiardo: *Libri tre di Orlando innamorato del conte da Scandiano Mattheomaria Boiardo. Trattati dal suo fedelissimo esemplare. Nuouamente con somma diligenza riuisti & castigati. Con molte stanze aggiunte del proprio auttore quale gli mancauano*, impresso in Vinegia: per Nicolo d'Aristotile di Ferrara detto Zoppino, 1533 del mese di marzo.

del titolo corrente è molto più raffinata (e gli errori nella segnalazione dei numeri dei canti calano drasticamente), si nota, infatti, come venga indicato non su una sola pagina, ma sul *verso* della carta di sinistra sia stampato “CANTO” e sul *recto* della carta di destra il numero del canto (rivelando anche un certo ingenio del compositore che così si trovava a dover scomporre, per quell’area della forma, solo la metà delle pagine).

Osservando il testo, si nota la comparsa di apparati testuali nuovi, premessi a ogni canto: le sintesi dei canti. Strumento nuovo, che permetteva, assieme alle immagini, di offrire al lettore un’idea preliminare del contenuto. Questo presupponeva però un lavoro di sintesi atto a cogliere l’essenza del canto stesso.

Al termine dell’edizione, invece, si trovano degli apparati pensati per permettere una lettura trasversale dell’opera: la tavola delle concordanze con gli autori classici, il vocabolario delle parole difficili che si trovano nel testo e la tavola delle cose notevoli. Quest’ultima in particolar modo, assieme anche alle sintesi dei canti, permetterà di fare, in parallelo con l’edizione riformata dal Domenichi, alcune osservazioni.

Si consideri ora l’edizione del Domenichi: la *mise en page* si presenta esattamente uguale a quella del Dolce: dieci ottave per pagina, distribuite in maniera simmetrica su ogni colonna, scompaiono inoltre gli a capo nelle ottave.

Anche il Domenichi introduce le sintesi dei canti e le immagini, così che la *mise en page* che si presenta a inizio di ogni canto è identica a quello del Dolce: sintesi della materia, silografia e indicazione del numero del canto.

Vengono introdotte le iniziali silografiche a inizio dei canti e viene redatta la tavola delle cose notevoli a fine del testo. Questi i punti di contatto tra le due edizioni, punti che però, se osservati in dettaglio, rivelano come in realtà la pubblicazione del Domenichi sia un’imitazione parziale di quella del Dolce. Dal punto di vista prettamente estetico si nota come le grandi iniziali silografiche parlanti siano utilizzate effettivamente solo nella dedica iniziale e nei primi due canti dei diversi libri, mentre in apertura di tutti gli altri canti compaiono delle piccole iniziali silografiche filigranate. Altro particolare apparentemente insignificante, ma che però testimonia l’intensa attività del Domenichi che stava infatti lavorando anche all’edizione del *Morgante*,<sup>9</sup> gli indicatori testuali (che erano a carico del tipografo) di richiamo al titolo dell’opera e alle tavole delle cose notevoli, posti al margine inferiore delle carte,

<sup>9</sup> L. Pulci: *Morgante Maggiore di Lvgi Pulci, nvovamente stampato, et corretto per m. Lodovico Domenichi. Con la dichiaratione de i vocaboli, & luoghi difficili. Insieme con gli argomenti & le figure accomodate*, in Vinegia: appresso Girolamo Scotto, 1545.

accanto alla segnatura, per distinguere i fogli delle due opere che avevano una veste editoriale praticamente identica. Un'ulteriore distinzione interna all'edizione dell'*Innamorato* si trova andando a considerare poi la posizione degli indicatori testuali: nei tre libri del Boiardo questi stanno sotto alla colonna di sinistra, mentre nelle giunte dell'Agostini sono allineati a quella di destra.

Per quanto riguarda invece gli apparati paratestuali si possono proporre alcune osservazioni interessanti. Nelle dediche si rivela la furbizia del Domenichi, che indirizza non a caso il frutto del suo lavoro: la dedica posta in apertura è infatti rivolta a Gilberto Pio signore di Sassuolo che vantava ascendenze letterario-cavalleresche (da parte di madre e di moglie); mentre la dedica di chiusura è rivolta a Bernardino Argentino, su cui il Domenichi aveva puntato come successore nel vescovato di Concordia, visto che la famiglia vantava importanti cariche ecclesiastiche nel Veneto.

Si considerano ora gli apparati paratestuali più strettamente connessi al testo: le sintesi dei canti e le tavole delle cose notevoli (distinte per i libri del Boiardo e per quelli dell'Agostini). Una lettura delle sintesi dei canti rivela come l'attività del Domenichi sia per certi versi più moderna di quella del Dolce, proponendo un'elencazione precisa degli argomenti del canto ed evitando di dare una limitante lettura moralistica e didascalica come invece è consuetudine del Dolce.

Ecco due esempi presi dalle edizioni delle due opere:

*Furioso* (canto VII)

In questo settimo per Erihilla interpretata porta di lite, si comprende che rade volte senza impedimenti & travagli l'huomo puo conseguire gli amorosi desiderii. Et per Ruggiero dato in potere di Alcina & poi liberato per virtù de l'anello postogli in dito da Melissa, dimostrasi similmente che a trarci dela servitu amorosa & da i vitii ne i quali traboccati siamo, fa di bisogno de l'aiuto dela sola ragione, ritornata in noi per somma e spetiale gratia, & non per consiglio, o avedimento che sia in noi.

*Innamorato* (libro II, canto II)

Rinaldo insieme con Astolfo, Hiroldo et Prasildo si parte del campo per ritrovare Orlando. Et nel viaggio trovarono una donzella, la qual piangeva per sua sorella che era flagellata da un gigante. Perché cavalcando inanzi lo ritrovarono: & venendo seco a battaglia il gigante gettò Prasildo

& Hirolde giù nel fiume, & volendo gettarvi ancho Rinaldo fu sforzato andar nell'acqua insieme con lui. Aquilante & Grifone arrivarono a un palagio, dove cortesemente alloggiata la notte poi nel letto fur pigliati insieme con la donzella, c'havea rubbato il cavallo a Orlando. Marphisa combattendo co i cavalieri di Angelica uccide Oberto dal liono, & mette gli altri in rotta.

Per attirare il lettore, al frontespizio, si calca la mano sul fatto che nell'edizione sia presente una tavola degli argomenti (tra l'altro è l'unico apparato finale, a differenza delle concordanze con gli autori latini e della spiegazione dei termini difficili presenti nel *Furioso*). Tale tavola si presenta appunto come elenco delle cose notevoli accadute nel poema, i vari avvenimenti (che per la maggior parte vengono indicizzati a partire dai nomi di chi compie le azioni) sono suddivisi in ordine alfabetico per lettera, ogni lettera presenta poi i vari fatti secondo l'ordine di comparsa nel poema, con ripetizione di termini uguali nella stessa lettera. Alcune osservazioni: dividendo l'edizione in sotto-sezioni e considerando la frequenza dei rimandi all'inizio e alla fine si può notare come questi siano distribuiti in egual proporzione, questo permette di dire che gli indici sono stati redatti probabilmente non in corso di stampa, ma su un'edizione precedente, infatti, se il Domenichi avesse redatto l'indice in corso di stampa, si sarebbe potuto notare un certo calo della frequenza dei rimandi verso la fine del testo, sintomo della necessità di chiudere al più presto l'edizione.

Confrontando inoltre le diciture degli indici con le sintesi dei canti si nota come le prime, tendenzialmente, riprendano le materie esposte nelle sintesi dei canti, operando, a volte, un'elaborazione sintattica: "Rinaldo ebbe battaglia con Grifone" diventa "Battaglia di Rinaldo e Grifone" o, come in questo caso, "ecco che il gigante Orione prende Ricciardetto" diventa "Orione gigante porta preso Ricciardetto"; oppure, estraendo la dicitura dell'indice quando quest'ultima è inserita all'interno di una costruzione sintattica più ampia: "[...] stando così nacque contesa tra Mandricardo e Ruggiero per l'Aquila bianca [...]" viene ridotto a "Contesa tra Mandricardo e Ruggiero per l'Aquila bianca". Scorrere gli indici di queste edizioni permette anche di mappare, nei casi delle voci non indicizzate secondo i nomi propri, una sorta di lessico cavalleresco, con termini che tornano identici nelle due edizioni dell'*Innamorato* e del *Furioso*. Termini come *battaglia*, *contesa*, *disfida*, *prodezze* e *giostra*, più propri del linguaggio cavalleresco legato al ciclo carolingio, si mescolano a termini più propri di un immaginario legato invece alla materia di Britannia, che vede gli eroi lontani dal campo di battaglia, errare in cerca

di fanciulle e avventure: *incanto, mirabili prove, novella, gelosia e innamoramento* a esempio. Osservando in dettaglio queste tavole si notano inoltre anche i limiti delle stesse: mancano i rimandi incrociati doppi quando un'azione è compiuta da più di un personaggio (come avveniva invece per gli indici aldini) e le vicende di alcuni personaggi (come a esempio Astolfo) sono lasciate a metà. Inoltre il rimando stesso interno al testo è approssimativo e indica solo il numero della carta, senza specificare, come faceva invece il Dolce, se l'argomento indicizzato si trovasse al *recto* o al *verso* della carta. Infine l'indicizzazione appunto non è di termini o personaggi, ma di cose notevoli, troviamo quindi ripetuta la stessa voce (battaglia) con specificazioni secondarie più volte sotto la stessa lettera, non in ordine alfabetico, ma in ordine di comparsa nel testo.

Viene quindi da chiedersi quale fosse l'effettiva esaustività e utilità di tali indici; forse, più che per una reale lettura trasversale dell'intero poema, erano sfruttati dal curatore e dal tipografo-editore che si potevano fregiare, al frontespizio, di aver realizzato un'edizione con la tavola delle cose notevoli in fine.

A conclusione di questa analisi potrebbe sorgere un'obiezione in riferimento al fatto che alcune delle diverse caratteristiche individuate nelle edizioni si collochino al limite tra quelli che erano i compiti del collaboratore editoriale, del compositore, dei correttori e del tipografo-editore stesso. Difficile distinguere nettamente, per alcuni dei casi considerati, dove finisse il lavoro di uno e dove iniziasse quello dell'altro; si può però osservare che due edizioni come quelle uscite postume alla morte del loro rifacitore e quindi potenziale curatore (quelle del Berni appunto), presentano un assetto editoriale molto meno controllato e molto meno ricco, situazione che, nel caso di due edizioni come quelle del Dolce e del Domenichi, si inverte, sintomo forse che, seppur non seguendo tutte le fasi che davano vita all'edizione di un testo, la supervisione di un collaboratore editoriale lasciava una certa impronta sulla veste editoriale del prodotto finito. Impronta che, nel caso del Domenichi, sancisce, in parte, la fortuna del testo da lui riformato.